

ГАЗЕТНАЯ И ЖУРНАЛЬНАЯ ИЛЛЮСТРАЦИЯ



К 30-ЛЕТИЮ МУЗЕЯ ПЕЧАТИ

ГАЗЕТНАЯ
И ЖУРНАЛЬНАЯ
ИЛЛЮСТРАЦИЯ

Комитет по культуре Санкт-Петербурга
Государственный музей истории Санкт-Петербурга
Музей печати Санкт-Петербурга

К 30-ЛЕТИЮ МУЗЕЯ ПЕЧАТИ

ГАЗЕТНАЯ И ЖУРНАЛЬНАЯ ИЛЛЮСТРАЦИЯ

Материалы научной конференции

Санкт-Петербург
2014

ББК 85.15я431+76.12я431

Г 13

Написание имен, названий, дат воспроизводится по авторскому тексту. Иллюстрации, опубликованные в сборнике, предоставлены и атрибутированы авторами статей.

Г 13 Газетная и журнальная иллюстрация: сб. материалов / ГМИ СПб, Научная конференция «Иллюстрация в печати: от прошлого к будущему» (Санкт-Петербург. 29–31 мая 2014 года); сост. И. А. Карпенко – СПб.: ГМИ СПб, 2014

ISBN 978-5-4327-0027-8

В сборнике представлены тексты докладов, прозвучавших на конференции «Иллюстрация в печати: от прошлого к будущему», которая проходила в Государственном музее истории Санкт-Петербурга. Среди основных тем: иллюстрация в периодической печати и в сетевых СМИ, иллюстрация и карикатура, иллюстрация и цензура, художник и книга, иллюстрация в научной и учебной литературе.

Издание рассчитано на филологов, историков, искусствоведов, историков журналистики и широкий круг читателей, интересующихся историей и культурой Санкт-Петербурга.

ББК 85.15я431+76.12я431

На обложке: Экспозиция Музея печати «История печатного дела в Петербурге в XVIII веке»

© Государственный музей истории Санкт-Петербурга,
Санкт-Петербург, 2014



**ИЛЛЮСТРАЦИЯ
В ПЕРИОДИЧЕСКОЙ ПЕЧАТИ**

О. Н. Ансберг

Задачи изучения истории русской газетной иллюстрации

Газетная иллюстрация в ее прошлом и настоящем постепенно начинает привлекать внимание исследователей. Наглядным свидетельством этого является, в частности, состав настоящего сборника, где представлен ряд интересных статей, посвященных газетной графике (хотя бросается в глаза, что статей о газетной иллюстрации меньше, чем о журнальной, и много меньше, чем о книжной). Поэтому попытка оценить перспективы мультидисциплинарного изучения истории газетной иллюстрации, сформулировать его основные задачи представляется вполне своевременной.

Исследователь французской политической графики XX века В. М. Полевой, подчеркивая специфику тиражной графики, «произведения которой существуют в полиграфической форме в тысячах и сотнях тысяч экземплярах», писал, что она представляет собой «одновременно вид изобразительного искусства, область политической деятельности и отрасль полиграфического производства»¹. Если заменить в этом определении «политическую деятельность» на «информационную или публицистическую», то оно вполне применимо к газетной графике в целом.

Рисунок в газете является, с одной стороны, художественным произведением, и в этом качестве должен быть предметом изучения искусствоведов. С другой стороны, как один из материалов на газетной полосе, он несет определенную функцию — информационную, публицистическую, рекламную или просто декоративную, — взаимодействует с другими материалами, а значит, должен быть осмыслен в системе газетных жанров, и становится, таким образом, предметом изучения историков и теоретиков журналистики.

¹ Полевой В. М. Двадцать лет французской графики. Рисунок в революционных газетах и журналах, политический плакат 1920–1930-х годов. М.: Искусство, 1981. С. 9–10.

Предпосылкой изучения газетной иллюстрации в рамках искусствоведения должно стать осознание ее художественного своеобразия как самостоятельной разновидности тиражной графики (наряду с книжной и журнальной), оценка ее как явления искусства.

Книжная иллюстрация, как самостоятельная разновидность тиражной графики и самостоятельный предмет исследования, выделилась достаточно давно: осознана ее художественная ценность, проанализированы основные черты и внутренние закономерности.

Применительно к журнальной иллюстрации такой подход был сформулирован несколько лет назад в диссертационной работе А. Н. Каск. «Русская журнальная иллюстрация XVIII–XIX веков, — пишет А. Н. Каск, — может стать предметом изучения в разных дисциплинах, к ней применимы социологические, психологические, психоисторические, филологические и другие методы. В предлагаемой диссертации указанный предмет рассматривается как *вид художественного творчества, со своим специальным выразительным языком и другими способами художнического высказывания* (курсив мой. — О. А.)»².

Газетные рисунки, в силу оперативности их создания и полиграфических условий, несут меньше художественной и больше утилитарной нагрузки, чем журнальные и особенно книжные, они более просты, иногда примитивны по выполнению, но это не должно быть препятствием для современного искусствоведения, осмысливающего эстетически многие жанры «низового» и утилитарного рисунка (вывеска, лубок, граффити и пр.).

При выявлении специфики газетного рисунка нужно учитывать также фактическое размывание понятия оригинала, которого, в принципе, может не быть вообще — рисунок может выполняться или дорабатываться прямо на цинковой пластине клише. Газетные рисунки существуют лишь в полиграфическом виде — при выходе газеты в свет во множестве экземпляров, вплоть до миллионов, а впоследствии — в лучшем случае в нескольких подшивках в хранилищах крупных библиотек. Лишь недавно достижения технического прогресса сделали возможным их массовое копирование и воспроизведение вне газетных страниц, что, собственно, и создает предпосылки для начала их изучения.

² Каск А. Н. Жанровая структура, сюжетика, эстетика журнальной иллюстрации в России XVIII–XIX веков. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2011. С. 3.

Совершенно недостаточно исследованным остается творчество газетных рисовальщиков. Многие известные живописцы и графики сотрудничали в газетах для заработка, особенно в молодости. Но занятие это не считалось престижным в художественных кругах и зачастую вообще никак не отражалось в биографических и автобиографических очерках; в советское время, к тому же было небезопасно лишний раз напоминать о работе в буржуазных дореволюционных газетах. Выявление и анализ рисунков, сделанных для газет, должны стать неотъемлемой частью изучения творческого пути многих деятелей русского и советского искусства, для того, чтобы расширить наши представления о художественном процессе.

Обращаясь к изучению газетного рисунка с позиций теории и истории журналистики, нужно отметить, что понимание важности иллюстраций, очевидное для современности, практически отсутствует применительно к газетному прошлому. Мне приходилось уже отмечать, что историки журналистики до сих пор относились к иллюстрациям скорее как к элементу оформления газеты, системных же попыток понять *что* и, главное, *зачем* иллюстрировалось в газете, как принципы иллюстрирования соотносились с общей редакционной политикой, не предпринималось³. Первоочередной задачей поэтому является формирование концептуального подхода к изучению газетных иллюстраций в содержательном и функциональном аспекте.

Приведу лишь два характерных примера. В петербургской «Газете-копейке» в первый год ее существования (1908) иллюстрации печатались далеко не в каждом номере. Это были преимущественно рисунки (крайне редко — фотографии), и обычно они изображали экстраординарные происшествия, например, крушение поезда. Однако редакция посвятила несколько рисунков Всероссийскому женскому съезду, освещая его работу объективно и благожелательно. А во время обсуждения в Государственной думе поправок к аграрному законодательству газета из номера в номер печатала подробное изложение дебатов и интервью с депутатами, сопровождая эти материалы рисованными портретами.

³ Ансберг О. Н. Репортажная иллюстрация на городские сюжеты в «Петербургской газете» и «Петербургском листке» (конец XIX – начало XX в.) // Триста лет печати Санкт-Петербурга: Материалы конференции. СПб., 2011. С. 403.



Всероссийский женский съезд.
Силуэты участниц Газета-копейка.
14 декабря 1908. № 154

Здесь иллюстрации служат для того, чтобы подчеркнуть значимость событий и привлечь к ним внимание читателей, а их выбор отражает позицию редакции газеты.

Пример совершенно другого рода демонстрирует газета «Петербургский листок». В этой газете вплоть до 1917 года городская хроника иллюстрировалась не фотографиями, а репортажными рисунками. При этом в качестве сюжета авторы могли выбирать самые мелкие и незначительные происшествия, лишь бы им можно было придать характер сенсационности и занимательности. Рисунок, зачастую по размеру превосходящий текст, снабжался крупным заголовком, образуя «ударный» блок, который размещали на полосе наиболее выигрышным способом. Легко видеть, что поданное таким образом «покушение на убийство мужа утюгом» перевешивает в читательском восприятии помещенный рядом серьезный материал — хронику войны между Италией и Турцией. Анализ иллюстративного ряда нагляднейшим образом демонстрирует стремление привлечь и удержать невзыскательного массового читателя.

Необходимо провести своего рода инвентаризацию — выявление и учет рисунков в отечественных газетах, в первую очередь, естественно, относящихся к периоду до распространения фото-клише. В российской газетной прессе иллюстрированные газеты в целом представлены гораздо меньше, чем в странах Запада, что объясняется неразвитостью сегмента массовых изданий, которые и тяготели к обильному иллюстрированию. Тип массовой газеты, предназначенной для самой широкой, миллионной, публики, в которой иллюстрации играют не просто большую, а исключительную, типобразующую роль (представленной в Америке изданиями Пулитцера (1880-е), в Англии — ярче всего основанной в 1896 году газетой «The Daily Mail»), в дореволюционной России не успел сформироваться. К этому типу, по моему мнению, приближался «Петербургский листок», который возник и долгое время существовал в рамках «малой прессы», но в последний период эти рамки перерос. (После 1917 года этот тип издания был реализован в «Крестьянской газете», но с построением тоталитарного государства подобного рода живые, интересные явления в советской журналистике были ликвидированы).

Крупные российские газеты печатали иллюстрированные приложения, а в основном тексте иллюстраций было немного. Тем не менее, они были, при этом иногда чрезвычайно интересные, как например, великолепный и эффектно заверстаный по центру полосы рисунок в «Русском слове», изображающий ночной пожар в московской гостинице «Метрополь».

Если ставить задачу максимально широко, то речь должна идти о создании истории русского газетного рисунка. Однако задача эта, и так непростая, из-за неразработанности конкретного материала дополнительно усложняется отсутствием такого рода истории в странах Европы и США. Применительно к истории журналистики в целом, истории книги и книжной иллюстрации российские исследователи могли опираться на соответствующие капитальные западные исследования, поскольку там и развитие, и изучение соответствующих областей опережало российские аналоги и служило в качестве образца. Но исследований по истории газетного рисунка ни в целом, ни в отдельных странах нам обнаружить не удалось.

Однако без сравнения с западными предшественниками и аналогами история отечественной газетной иллюстрации созда-

на быть не может, и отечественным историкам журналистики придется быть первопроходцами. Современные возможности работы в Интернете с оцифрованными зарубежными газетами делают эту задачу решаемой.

Сегодня правомерно и более широко ставить вопрос о визуализации изучения и преподавания истории журналистики. Стремление не просто рассказать о газете прошлого, но и показать ее реализуется пока в индивидуальном порядке. Следовало бы, на наш взгляд, начать планомерное создание визуальных хрестоматий — сборников цифровых копий зарубежных и отечественных газет, где они были бы представлены для начала в объеме университетского курса истории журналистики. Это обширный труд, который естественно было бы взять на себя профильным университетским кафедрам. Такие хрестоматии служили бы учебными пособиями для студентов и были бы существенным подспорьем для исследователей.

Возвращаясь к изучению газетного рисунка, можно перечислить еще ряд исследовательских задач.

Как уже говорилось, большинство крупных газет во второй половине XIX века имели еженедельные иллюстрированные приложения, изучение которых только начинается. Не решен вопрос о типе этого издания — отличалось ли оно от тонкого иллюстрированного журнала; не изучены структура и содержание конкретных приложений — отличались ли в этом плане приложения к разным газетам и как они соотносились с общей редакционной политикой.

Как редакции газет получали изобразительные репортажи из-за границы — через информационные агентства, по договоренности с зарубежными газетами, либо как-то еще? Отличались ли новостные картинки на один сюжет в разных газетах, и каковы были иностранные прототипы (применительно к русским иллюстрированным журналам такая работа во многом проделана А. Н. Каск).

Большой интерес представляет изучение организации работы газетных художников, техники создания и воспроизведения иллюстраций. В целом о газетных рисовальщиках известно мало. Сравнительно больше изучено творчество карикатуристов и военных художников-корреспондентов, практически остались без внимания газетные репортеры.

Перечень, разумеется, не является исчерпывающим и призван скорее продемонстрировать широту спектра открывающихся исследовательских возможностей.

Еще одной важнейшей задачей, выходящей за рамки научного изучения, является копирование газетных рисунков, их публикация и введение в культурный оборот. Целые пласты изобразительных материалов, рассыпанных по старым газетам, остаются не известными ни исследователям, ни широкой публике, а между тем они представляют большую познавательную и эстетическую ценность.

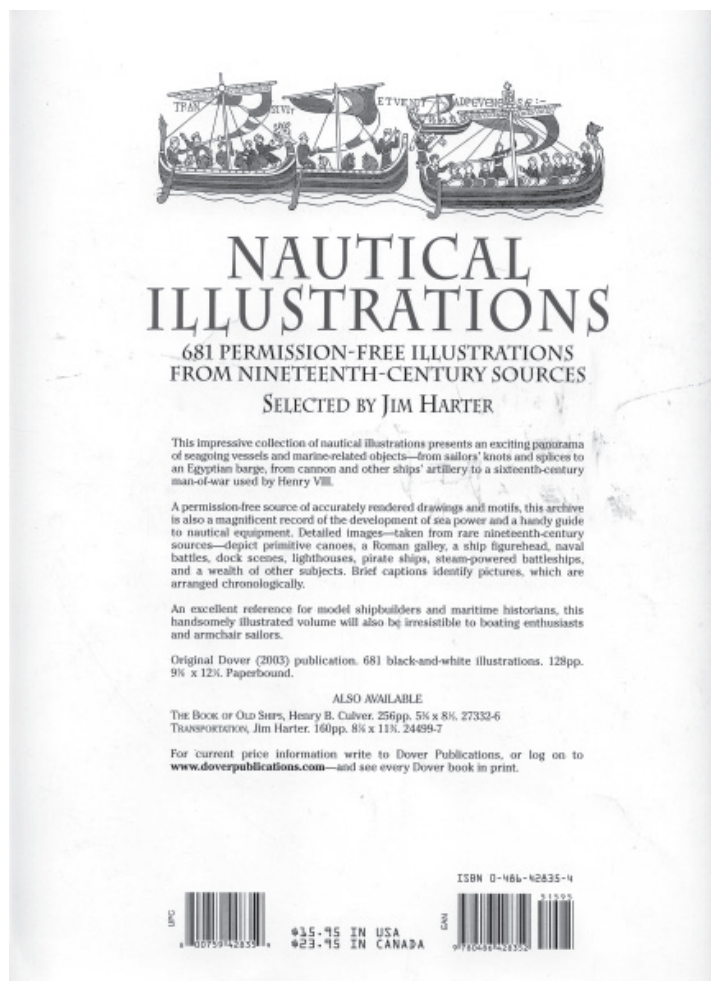
Примеры такого рода публикаций есть. Так, можно указать на выпущенную в 2003 году американским издательством «Dover Publications» книгу «Морская иллюстрация»⁴. В ней воспроизведено, с правом свободного копирования, более 680 иллюстраций из газет и журналов XIX века на сюжеты, связанные с плаванием по морям и рекам в разные эпохи. В 2011 году автором этих строк был подготовлен к изданию альбом, включивший более 120 рисунков на городские сюжеты из «Петербургской газеты» и «Петербургского листка»⁵.

Очевидно, что с учетом большого объема и сюжетного разнообразия массива газетных рисунков, идеальным вариантом стало бы создание компьютерных баз данных, важное преимущество которых — широкий доступ и возможность поиска по различным параметрам. Применительно к репортажным рисункам из городских петербургских газет такая работа сейчас начата при Центре петербурговедения Центральной городской публичной библиотеки им. В. В. Маяковского. В перспективе создаваемая база будет расширяться за счет других газет и других изобразительных жанров.

Таким образом, можно смело сказать, что перед современными исследователями газетной иллюстрации открываются самые широкие горизонты. Не всякому поколению ученых выпадает возможность фактически стать первопроходцами. Хочется надеяться, что совместными усилиями представителей разных научных дисциплин эта возможность будет плодотворно использована.

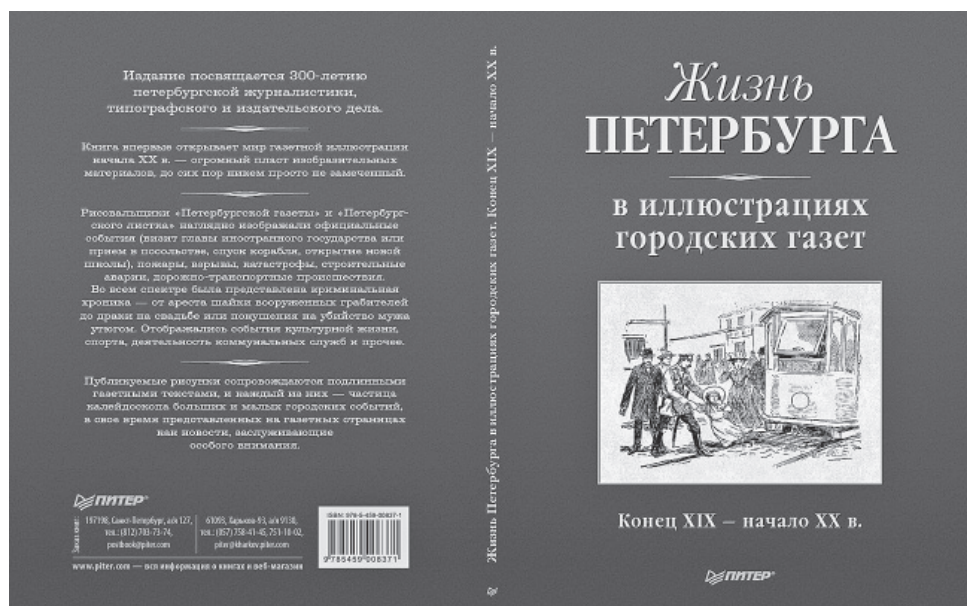
⁴ Nautical illustrations. Mineola; New York: Dover Publications, Inc., 2003.

⁵ Жизнь Петербурга в иллюстрациях городских газет. Конец XIX – начало XX в. / Сост. О. Н. Ансберг. СПб., 2011.



Оборотная сторона обложки
книги: Nautical illustrations.
Mineola; New York: Dover
Publications, Inc., 2003

Обложка книги:
Ансберг О. Н.
Жизнь Петербурга
в иллюстрациях городских
газет. Конец XIX – начало XX в.
СПб., 2011



О. В. Сляднева

Иллюстрация в художественной прессе России первой половины XIX века

Сто лет назад, в самом начале XX века, В. А. Верещагин и Н. А. Оболянинов выпустили каталоги российских иллюстрированных изданий¹ и в них утвердили значение этого термина — «иллюстрированное издание». Оба составителя каталогов иллюстрированным считали каждое издание, имеющее хотя бы одно изображение: заставку, эмблему, портрет. В число иллюстрированных изданий таким образом были включены и первая печатная газета «Ведомости», имевшая заставку, и более поздние альманахи и книги, в состав которых входил хотя бы один портрет. Такому абсолютному критерию отбора иллюстрированных изданий нельзя отказать в логике.

Но за прошедшее с тех пор столетие понятие «иллюстрированное издание» наполнилось иным содержанием, теперь иллюстрированным изданием мы называем такое, которое содержит много (во всяком случае, более одного) изображений, хотя такое понимание термина не зафиксировано толковыми словарями или современными каталогами. Этот термин особенно прижился в сфере журналистики: говоря об иллюстрированных периодических изданиях, мы подразумеваем газеты и журналы, публикующие большое количество иллюстраций. Сегодня иллюстрации в периодике представлены фотографией, а первые русские иллюстрированные издания пользовались ксило- и литографией (гравюрой на дереве, меди и камне).

Среди периодических изданий раньше других стали использовать иллюстрации издания профильные, специализированные, и специализация их связана с изобразительными сферами: модой

¹ Верещагин В. А. Русские иллюстрированные издания XVIII и XIX столетий. СПб., 1898; Материалы для библиографии русских иллюстрированных изданий / Под ред. В. А. Верещагина. СПб., 1910; Оболянинов Н. А. Каталог русских иллюстрированных изданий 1725–1860 гг. СПб., 1914.

и живописью. Как в журналах мод, так и в художественных журналах именно визуальный образ является предметом изучения, предметом обсуждения, главным содержанием информации — ведь сколько ни читай словесные описания мод, без картинки трудно получить адекватное представление о модной прическе или модном туалете. И уж совсем невозможно по одному описанию представить себе картину или скульптуру. Так что появление иллюстрации в первую очередь в модных журналах и художественных изданиях является вполне закономерным.

Первыми стали использовать иллюстрации модные журналы, начиная с «Модного ежемесячного издания, или библиотеки для дамского туалета», который в течение 1779 года издавал Н. Н. Новиков. В каждой книжке публиковалось по одной картинке: это были черно-белые изображения причесок (изредка — полного дамского или мужского костюма), в размер страницы. Картинки прибывали в Россию из Франции, никаких текстовых комментариев к ним журнал не помещал. Последующие модные журналы — «Магазин аглинских, французских и немецких новых мод, описанных ясно и подробно представленных гравированными рисунками с присовокуплением описания образа жизни, публичных увеселений и времяпровождений в знатнейших городах Европы; приятных анекдотов и пр.» (1791) и «Магазин общепользных знаний и изобретений с присовокуплением модного журнала, раскрашенных рисунков и музыкальных нот» (1795) — уже довольно подробно рассказывали о модах не только на одежду, но и на мебель, экипажи, упряжь, посуду и помещали соответствующие иллюстрации, причем картинки были цветными — раскрашенными. Иллюстрации в этих журналах также были французского происхождения, закупались за границей, их содержание никак не определялось издателями.

Следующая группа периодики, начавшая публиковать иллюстрации, — это художественные издания, то есть издания о живописи. Первым изданием, специализация которого лежала в сфере изобразительного искусства, был петербургский «Журнал изящных искусств» (1823–1825). Своим появлением он обязан Императорскому обществу поощрения художеств, которое было создано в 1820 году с целью распространения художественной культуры в России и, как было сказано в одном из учредительных документов Общества, «ободрять молодых художников на их поприще, с помощью заказов, денежных поддержек, доставления возможности к дальнейшему развитию».

Поскольку главным направлением деятельности ОПХ было распространение художественной культуры в России, то этой цели как нельзя лучше мог способствовать специализированный журнал. Он был открыт в 1823 году, его редактором стал В. И. Григорович, кабинет-секретарь Академии художеств. Печатался журнал в типографии Н. Греча. Материал журнала распределялся по отделам: «История художеств — Обычай и костюмы древних и новых народов — Словесность — Художества в России — Критика — Смесь». В статьях рассказывалось о великих художниках прошлого, таких, как Микеланджело и Караваджо, о работах современных российских художников, (В. А. Тропинина, О. А. Кипренского и других, часто упоминались стипендиаты К. П. и А. П. Брюлловы), ваятелей и зодчих, об исторических памятниках России.

Большинство статей в «Журнале изящных искусств» печаталось анонимно. Иногда (в отделе «Словесность») подписи все же встречались, так что мы знаем имена некоторых авторов журнала: в № 2 за 1823 год находим статью П. А. Плетнева, в № 5 за 1823 год — стихи Ф. Н. Глинки. Иногда под критической статьей стояла подпись «Издатель». Из переписки с читателями, которая публиковалась в журнале, мы узнаем, что большинство критических и прочих статей было написано издателем В. И. Григоровичем.

Журнал выходил раз в два месяца (шесть книжек в год), каждая состояла примерно из 90–100 страниц. В нем регулярно публиковались художественные иллюстрации, по одному листу в номере. Об этом мы читаем в объявлении о подписке: «Шесть книжек составят часть или годовое издание, к коим приложено будет не менее шести гравированных эстампов, лучшим, сколько можно, образом сделанных, в чертах или с тенями»².

«В чертах» контурного изображения (исследователь истории гравюры и литографии в России Э. Ф. Голлербах называет такую манеру гравирования «очерком»³) художник обозначает только контур фигуры или предмета, без тушевки и сетчатых пятен, без других приемов передачи объема. В такой упрощенной манере выполнен эстамп с картины Караваджо «Мучение святого апостола Петра»⁴. А «с тенями» — это уже более тонкая работа, под-

² Журнал изящных искусств. 1823. № 5. С. 430.

³ Голлербах Э. Ф. История гравюры и литографии в России. М.; Пг., 1923. С. 24.

⁴ Журнал изящных искусств. 1823. № 1.

разумевающая филигранную проработку более темных и светлых деталей, передачу объема с помощью множества дополнительных штрихов. Примером этой техники может служить портрет «Микель Анджело Буонаротти»⁵.

Иллюстрации печатались на более плотной бумаге, в размер страницы журнала и, как сказано в объявлении, прикладывались к номерам журнала, а не впечатывались в текст и не вшивались в книжку журнала. То есть они были в буквальном смысле приложениями. Иногда иллюстрации запаздывали, и их досылали подписчикам; иногда издатель намеренно пропускал один выпуск с тем, чтобы поместить в следующем номере две иллюстрации вместе, если того требовало содержание.

Что касается создания иллюстраций, то важно отметить, что в «Журнале изящных искусств» их печатали с досок, изготовленных в России отечественными художниками и граверами. Об этом свидетельствуют подписи под иллюстрациями. Так, под иллюстрацией «Мучение Святого апостола Петра» Караваджо значится: «Рисов. М. Дубровин, грав. М. Иванов», а под портретом «Микель Анджело Буонаротти» — «С бюста, наход. в Академии Художеств рис. П. Михайлов. Под смотрением Г. Уткина грав. И. Фридриц». Это существенный шаг вперед в деле иллюстрирования периодических изданий: мы видим, что изготовление иллюстраций осуществляется отечественными мастерами и, значит, что чрезвычайно важно, не содержание текста определяется наличием изображений (досок), как было в модных журналах XVIII века, а текст определяет содержание иллюстраций, то есть иллюстрации расширяют, дополняют текст.

Спустя 11 лет, в 1836 году, в России появилось еще одно художественное издание, по сути, продолжение «Журнала изящных искусств» — «Художественная газета».

1830-е годы — знаменательный период для русской живописи, период ее расцвета и европейского признания. В 1836 году К. П. Брюллов вернулся из-за границы в Россию после триумфальной демонстрации картины «Последний день Помпеи» в Париже. В это же время художник А. А. Иванов в Италии заканчивает «Явление Христа Спасителя, по воскресении, Марии Магдалине», а в 1837 году приступает к созданию знаменитого впоследствии полотна «Явление Христа на-

⁵ Журнал изящных искусств. 1823. № 4.

роду». Несколько раз «Художественная газета» сообщала читателям о ходе работы над картиной. Среди художественных событий России газета упоминает деятельность О. Монферрана, который «приступил к управлению работами по построению Исаакиевского собора», установку «монументов двум полководцам 1812 года на площади перед Собором Казанской Божьей Матери».

Так что появление «Художественной газеты» явилось ответом на требование времени, на повышение как никогда ранее авторитета российской живописи. Издатель газеты Н. В. Кукольник — писатель и драматург, человек просвещенный, глубоко интересующийся живописью и к тому же близко знакомый и состоявший в дружбе с Брюлловым, — почувствовал это требование острее и раньше других. Он считал, что российское общество уделяет своим художникам и искусствам незаслуженно мало внимания: «Способностей в молодой свежей России больше, чем во всей одряхлевшей Европе... Художники у нас незаметны, неизвестны и неуважаемы. У нас мало любви к искусствам», — пишет он в первом номере газеты⁶.

Тематика газеты была приблизительно такой же, как и в «Журнале изящных искусств»: новости Академии художеств (ежегодные выставки, лотереи, отчеты профессоров и художников), благотворительность в художественной среде, беллетристические произведения о жизни художников, справочные и исторические сведения о российских и европейских художниках, архитекторах и их произведениях.

«Художественная газета» выходила два раза в месяц, в Санкт-Петербурге, с 1836-го по 1841 год, в разные годы в разном формате. Неодинаковым был и объем газеты: в 1836-м — 16 страниц, в 1838-м — 48. Печаталась она в лучшей столичной типографии А. Плюшара. Первые три года ее издателем-редактором был Н. В. Кукольник, в 1840–1841 годы — А. Н. Струговщиков, поэт и переводчик.

Производство иллюстраций в России 1830-х годов было по-прежнему делом очень непростым. Во-первых, затратным, но, как отмечает издатель, Общество Поощрения Художников «покрыло в последний год издержки на литографии, приложенные к газете»⁷. О финансовом участии общества в подготовке иллюстраций

⁶ Художественная газета. 1836. № 1. С. 1.

⁷ Художественная газета. 1841. № 26. С. 6.

в предшествовавшие годы не сообщается. Во-вторых, отечественные иллюстрации отличались низким качеством; на это сетует Струговщиков: «В Санкт-Петербурге до сих пор чрезвычайно ощутителен недостаток хорошего литографического заведения. Мы имеем отличных рисовальщиков, имеем множество материалов для изящных изданий, имеем и все к тому средства, но неуверенность в получении, посредством литографирования, хороших оттисков, останавливает иногда самые полезные предприятия. Небольшое число наших литографических заведений находятся на весьма невысокой еще степени совершенства...»⁸

Поэтому иллюстраций в «Художественной газете» откровенно мало, в первый год далеко не каждый номер содержал иллюстрации, со временем их число росло, но судить о точном их количестве мы не можем. Например, в январском номере за 1838 год издатель обещал выдать 120 иллюстраций, то есть примерно по пять к каждому номеру газеты, однако сегодня невозможно определить, в какой мере он выполнил это обещание, поскольку иллюстрации просто прикладывались к номерам газеты, многие из них до нашего времени не сохранились. В 1840 и 1841 годы о прилагающихся иллюстрациях редакция стала сообщать в оглавлении в конце номера, иногда их число действительно доходило до 6–8, при этом иные номера выходили вовсе без иллюстраций. Но и сообщение в оглавлении не гарантировало своевременного выпуска иллюстраций, иногда они досылались подписчику позднее. Например, в № 2 за 1836 год рассказывается о деятельности строителя здания Академии художеств и ее первого ректора А. Ф. Кокоринова, а его портрет приложен к № 1 за 1838 год с пояснением издателя: «К настоящему номеру я прилагаю отлично гравированный портрет Кокоринова. Оригинал писан Левицким, гравирован г. Олешинским»⁶. То есть в данном случае мы имеем свидетельство оригинальности и целевого изготовления иллюстрации, хотя и опубликованной с большим опозданием.

В № 3 газеты за 1836 год рассказывается об иконостасе Казанского собора — и к этому же номеру прилагается гравюра с изображением иконостаса. В № 15 за 1841 год — статья о конных скульптурах барона Клодта — «Две группы лошадей с водническими для украшения Адмиралтейской набережной» — и в том же номере иллюстрации «К очерку с двух групп барона П. К. Клодта».

⁸ Художественная газета. 1840. № 1. С. 11–12.

Отметим также видимый и непрофессиональному взгляду прогресс качества иллюстраций: если в 1836 году они были довольно примитивными, часто передавали лишь контур фигур, никаких полутонов, теней и прочих нюансов, то со временем, в 1841 году, качество изображения заметно улучшилось.

Приведенные выше примеры демонстрируют динамику развития иллюстрации в периодических изданиях конца XVIII – первой половины XIX века: от импортированных раскрашенных гравюр — к отечественным литографиям.

Е. С. Сони́на

Иллюстрированные приложения к «Сыну Отечества» (1856–1900)¹

«Сын Отечества», еженедельный исторический и политический журнал, основанный Н. И. Гречем в октябре 1812 года в Петербурге, имел по 40–50 страниц, стоил 6 руб. в год. Освещая события Отечественной войны, издание использовало иллюстрации (в основном политические карикатуры), что было новым в русской журналистике. С апреля 1813 года к журналу выпускались бесплатные прибавления военно-политического характера.

Журнал Н. И. Греча, не выходивший с 1852 года, был возобновлен А. В. Старчевским в 1856 как журнал политический, ученый и литературный. Он выходил по воскресеньям, стоил 4 руб. в год. Идея создания дешевой и популярной политико-литературной газеты зародилась у Старчевского еще со времен соредакторства в «Библиотеке для чтения» (1848–1856); первоначальными образцами стали французские «Journal pour tous» и «Le Voleur». Несмотря на то, что небывалая дешевизна вызывала недоверие, уже в первый год нового существования «Сын Отечества» имел 2 700 подписчиков².

П. И. Капнист, отмечая доступность издания, подсчитал, что из имеющихся в 1862 году 20 000 подписчиков более 13 000 проживали в провинции, а до 4 000 читателей принадлежали к духовному сословию³. «Сын Отечества» был первым, по мнению О. Ф. Кузнецовой, изданием, ориентированным на среднее сословие⁴. В отзыве Главного

¹ Искренне благодарю за помощь при работе над данной темой О. Н. Ансберг и М. А. Луковскую.

² Бахтиаров А. Слуги печати. Очерки книгопечатного дела. СПб., 1893. С. 183.

³ Капнист П. И. Краткое обозрение направления периодических изданий и газет и отзывов их по важнейшим правительственным и другим вопросам за 1862 год. СПб., 1862. С. 4.

⁴ Кузнецова О. Ф. Газета «Сын Отечества» в 60-е годы XIX в. (Становление и развитие прессы для среднего сословия) / Автореф. дис... канд. филол. наук. М., 1988. С. 1.

управления по делам печати «Сын Отечества» был назван «дешевейшей из ежедневных газет, распространенной в огромном количестве экземпляров, и предпочтительно промежду чиновниками»⁵.

Успех был бы немислим без постоянных улучшений в журнале. Огромную роль в распространении издания сыграли «Листки» Барона Брамбеуса (О. И. Сенковского), появившиеся с июля 1856 года. Рассказывая об офицере В. Рюмине, задумавшем издавать «Общезанимательный вестник» с иллюстрациями, А. В. Старчевский вспоминал: «Он заставил и меня ввести у себя рисунки, карикатуры и проч., о чем я прежде не помышлял и что, конечно, содействовало успеху “Сына Отечества”, но обходилось мне вовсе не дешево <...> Но это уже было в следующем 1857 году»⁶.

Портретом И. И. Лажечникова в январе 1857 года была открыта рубрика «Галерея знаменитейших наших современных писателей» (из литераторов этой чести удостоились еще Д. В. Григорович и М. Е. Салтыков-Щедрин. Кроме того, были помещены портреты М. И. Глинки, художника Ф. А. Моллера и др.). Редакция использовала комплексный метод освещения «Губернских очерков» Щедрина, вышедших в этом году первым отдельным изданием. В мае появляются две критические статьи (№ 19–20), в июле к номеру 27 прилагается портрет писателя, с этого же номера стали печатать сатирические эскизы П. И. Емельянова (псевдоним П. Анненский), резанные на дереве И. Муравьевым и П. Куренковым (всего 11). Не столь удачна была попытка иллюстрирования «Мертвых душ» — лишь один рисунок (№ 49).

Во втором полугодии 1857 года подписчики получили 6 портретов знаменитых людей, 6 модных картинок, 6 снимков с картин русских художников (за 5 руб. в Петербурге с доставкой, 6 руб. — в других городах). Портрет бородатой Юлии Пастраны был взят художником А. И. Даугелем из «Die Gartenlaube» и вызвал всплеск интереса к изданию: «Воскресный номер “Сына Отечества”⁷ с портретом Пастраны переходил в Петербурге из рук в руки, толки и рассуждения были бесконечные»⁸.

⁵ РГИА. Ф. 776. Оп. 3. Д. 174. Л. 23.

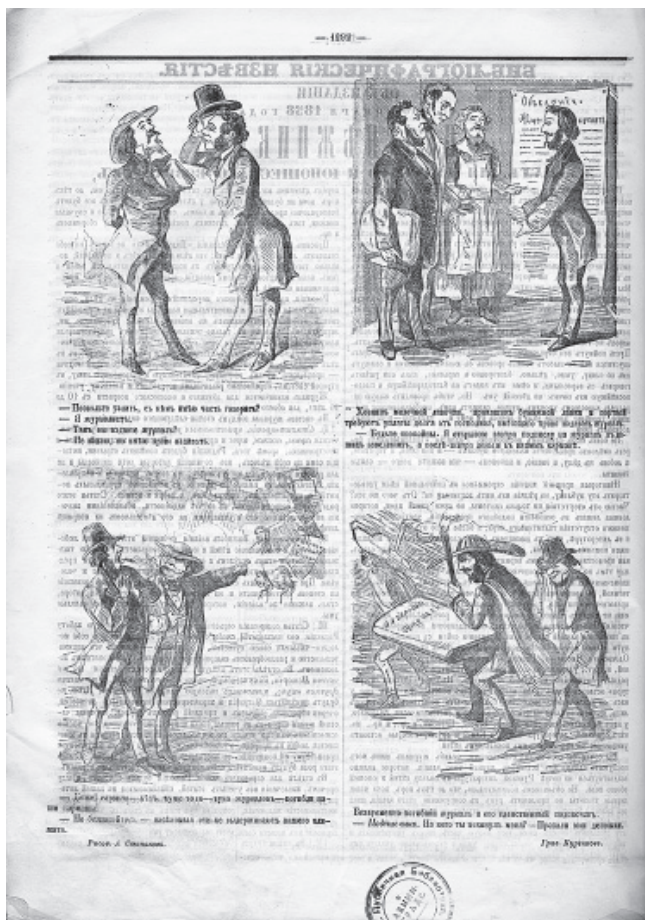
⁶ Старчевский А. Воспоминания старого литератора // Исторический вестник. 1892. № 11. С. 332.

⁷ Сын Отечества. 1857. № 50. 15 декабря.

⁸ Старчевский А. Воспоминания старого литератора // Исторический вестник. 1892. № 11. С. 335.

Конкуренты стали осмеивать возобновленное издание за «бутылочную бумагу», перепечатки, «неуместные» рисунки и пр. Полемику с «Северной пчелой» Ф. В. Булгарина, подписчик поддерживал журнал: «На разные приложения других газет вы можете отвечать портретами Бруни, Тургенева и необещанными модными картинками (которые не прилагаются ни к одной из наших газет)»⁹.

С ноября 1857 года на полосах журнала отводится место «насмешливому карандашу» Н. А. Степанова: «Нашей хронике придется часто советоваться с наблюдениями карикатуриста. <...> он умеет удачно подмечать и верно воспроизводить характеристические, преимущественно столичные типы»¹⁰. Степановские карикатуры про комету и зверинец, про «русское красное словцо» и «нимфу питейного откупа» нравились читателям. В 1857 году известным художником было опубликовано 28 сатирических рисунков, в 1858 — 168.



Н. А. Степанов
Карикатуры
Сын Отечества. 1857. № 52.

⁹ А. Н. Письмо к редактору «Сына Отечества» // Сын Отечества. 1857. № 13. С. 290.

¹⁰ Общественная жизнь в Петербурге // Сын Отечества. 1857. № 45. С. 1088.

Уже современники подчеркивали, что «все предшественники Степанова не сделали карикатуры необходимым элементом нашей общественной жизни: эта честь выпала на долю основателя “Искры”»¹¹. Выскажем предположение, что «Сын Отечества» стал некой преемницей знаменитой «Искры» (состав сотрудников и апробация тем, хоть и не столь радикальных). Но, как признавался Старчевский, «Степанов вскоре также подставил мне ножку. Он основал сатирическо-карикатурный юмористический журнал “Искра”, редактором которого сделался получивший тогда известность переводчик песен Беранже, В. С. Курочкин, тоже оставивший “Сын Отечества”»¹².

В 1858 году крупным литературным событием стала публикация романа Г. Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома» (спустя шесть лет после его появления). Среди политипажей отметим изображение кометы Доната (источник заимствования — «The Illustrated London news»), портреты Л. Н. Толстого, А. В. Писемского и пр.

В 1859 году появилась рубрика «Экономическая хроника», с этого же года публикуются передовые статьи. В последний (1861) год издания в виде журнальной формы подписчики получили те же 12 снимков-репродукций, 12 портретов знаменитых людей, 12 модных картинок и 52 политипажа в тексте.

В ноябре 1861 года «Сын Отечества» поместил карикатуру на А. А. Краевского¹³, вызвавшую бурю в цензуре. Об этом рассказал цензор А. В. Никитенко: «В десять часов утра экстренное заседание в Главном управлении цензуры. В “Сыне Отечества” появился листок, сверху которого крупными буквами начертано: “Картина: русские крестьяне благодарят государя за освобождение от крепостной зависимости, поступила в продажу и пр.” Эта картина была на выставке, и в объявлении о ней нет ничего странного. Но под ним на том же самом листе напечатана карикатура, в которой представлен Краевский и издатель “Сына Отечества” со множеством собак и собачонок. Под карикатурой подпись: “Собачья депутация изъявляет благодарность своему защитнику в виду своего преследователя”. Дело в том, что в “Санкт-Петербургских ведомостях”, издаваемых под редакцией Краевского, не раз были печатаемы статьи против множества собак

¹¹ Швыров А. В. Иллюстрированная история карикатуры с древнейших времен до наших дней. СПб., 1903. С. 386.

¹² Старчевский А. Воспоминания старого литератора // Исторический вестник. 1892. № 11. С. 340.

¹³ Сын Отечества. 1861. № 45. С. 1364.

в городе и предлагались намордники, а “Сын Отечества” смеялся над этим. Но сближение двух фактов — благодарность крестьян и благодарность собак — вышло как нельзя более неуместным. Об этом уже распространились толки в городе»¹⁴.



Собачья депутация изъясняет благодарность своему защитнику в виду своего преследователя Сын Отечества. 5 ноября 1861. № 45

¹⁴ Никитенко А. В. Дневник. Т. II. М., 2004. С. 311–312.

Толки распространяли и конкуренты дешевого иллюстрированного издания, отвечать на которые решались даже подписчики. Так, уральский священник рассуждал: «Уместны ли в “Сыне Отечества” карикатуры — об этом довольно сказать, что дитя и неграмотный мужичок, посмотрев на картину, интересуются знать ее смысл, из которого всегда можно вывести нравственный урок, хотя и с отрицательной стороны. Посмотрев на картинку, желают поразузнать, что есть в журнале, и таким образом сближаются с самим журналом. И то великое дело, если неграмотный мужичок на досуге послушает журнал, не пойдет в кабак, а с грустью еще скажет: “ах, если бы я был грамотен и сам умел читать!”»¹⁵.

С 1 января 1862 года «Сын Отечества» был преобразован в ежедневную газету. Воскресные же номера (и этот факт, как правило, не замечается исследователями журналистики) сохранили журнальный формат, «и все приложения при них, т. е. карикатуры, снимки с картин известных художников, портреты знаменитых современников и модные картинки остаются по-прежнему»¹⁶. Годовая цена выросла до 6 рублей с пересылкой и доставкой. В воскресных выпусках главное место занимали беллетристика и иллюстрации, что часто привлекало внимание цензуры. В апреле 1865 года Петербургский цензурный комитет не разрешил Старчевскому печатать воскресные рисунки на последней странице газеты вместо отдельных листов, а в ноябре 1866 года отмечал низкий художественный уровень повестей, растянутых иногда на несколько воскресных номеров¹⁷.

Воскресные иллюстрации дополняли тексты, опубликованные в ежедневной газете. По воскресеньям печатались и серьезные материалы (так, был опубликован цикл статей «Белинский как моралист»), но в основном характер чтения был развлекательным. Обращаясь к читателям, редактор размышлял о приложениях: «Мы считаем их слишком важными для большинства, чтобы лишить их публику» и выделял ценность карикатур, которые «оживляют газету, преследуют общественные недостатки и могут много способствовать улучшению общественной нравственности»¹⁸. Важнейшим преимуществом

¹⁵ *Варукин Н.* Письмо в редакцию // *Сын Отечества*. 1861. № 51. С. 1530.

¹⁶ От редакции // *Сын Отечества*. 1861. № 26. С. 757.

¹⁷ РГИА. Ф. 776. Оп. 3. Д. 174. Л. 8, 28.

¹⁸ *Старчевский А.* О подписке на ежедневную газету «Сын Отечества» в 1862 году // *Сын Отечества*. 1861. № 32. С. 927.

«Сына Отечества» перед другими изданиями Старчевский считал «снимки с картин знаменитейших современных русских и иностранных художников. Снимки эти не могут не содействовать к образованию вкуса большинства русской публики»¹⁹. В эпоху Старчевского воскресные номера «Сына Отечества» помещали репродукции картин Ф. К. Винтерхальтера, Ф. А. Бруни, П. С. Сорокина, В. К. Шебуева; публиковались рисунки и карикатуры Е. Е. Егорова, А. И. Лебедева, П. Ф. Маркова, П. Черкасова. Граверами были Л. А. Серяков, П. З. Куренков, Ф. Кубло, А. Фрейнд.

Денежные затруднения почти привели «Сын Отечества» к финансовому краху. Старчевский, до того купивший два особняка — О. Монферрана и Румянцева²⁰, был объявлен несостоятельным должником. Выкупил его из долговой ямы и принял на себя издание И. И. Успенский. Коллежский регистратор, владелец мучного лабаза, Успенский, происходивший из духовного звания, был одно время управляющим у Старчевского²¹. Отказ профессионального журналиста от редактирования сразу отразился на газете. Число подписчиков стало заметно сокращаться: если в 1858 году их было 13 000, в 1878 — 17 512, то в 1881 — 12 289²².

При Успенском воскресные номера «Сына Отечества» не представляли особого интереса. Как правило, карикатуры продолжали публиковаться, но на безликие темы, без подписи художника. Отметим лишь серию карикатур «Грибоедов в прозе современной жизни» 1884 год (№ 47, 48). Модные рисунки исчезли; рассылались преискурранты магазинов мужского платья, чайных домов, фабрики часов, заявления от церковных приходов и пр. Первые три месяца 1881 года подписчики бесплатно получали иллюстрации к Библии Г. Доре²³; позже это стало предлогом повышения подписной цены.

В 1886 году «Сын Отечества» перешел в руки бывшего наборщика, а впоследствии купца второй гильдии С. Е. Добродеева. В конце следующего года подписчики, выславшие всю подписную сумму до 1 января, получили возможность выбрать одну из трех олеогра-

¹⁹ Там же.

²⁰ См.: В. З. Пятидесятилетие литературной деятельности А. В. Старчевского // Исторический вестник. 1891. № 10. С. 153.

²¹ Старчевский А. В. На суд общественного мнения // Современность. 1880. № 157. С. 1.

²² Исторический вестник. 1892. № 11. С. 332; Статистика периодической печати // Новости. 1881. № 87. С. 5.

²³ Сын Отечества. 1880. № 298. С. 1.

фий (многоцветных, с лакировкой и рельефом): «Крещение киевлян при св. князе Владимире» В. И. Думитрашко, «Смерть Ивана Су- санина» (художник не указывался) и «Девичник в Малороссии» В. Е. Маковского. Иногородним подписчикам премии высылались накатанными на скалку и заделанными в холст.

С 1 апреля 1886 года ежедневная газета с воскресными иллюстрированными номерами журнального формата обогатилась на третью составную часть, не указанную в блестящем библиографическом справочнике Н. М. Лисовского и единственном исследовании по русским иллюстрированным еженедельникам²⁴: «при воскресных номерах выходит бесплатное приложение в виде еженедельного иллюстрированного журнала <...> на веленовой и глазированной бумаге, и в конце года составит отдельный изящный том легкого чтения, к которому будет выдана обертка в несколько красок»²⁵. В приложениях печатались повести, романы, рассказы, портреты современных и исторических деятелей, исторические и жанровые рисунки, карикатуры.



Чтение Высочайшего манифеста
в Санкт-Петербурге
Сын Отечества. Приложение.
30 октября 1894. № 44



²⁴ Воронкевич А. С. Иллюстрированные еженедельники в России (1808–1904 гг.). М., 1985.

²⁵ Сын Отечества. 1886. № 35. С. 175.



Табель-календарь на 1888 год
Сын Отечества. Приложение. 1888. № 5

Для объяснения содержания рисунков была введена отдельная рубрика. С 1 июля 1886 года к одному из воскресных номеров ежемесячно прилагался лист мод, приспособленный к домашнему рукоделию. В 1888 году приложением к «Сыну Отечества» служили также «Листы выпивочных работ и узоров» и многоцветный календарь.

Добродеев в феврале 1889 года обратился в Главное управление по делам печати, где, жалуюсь на потерю литературных приложений в связи с «развитием хищений при пересылке почтою и по железным дорогам», просил разрешения (без увеличения подписной цены) рассылать приложения не отдельными листами, а в виде брошюр²⁶, что и было дозволено. В 1891 году подписчики «Сына Отечества» получили возможность выписывать газету с приложениями за 8 рублей в год или за 4 рубля — без оных.

²⁶ РГИА. Ф. 776. Оп. 3. Д. 174. Л. 269.

²⁵ Сын Отечества. 1886. № 35. С. 175.

Количественный состав приложений при С. Е. Добродееве

Год/жанр	1887	1889	1891	1893	1895	1896
Статьи	47	44	51	86	46	39
Портреты	55	58	32	61	70	69
Рисунки	107	104	109	132	128	156

Статьи носили беллетристический и исторический характер. Читателю предлагались романы, жития, биографические очерки, повести, сценки, позже добавились шарады, анекдоты, мелочи. Зачастую выпуск организовывался по тематически-юбилейному принципу (в 1888 году ведущими темами стали 900-летие крещения Руси, 200-летие русского флота, 275 лет избрания на царство М. Романова и пр.). Отдельно надо назвать юбилейные номера «Сына Отечества»²⁷.



Се́мидесятипятилетный юбилей газеты «Сын Отечества»
Сын Отечества. 4 октября 1887. № 257



Николай Иванович Греч. 80-летие газеты «Сын Отечества»
Сын Отечества. Приложение. 6 октября 1891. № 40

²⁷ 75-летие «Сына Отечества» // Сын Отечества. 1887. № 39; 80-летие «Сына Отечества» // Сын Отечества. 1891. № 40.

Печатались произведения И. С. Тургенева, К. В. Назарьевой, А. Я. Головачевой-Панаевой, А. А. Соколова, Г. Сенкевича, Г. Мопассана, А. Доде, Дж. К. Джерома, М. Твена.

Художниками приложений были Н. Н. Каразин, А. А. Сахаров, В. В. Поляков, А. А. Чикин, Т. И. Никитин и др. Изредка давались рисунки по эскизу издателя²⁸. Публиковались репродукции картин К. Е и В. Е. Маковских, И. К. Айвазовского, Ю. Ю. Клевера, И. Е. Репина, Н. Н. Ге, а также иллюстрации к текстам.

Среди портретов выделялись изображения титулованных особ, литераторов, музыкантов, художников, актеров, общественных деятелей. Портреты были, как правило, либо юбилейные, либо дополняли некрологи, помещенные в газете. Некоторые иллюстрировали разделы²⁹.



Е. П. Пономарев

Шестидесятилетие оперы «Жизнь за царя» М. И. Глинки
Сын Отечества. Приложение. 1896. № 48

²⁸ Серенада у Петровского дворца // Сын Отечества. 1896. № 23.

²⁹ Например, «Шахматный клуб» с врезкой портрета М. И. Чигорина // Сын Отечества. 1889. № 5.



Протоиерей Иоанн Ильич Сергеев
Сын Отечества. Приложение.
10 декабря 1895. № 50



А. А. Чикин
Елка у Гостиного двора в Санкт-Петербурге
Сын Отечества. 1894. № 51

Преобладавшие в приложениях рисунки (в их число не вошли карикатуры) подразделялись на жанровые, исторические, бытовые, религиозные, краеведческие, литературные, театральные, батальные, пейзажные и пр. Лидировали жанровые рисунки: «После елки», «Не сошлись характерами», «Что выписать?», «Катание яиц в деревне». Карикатуры были в каждом номере и, как правило, посвящались бытовым темам (семья, дети, чтение, театр, магазин, прислуга, доктора, дачи, пьянство, извозчики и пр.). Отдельно прикладывались листы бóльшего формата, сложенных в несколько раз многоцветных гравюр («Бородинское сражение 26 августа 1812 года», с картины Петера фон Хесса, 1887), а также давались уменьшенные копии больших гравюр и олеографий.

С 1896 года в приложениях стали публиковать фотографии: фотообзоры фабрик и заводов, виды городов, выставок, редких животных и пр. Отдельные рисунки имели подзаголовок «с фотографий» (использовались работы К. К. Буллы, А. А. Пазетти, М. М. Боровитинова и др.).



Уменьшенные копии-гравюры с третьего художественного приложения к газете «Сын Отечества» на 1891 год. «Галерея известнейших русских художников», состоящая из 10 картин, напечатанных в 17–25 красок
Сын Отечества. Приложение. 1890. № 48

К сожалению, расцвет «Сына Отечества» не принес материальных выгод. С. Е. Добродеев писал: «Долги, которыми обременены оба издания, поглощают все, что добудем в подписку»³⁰. Подчиняясь решению акционерного общества печатного дела «Издатель», с августа 1896 года Добродеев, оставаясь издателем, передал редакторство А. К. Шелер-Михайлову. Спустя несколько лет Добродеев признавал: «Правление, с первых же шагов, сделало громадную ошибку, пригласив на три года, по условию, редактором ежедневной газеты Сын Отечества литератора г. Шелера»³¹. Друзья Шелера тоже не видели пользы в таком назначении. А. И. Фаресов считал, что Шелер из-за скромной пенсии «принужден был убивать себя в качестве редактора»; И. И. Ясинский патетически восклицал: «Ужасно положение

³⁰ ИРЛИ (ПД). Ф. 583. Д. 403. Л. 4.

³¹ Добродеев С. Е. На суд русских читателей. М., 1898. С. 21.

большого писателя, когда он принужден редактировать разный хлам и даже составлять объяснительный текст к глупейшим картинкам»³². С 1898 года имя Добродеева исчезает с полос «Сына Отечества» — наравне с иллюстрациями к текстам, репродукциями, карикатурами. В 1899 увеличился формат приложения с уменьшением его объема. Фотографий публиковалось больше, рисунков — меньше, но почти ничего из визуального ряда не было связано с текстами. Последний номер приложения вышел 25 мая 1900 года. Никаких указаний на прекращение издания Н. В. Гаврилов, подписавший номер «за редактора», не оставил, но об этих причинах высказался в прошении Сенату Добродеев: «Все мое издательское предприятие и имущество <...> совершенно разорено»³³. Так печально завершилась почти вековая история издания, внесшего серьезный вклад в развитие отечественной журналистики.

³² Фаресов А. И. Александр Константинович Шелер (А. Михайлов). Биография и мои о нем воспоминания. СПб., 1901. С. 21, 167–168.

³³ Краткое объяснение по Делу Добродеева с обществом «Издатель» о 86 330 руб. СПб., 1902. С. 4.

А. К. Курбатова

Отечественная графика моды в дамских журналах XIX – начала XX века

Заимствование в России иностранной моды определило принцип копирования иллюстраций из зарубежных изданий для отечественных модных журналов, появившихся в последней четверти XVIII столетия. Вплоть до начала XX века картинки мод, использовавшиеся в журналах в качестве приложений (гравюры, литографии, картины) или в тексте (рисунки, политипажи, фотографии), оставались в основном копиями европейских оригиналов или покупались (заказывались) издателями за границей. Но были в истории этого жанра и исключения из сложившейся традиции. В периоды подъема патриотических настроений, связанных с тяжелыми войнами, под влиянием демократических реформ или в связи с подъемом экономики и развитием производства издатели и даже такая аполитичная в своей общей массе аудитория читателей и потребителей моды, как женщины, проявляли интерес к национальным особенностям в костюме и моде.

Наполеоновские войны подняли в Европе волну патриотизма, выразившегося, в частности, в обращении к народным элементам и декору в светском платье. В России в 1812 году, перед вступлением в Москву неприятельской армии, был введен запрет на французскую торговлю. В первой половине XIX века подписчиков на модные журналы было мало, и они зарабатывали в основном на рекламе частных портных и пошивочных ателье. Поэтому несмотря на то, что большинство украшавших эти издания рисунков копировалось из иностранных, наши мастера (А. Г. Афанасьев, Ратманов, Фридрицы, Соколов, Семенов) иногда дополняли их аксессуарами московских или петербургских магазинов. Но уже к 1833 году французская торговля была восстановлена в своих правах, и в это же время из русских журналов стали исчезать гравюры, подписанные нашими мастерами.

«Какъ ты сегодня охота, Филъ», сказалъ серъ Джофрей когда я, обидѣваясь обычными привѣтствіями со всемъ обществомъ, сѣлъ на свое мѣсто.

«Напротивъ я сегодня всталъ ранѣе обыкновеннаго», отвѣчалъ я ему. «Я успѣлъ уже съѣздить въ Юксемъ».

— Пашкомъ?

— Пашкомъ; и признаюсь никогда въ жизни не приношу такой скверной утренней прогулки.

«Я думаю, мистеръ Дендональдъ», сказала леди Букананъ. «Идти по дорогѣ отъ Сиборо Корта до Юксема нѣтъ ни одного деревца. Если вы хотѣли любоваться красотами природы, намъ слѣдовало идти берегомъ».

— Сегодня утромъ, я долженъ сознаться, мысли мои были заняты болѣе дѣлами, нежели красотами природы, а больше всего потчюмъ лицкомъ.

«Почтоумъ лицкомъ?» повторила она.

— Да я всталъ очень рано, навѣсалъ одно очень важное письмо и собственноручно ощутилъ его въ лицѣхъ.

«Не въ Калыкутту ли письмо?» спросилъ

серъ Джофрей, смотря на меня изъ-за газеты.

— Въ Калыкутту.

— Гмъ!

Что жъ ты рѣшился на что нибудь?

— Разумѣется; я принялъ предложеніе. Серъ Джофрей смотрѣлъ очень серьезно, но ничего не говорилъ. Леди Букананъ и миссисъ Макферсонъ разсмѣялись въ дружескихъ извлеченіяхъ сознанія.

Миссъ Кару продолжала читать письмо и казалось даже не слышала нашего разговора.

«Не могу васъ поздравить искренно, мистеръ Дендональдъ», сказала жена моего друга, «потому что мнѣ очень жаль что вы уѣзжаете. Мы никакъ не думали чтобы вы рѣшились оставить Англію и въ ней всѣхъ своихъ друзей».

«Я еще и теперь этому не вѣрю», прибавила миссисъ Макферсонъ.

«Мнѣ кажется тебѣ слѣдовало долгие подумать, прежде чѣмъ рѣшиться на отъѣздъ», замѣтилъ серъ Джофрей.

«Ужасное мѣсто Индія!» воскликнулъ капитанъ Бруеръ.

«Если бы вы ее знали вы не торопились бы такъ, могу васъ увѣрить! Она не хороша для иного брата военнаго, а для насъ статскихъ еще хуже. Отвратительный климатъ — одну половину года точно въ нечѣхъ живешь, а другую — въ обливательной ваннѣ».

«Вы конечно уже вѣскомо знакомы съ климатомъ», обратился до мнѣ ректоръ.

— Я не знаю ни одного слова.

«Ну, такъ, клянусь Св. Георгіемъ, вамъ будетъ плохо!» вскричалъ драгунъ.

— Не вижу почему. Какъ издатель англійской газеты...

«Позвольте узнать какой газеты?» перебилъ ректоръ.

— Калыкуттинскій Громовержецъ.

«Прекрасное изданіе — лучшая изъ всѣхъ остъ-индскихъ газетъ», сказалъ онъ одобрительно. «Я думаю, однако, что эта работа будетъ слишкомъ утомительна для насъ».

«Тѣмъ лучше. Мнѣ все равно сколько бы ни было работы».

— Однако я полагаю вы не намѣрены умирять себя, какъ это сдѣлалъ бѣдный Гай Гамилтонъ?»

«Гай Гамилтонъ?» спросилъ я.

— Ранѣе вы ничего о немъ не слыхали? Онъ былъ однимъ изъ нашихъ предшественниковъ.

Я его очень хорошо зналъ. Онъ умеръ буквально отъ изнуренія какъ физическаго такъ и умственнаго.

Одинъ человѣкъ не можетъ быть безнаказанно въ одно и тоже время и редакторомъ и помощникомъ редактора и критикомъ и

корректоромъ и наконецъ авторомъ всѣхъ переданныхъ статей.

— Я думаю что не можетъ; но я приглашенъ только въ качествѣ редактора.

— Точно такъ же и онъ былъ приглашенъ какъ редакторъ и у него были помощники такъ же какъ будутъ и у васъ; но позвольте мнѣ замѣтить, что въ Индію литературные помощники все равно что ничего. Они либо болѣны и отправляются въ болѣе возвышенныя мѣстности или просто дѣлаются и не хотятъ работать. Бѣдный Гай часто работалъ одинъ за всѣхъ и Громовержецъ былъ причиной его смерти. Послѣ него на эту должность поступилъ кажется мистеръ Тенстоунъ.

«Который теперь выходитъ оттуда», отвѣчалъ я.

м 329. Рубашка Славянка.

корректоромъ и наконецъ авторомъ всѣхъ переданныхъ статей.

— Я думаю что не можетъ; но я приглашенъ только въ качествѣ редактора.

— Точно такъ же и онъ былъ приглашенъ какъ редакторъ и у него были помощники такъ же какъ будутъ и у васъ; но позвольте мнѣ замѣтить, что въ Индію литературные помощники все равно что ничего. Они либо болѣны и отправляются въ болѣе возвышенныя мѣстности или просто дѣлаются и не хотятъ работать. Бѣдный Гай часто работалъ одинъ за всѣхъ и Громовержецъ былъ причиной его смерти. Послѣ него на эту должность поступилъ кажется мистеръ Тенстоунъ.

«Который теперь выходитъ оттуда», отвѣчалъ я.

Ф. Г. (Федор Герасимов) и ПАН (Иван Панов)
Рубашка Славянка
Модный магазин. 1867. № 13. С. 199. ил. 329

Во второй половине XIX столетия практически все гравюры и литографии с изображением костюма, головных уборов или орнаментов для рукоделий, являвшиеся приложениями к модным журналам, принадлежали европейским художникам. Копировать их, как это было раньше, уже не имело смысла. Издатели могли заказать любое количество приложений-вкладышей во Франции или Германии — странах, активно развивавших это направление. Определяющим для модных периодических изданий, в отличие от первой половины столетия, стало не просто наличие картинки-приложения, а целого отдела, посвященного моде и оформленного черно-белыми иллюстрациями в тексте. Для их создания в массовых изданиях начали использовать технику гравюры на дереве — ксилографию, как и в старину называя отпечаток в тексте политипажом. Понятие «политипаж» применительно к иллюстрациям не являлось прямым, но приобрело популярность и использовалось до конца XIX столетия. Кроме типовых рисунков, заголовков, виньеток и т. п., оно обозначало и более сложные изображения: сюжетные зарисовки и иллюстрации к литературным произведениям.

Первые политипажи для отечественных журналов так же, как и приложения, покупались за границей. Но если в случае задержки доставки иностранные гравюры или литографии можно было вложить в последующие номера, то без политипажей, которые печатались непосредственно в тексте, модные журналы и газеты, выпускавшиеся два или четыре раза в месяц, выходить уже не могли. Российские журналы продолжали копировать рисунки платьев из свежих иностранных номеров, но спешка наносила ущерб качеству гравюры, печатавшейся часто на дешевой газетной бумаге, и первые рисунки 1850-х – начала 1860-х годов часто оставляли желать лучшего. Гравюры-политипажи делались без сложной внутренней разработки, были схематичными и довольно грубыми. Несмотря на достигнутые успехи, ксилография этого времени отличалась «суровостью» стиля и не очень подходила для иллюстрации самого модного платья, для которого требовалось больше изящества. С ее помощью создавали в первую очередь рисунки аксессуаров (дамские пояса, сумочки, рукавички и т. п.), а также рисунки для рукодельных работ (орнаменты для вышивок на белье и плетения кружев), которые в России имели национальную специфику. Для этой цели издатели журналов вновь начали при-

влекать к работе отечественных мастеров — художников и гравиров, создававших оригинальные рисунки по моделям из магазинов Санкт-Петербурга или Москвы.

Желание освободиться от иностранной зависимости в области моды прослеживались во второй половине столетия в художественно-промышленной среде и в некоторой части публики. Редакция журнала «Мода» в 1852 году старалась сделать журнал самостоятельным органом столичных мод и сотрудничала с петербургскими магазинами, информируя читателей о новейших материях, фасонах и модных вещах, помещая выкройки нарядов и узоры для вышивания. Кроме иностранных «литографических и литохромических» приложений в тексте печатались политипажные работы лучших столичных художников.

В 1860–1870-х годах издательское дело быстро развивалось и количество модных изданий в Санкт-Петербурге и Москве увеличивалось. Одновременно с этим активно распространялись и заграничные модные выпуски, создававшие им конкуренцию. Европейский костюм в это время начал все глубже проникать в различные слои городского населения. Производство и торговля отечественными товарами в России развивались, и рекламные объявления отечественных торговых фирм стали неизменными спутниками многих журналов. Некоторые издания целиком оформлялись политипажными «наших мастеров», о чем уведомляли подписи. Из года в год качество и количество политипажей в них росло.

Модный журнал «Русский базар» в 1863 году поместил заметку под названием «Патриотическое движение московских дам». В ней сообщалось, что собрание Общества распространения полезных книг призывает дам стараться не покупать для своего туалета и не носить ничего иностранного¹. В 1864 году редакция этого журнала извещала, что старается привлекать к работе русских художников и литераторов, так как копирование из немецкого журнала «Der Bazar» выкроек, модных картин, узоров и пр. занимает много времени².

Среди большого количества издававшейся в России дамской периодики особого внимания заслуживает «Модный магазин». Стараясь выпускать журнал европейского уровня, редакция

¹ Русский базар. 1863. № 3. С. 38.

² Русский базар. 1864. № 9. С. 130.

в 1860-е годы также приглашала к сотрудничеству русских художников и граверов. Делая общий обзор иностранных изданий, «Модный магазин» помещал только то, что было, по его мнению, приемлемо в России. Журнал позиционировал себя как независимый от иностранных изданий и полностью оформлялся отечественными мастерами. Здесь писали, что французские моды, хотя и могли быть приняты за образец, но климатические и общественные условия каждой страны имеют свои особенности, поэтому русский журнал должен служить проводником родному элементу. В заслугу немецким журналам ставились обращение к мещанской среде и их дешевизна³.

В 1860-е годы с «Модным магазином» активно сотрудничали И. А. Шарлемань и А. И. Шарлемань (последнему принадлежат иллюстрации к литературной части и многие политипажи). Журнал помещал рекламные рисунки моделей магазина Антонова (Санкт-Петербург). Под рисунками моделей часто стоят инициалы: Ф. Г. и И. П. (Федор Герасимов и Иван Панов). С отечественными магазинами сотрудничали также «Аврора», «Ваза» и другие модные издания. Кроме перечисленных авторов оформлением модных журналов занимались в эти годы многие художники, среди которых А. А. Агин и Н. А. Богданов.

Торговый дом А. Торочешникова в Санкт-Петербурге имел собственную литографическую мастерскую, что позволяло ему в течение ряда лет выпускать модный журнал-каталог своих изделий.

В середине 1870-х годов все больше иллюстраций для журналов стали заказывать за границей. Скорые поезда быстро доставляли свежие иностранные выпуски и клише для новых рисунков, а фотомеханические способы перевода рисунка на доску для печати ускорили процесс создания политипажей и улучшили их качество. Коммерческая выгода и реклама заграничного «бренда» вытеснили патриотическую направленность содержания предшествующего периода. В 1877 году новая редакция «Модного магазина» сообщала, что в техническом выпуске⁴ все гравюры, как раскрашенные, так и политипажные, исполняются лучшими

³ Модный магазин. 1867. № 1. С. 10–11.

⁴ Имеется в виду не литературный, а модный выпуск журнала. Стремясь охватить как можно больший круг подписчиков, многие журналы выходили в нескольких, отличавшихся по содержанию и цене изданиях.

и открыла первую попавшуюся мнѣ книгу. Дверь рас-
пирлилась, и въ комнату вошла молодая женщина, вы-
сокая, стройная, съ прекрасными, большими синими гла-
зами, съ блондинскими волосами, которые густыми и волни-
стыми прядями охватывали ее лицо. На розовых губахъ
ей играла такая пріятливая, очаровательная улыбка; гиб-
кій станъ ее схватывалъ простой сѣрый батистовый капотъ.

„Здравствуйте, милая mademoiselle Olga.
Не правда ли, вы позволите мнѣ называть васъ
такъ“, сказала она, и голосъ ее былъ такъ
тихъ и пріятенъ, что все бы и прислушивался
къ нему. Это была Юлія, замужняя дочь Алек-
сандры Семеновны.

„Я много слышала объ васъ еще прежде
отъ Леонида Александровича“, продолжала
она, „и, признаюсь, была очень, очень
рада, узнать, что вы у насъ и что Соня
имѣетъ такую прекрасную наставницу.
Но что же вы сидите,
душа моя, въ нашей ком-
натѣ, пойдите туда“,
прибавила она съ улыб-
кой —
тамъ при-
фалъ
брать съ
женой, вы
еще ка-
жется
ихъ не
знаете?“

Мы по-
шли въ
залъ. Око-
ло стола,
противъ
оконъ,
сидѣли
несъ муж-
чины: си-
новья
Александ-
дры Се-
меновны,
мужъ
Юліи и
Леонидъ
Александровичъ.
Но дру-
гой сто-
ронѣ хо-
дили дѣ-
даны. Од-
на изъ
нихъ, вы-

сокая, худая, съ блѣдными впадинами щеками, съ большими
кариными глазами, что-то живо очень рассказывала и улыба-
лась открывала рядъ бѣлыхъ, прекрасныхъ зубовъ. Другой,
довольно толстый, пожилой, среднего роста, въ чепчикѣ
изъ желтыхъ лентъ, приколотомъ на русыхъ и жидкихъ
съ просѣдью волосахъ, утвердительно кивала головой, при-
чемъ зеленоватыя глаза ее быстро перебѣгали съ одного
предмета на другой. Когда мы вошли, Соня подбѣжала ко мнѣ.
„Катя“, обратилась Юлія къ молодой женщинѣ, „потѣ
Ольга Михайловна, о которой ты уже слышала“.

„Ахъ, очень рада, душечка“, сказала она: „я васъ давно
уже хотѣла видѣть, но была больна все это время. Вотъ
мой мужъ. Сенья ты кажется тоже не знаешь Ольги Ми-
хайловны“.

„А вотъ и мой мужъ“, весело заговорила Юлія, подводя
ко мнѣ красиваго молодого человѣка, съ добрымъ пріят-
ливымъ лицомъ. „Прощу полюбить“, прибавила она засмѣ-
лившись.

Изъ гостиной вышелъ Александръ Семен-
овичъ, разряженный и раздушенный. Проходя
мимо меня, она сдѣлала гримасу. Послѣ обѣ-
да я вышла на террасу; ко мнѣ подошелъ Лео-
нидъ Александровичъ.

— Ну какъ вамъ нравится Юлія
Васильевна, не правда ли, какая она
милая женщина?

„О! да“, отбѣчала я, „она немалая
не полюбить. Она такая вниматель-
ная, такая добрая“.

„Mademoiselle Olga, потру-
дитесь налить чай, если вамъ
это не скучно“, попросила ме-
ня, проходя ми-
мо, Александръ
Семеновичъ.

Узнавая, Юлія
зашла ко мнѣ и
приглашала бы-
вать у нея по-
чаще.

(Прод. будетъ).

НОВОСТИ.

Театры и мнѣ. —
„Раскоше-
токъ“ г. Среб-
ничаго. —
Чего недостаетъ
въ помѣ.
— Отношеніе
къ мнѣ дру-
тви. — „Гро-
за“, опера
Кашперова.
— Два концер-
та Контска-
го. — Г-жа
Фиретти. —
Г-жа Кор-
да. — „La
Dance aux
sablons“. —
Рассказы
знаменитаго
Marie Дю-
лески. —
L'Ami des
femmes; Ри-
ма. — Mon la-
ment. — Г-жа
Самойлова изъ
„Фигуръ“. —
Г-жа Шор-
бергъ. Филъ
изъ „Прекрас-
ной Галат-
ты“. — Г-жа
Коркоре изъ
„Прекрасной
Клеопы“.



ОГ

Ж 590. Костюмъ Бисмарка — модель моды. Антонова.

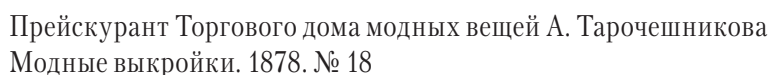
И П

Театръ, — большое удовольствіе. Пріятно смотрѣть,
за рубль, какъ люди сгораютъ отъ любви, томятся стра-
даніями, бьются героини, бьются и въ халатахъ, уби-
ваютъ другъ друга, и другъ друга лобызуютъ. Интересно
видѣть, какъ природа изъливается ко всему этому со-
чувствіе, какъ на страданія она отвѣчаетъ грозой, а
любовными объясненіями внимаютъ картонныя деревья.
Поучительное, высоко-философское зрѣлище представ-
ляетъ эта цѣльность характеровъ, эта выдержанность ро-
лей, это простое и логическое развитіе чувствъ, и въ

Дорожный костюмъ Бисмарка.

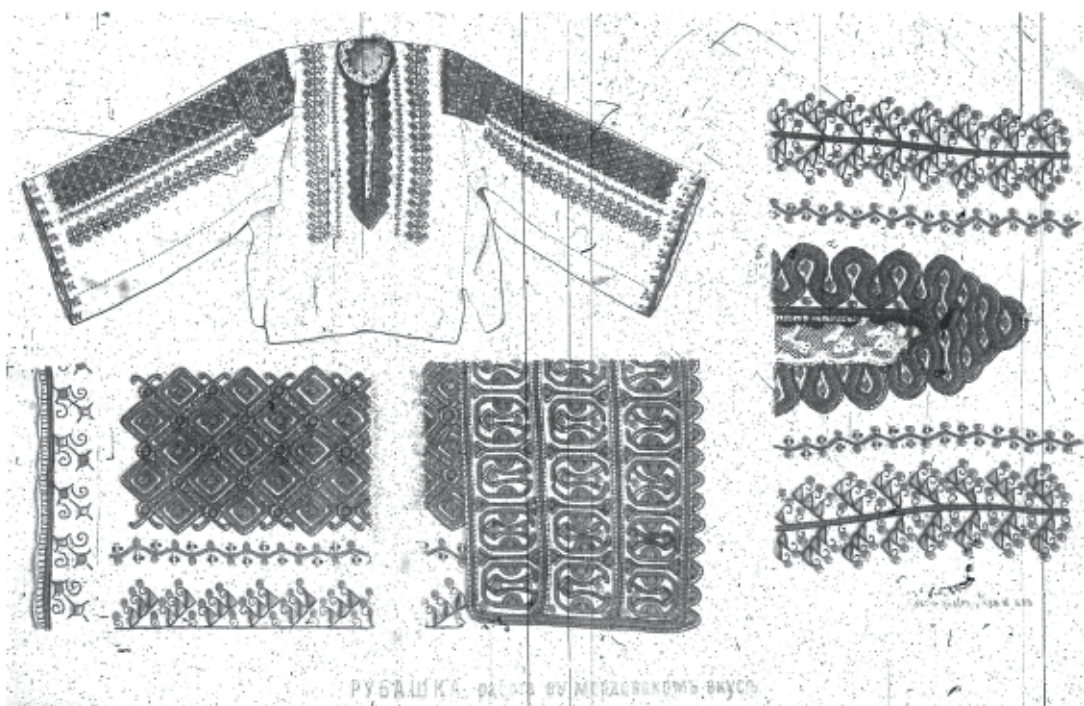
Модель магазина Антонова

Модный магазинъ. 1867. № 22. С. 348. Ил. 590



Экспансия европейских предметов роскоши в России росла. Модные журналы стали переходить в руки крупных издательских фирм. В 1880-е годы издательство Г. Д. Гоппе скупило такие популярные журналы, как «Модный магазин», «Новый Русский Базар», «Модный Свет» и др. Возможности фирмы позволяли выпускать на русском языке издания, являвшиеся аналогами европейских. Гоппе — «король мод и модисток» — нивелировал патриотическую инициативу русских изданий, ориентируясь на экономическую целесообразность выпуска журналов, копирующих западные образцы и рекламирующих европейскую моду и магазины.

Но, удовлетворяя запросы подписчиков и принося немалый доход издателям, отечественная модная графика нашла свою нишу. В это время чрезвычайно популярны стали промышленные и художественно-ремесленные выставки, имевшие отделы женских ремесел. Участие в них принимали и модные журналы, в том числе принадлежавшие фирме Гоппе. Всевозможные приложения и премии к ним — альбомы и сборники с рисунками русских, сла-



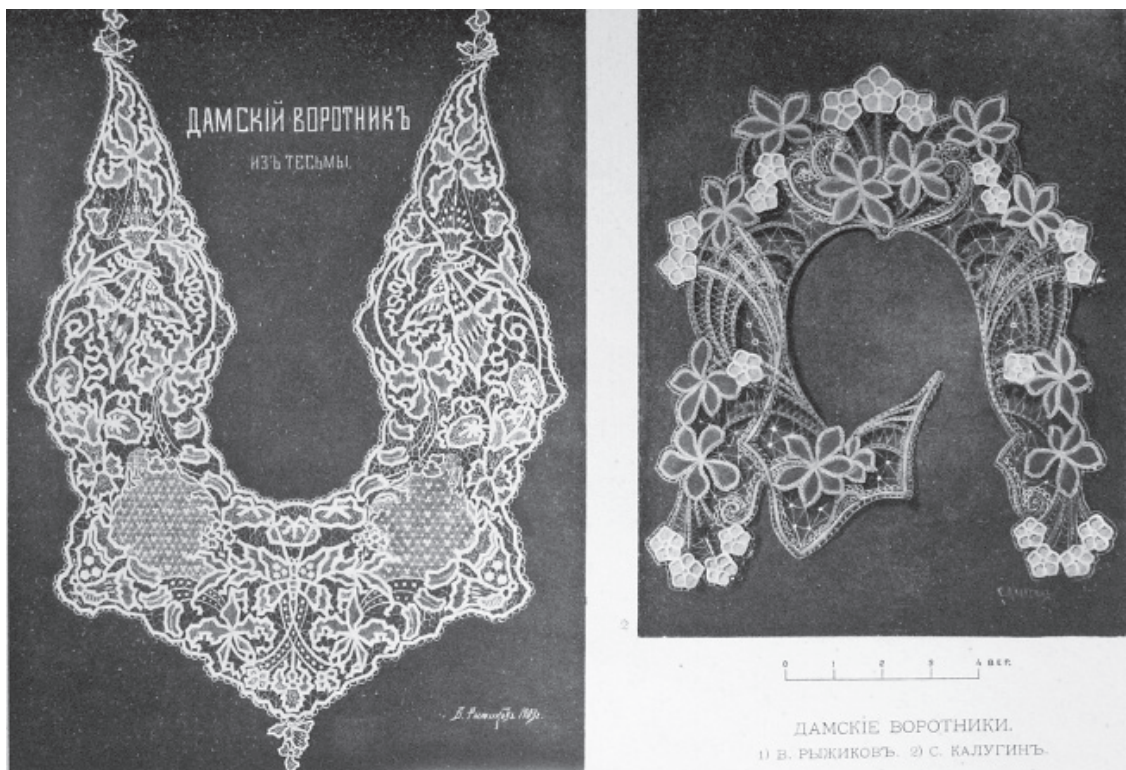
Рубашка. Работа в мордовском вкусе
Модный свет. 1878. № 6. С. 69.

Рисунки вышивок и кружев, в том числе в народном стиле, пользовались большой популярностью. Постепенно их стали оформлять в самостоятельные издания

вянских и прочих национальных узоров для вышивания и плетения кружев, использовавшихся в оформлении модных аксессуаров, немало поспособствовали развитию и распространению целого направления в costume и интерьере последней четверти XIX – начала XX столетия. Они были очень востребованы, и интерес к ним со временем не угасал, а лишь усиливался.

Неоценимый вклад внесли в это новое направление в прикладном искусстве также художественно-промышленные учебные заведения.

Известно, что фирма Гоппе, основным изданием которой являлась «Всемирная иллюстрация», привлекала к сотрудничеству лучших гравёров Петербурга. Интересные воспоминания о своей работе в конце XIX века оставил И. Н. Павлов. Он писал о том, что труд гравёров в России оплачивался очень низко, и приходилось работать одновременно для нескольких изданий. Картинки мод стояли первыми в его списке всевозможных заказов, являвшихся «превосходным материалом, на котором можно



В. Рыжиков, С. Калугин
Дамские воротники

было нажиться»⁵. Можно предположить, что русских мастеров, скрывающихся за иностранными псевдонимами или анонсируемых как иностранных, а чаще всего не упоминаемых вовсе, сотрудничало с издательствами достаточно много.

Выразительный в своих внешних формах и декоре женский костюм последней четверти века привлекал известных российских художников. Не всегда афишируя свою деятельность в этом направлении, они принимали участие в создании эскизов для светского и театрального платья, ломая сложившееся в профессиональной среде отношение к работе в этой области, как к недостойному и низкому занятию.

Развитие промышленности, культуры и искусства в России на рубеже столетий усилило внимание художников к костюму, появилось стремление к самостоятельности в этой области. Костюм начали рассматривать как особый вид прикладного искусства. Проводились конкурсы на разработку проектов одежды в национальном стиле, в которых участвовали выпускники школы Общества поощрения художников, Училища Штиглица, Строгановского училища и других художественных учебных заведений. Появилось желание привлечь к оформлению модных журналов знаменитых художников.

Первая мировая война послужила новым импульсом для вспышки патриотических настроений, и тема костюма и моды вновь приобрела политическую окраску. Когда во второй половине 1914 года в связи с войной получение из-за границы модных панорам⁶ стало задерживаться, в журнале «Искусство портного» писали, что пора сбросить с себя чужеземное иго, — русские портные и художники, при поддержке изданий, могут и должны доказать подписчикам, что уровень их работы не хуже, а в некоторых областях даже лучше заграничного⁷.

Стремясь поднять патриотический дух соотечественников, «Дамский мир» в том же году напечатал большую статью о заимствованиях иностранцами элементов из русской народной и боярской одежды. Автор с сожалением писал, что русский стиль

⁵ Павлов И. Н. Моя жизнь и встречи. М.: Искусство, 1949. С. 92–93.

⁶ Панорамы или картины мод — приложения большого формата к журналам, использовавшиеся для украшения и рекламы в магазинах и ателье.

⁷ Искусство Портного. 1915. № 1. С. 1.

приходит в Россию из Европы, отмечая, что у нас есть силы и возможности для развития своего отечественного производства и появления художников-портных. В 1916 году этим журналом был проведен художественный конкурс современной русской женской одежды. А в 1917 году в нем же появились рисунки модных костюмов за подписью Н. Курганова. Но в основном, по сложившейся к этому времени традиции, рисунки модных журналов не подписывали, поэтому поиски их авторов затруднительны.

Война и революция приостановили в России издание отечественных модных журналов, которые стали выходить позднее в новом качестве, а лучшие российские художники, проявившие себя в этой области, оказались в эмиграции, где снискали в дальнейшем на этом поприще мировую известность.



В. (?) Свешников
Обложка: Журнал
для хозяек.
1 августа 1915. № 15

А. Н. Каск

Репродукционная ксилография и автотипия в отечественных журналах конца XIX – начала XX века

В 1912 году на Всероссийском съезде художников В. В. Матэ жарко отстаивал преимущества гравюры перед фоторепродукцией: «Наступает время, когда фотографическая репродукция становится все более банальной — пресной. Общество начинает тяготиться фотографией: понимает всю ее ничтожность, и ясно — неминуемо интерес к гравюре должен возродиться. <...> Вторжение машинных производств в область искусств осуждено давно, и нужны только дружные усилия общества и время, чтобы избавиться от однообразной лигатуры искусства фотографии»¹. Спустя век ошибочность этих утверждений очевидна, но, имея перед собой журнальные репродукции из массовой прессы рубежа XIX–XX веков, надо признать, что горячность знаменитого гравера можно понять.

В конце XIX века издательское дело переживало «техническую революцию». Торцовая гравюра на дереве, которая чрезвычайно широко использовалась для репродуцирования всех видов изображений в XIX веке, капитулировала перед фотомеханическими методами воспроизведения. На первых порах рукотворная гравюра отличалась большей сочностью, четкостью и проработкой деталей изображения при меньших требованиях к качеству бумаги, но сразу проигрывала фотомеханике в скорости производства. Для русских ксилографов это был драматический период потери профессионального поля деятельности. Переломным оказался этот этап и для внешней формы иллюстрированных журналов. С переходом на новую техническую базу сложившиеся во второй половине XIX века приемы оформления периодики стали выгля-

¹ Цит. по: Голлербах Э. Ф. История гравюры. М.; Пг., 1924. С. 7.

деть архаично. Если самые разноплановые оригиналы (рисунок, живопись, фотография) приобретали зримые общие черты при репродуцировании ксилографией и согласованно выглядели на одной полосе с декоративной заглавной виньеткой, то после «вторжения машинных производств» стилевое единство было нарушено.

Специалисты по русской графике нередко отказывают репродукционной ксилографии конца XIX века в существовании ее собственного, независимого от оригинала, пластического языка. Действительно, благодаря своим гибким изобразительным возможностям, торцовая ксилография приспособлялась и к мазкам живописи, и к слитности тоновых переходов фотографии, и к специфике рисунка, сравнительно легко имитировала многообразие фактур различных поверхностей. Но все разнообразие оригиналов находило выражение в одном материале и одной технике. Штрих тоновой торцовой гравюры на дереве, каким бы не был мелким и дробным, тем не менее, всегда читался. То, что общее развитие журнальной ксилографии шло



И. И. Хелмицкий
Н. Н. Миклухо-Маклай
Живописное обозрение.
27 октября 1882. № 32



М. Н. Рашевский
Катание на коньках
под парусом
Нива. 1880. № 8

в сторону по возможности точного повторения оригинала с помощью готовых технических приемов, не отменило, а, наоборот, подвело к тому, что облик массового иллюстрированного журнала последней трети XIX века совершенно определен и узнаваем.

В последней трети XIX века наибольшее количество визуального материала предлагали вниманию публики иллюстрированные еженедельники. Они и являлись крупнейшими поставщиками заказов для граверов. Иллюстрация, воспроизведенная ксилографией, была одним из основных конструктивных элементов для изданий «Всемирная иллюстрация» (1869–1898), «Живописное обозрение» (1872–1905), «Газета А. Гатцука» (1876–1890). Просуществовали долгие годы и на рубеже веков обеспечивали львиную долю суммарного тиража иллюстрированной периодики журналы «Родина» (1879–1917)² и «Нива» (1870–1918)³. Ксилографией воспроизводились изображения в таких значимых для русской культуры изданиях, как «Русская старина» (1870–1918), «Пчела» (1875–1878), «Кругозор» ((1876–1878), далее «Огонек» (1879–1883), «Вокруг света» (1885–1917), «Север» (1888–1914) и многих других.

Для ксилографии оригиналы изготовлялись специально. Штатные художники готовили рисунки уже с учетом особенностей торцовой гравюры. При производстве клише для репродуцирования произведения станковой живописи ксилографу помогал художник-посредник, переводивший оригинал в зеркальном виде на деревянную доску. И все же мера авторского участия гравера в завершенной композиции велика. Его почерк, его «исполнительское» мастерство, если не творческое, то ремесленное, всегда проявлялись, так как ксилография является искусством интерпретации.

Ревностно следили за тонкостями репродуцирования художники, чьи работы воспроизводились на страницах журналов. Известно резкое выступление И. Е. Репина, недовольного качеством копий его работ. Существуют, напротив, примеры удачного многолетнего сотрудничества художника и гравера. Так, В. В. Верещагин предпочитал, чтобы его произведения переводил в гравюру В. В. Матэ, К. Е. Маковский отдавал предпочтение И. Н. Павлову, рисунки М. В. Нестерова прекрасно передавал А. С. Янов, руку М. О. Микешина хорошо чувствовал Г. В. Гогенфельден и т. д.

² Тираж журнала «Родина» к 1904 году — примерно 120 тыс. экз.

³ Тираж журнала «Нива» к 1902 году — примерно 235 тыс. экз.

Различен был уровень требований издателей к исполнению ксилографии. Так, издатель журнала «Родина» А. А. Каспари был равнодушен к качеству гравюр, его, скорее, интересовало количество. Справедливо считая изобразительную насыщенность издания важным стимулом продаж, художественные достоинства иллюстраций он таковым не считал. Между собой граверы прозвали этот журнал «Уродина» и откровенно халтурили, что, впрочем, объяснялось и постоянной спешкой при низкой, по сравнению с другими изданиями, оплате⁴.

Напротив, самое пристальное внимание качеству уделял А. Ф. Маркс, владелец «Нивы». Само качество он понимал в духе современных тенденций в ксилографии, желая получить как можно более точную копию и концентрируясь на технической виртуозности. Как вспоминал известный гравер И. Н. Павлов, по мнению Маркса, самое главное было «научиться аккуратности»⁵. Готовые доски для своего журнала он принимал лично, с лупой в руках. Так или иначе, Марксу удалось добиться высокого, не уступающего лучшим зарубежным образцам качества воспроизведения иллюстрации. Для «Нивы» трудилась армия граверов. Среди мастеров своего дела можно назвать К. Р. Вейермана, П. Флюгеля, Б. А. Пуца, К. Ольшевского, Ю. Шюблера, Ю. П. Мультиановского. Талантливым, необыкновенно плодовитым и «аккуратным» гравером был поляк Михаил Рашевский. Более 1500 его работ в самых разных жанрах можно встретить на страницах «Нивы»⁶. Первая полоса номера нередко открывалась именно его работой — «гравюрой по фотографии».

Еще в 1860-х годах появился метод изготовления клише, вмещавший в себе фотографию и гравюру на дереве. Светочувствительный слой наносился прямо на торцовую доску, а проявившееся изображение гравировалось. Особенно удавались Рашевскому ландшафты и архитектурные виды. Плотно взаимодействовал гравер и со «штатными» иллюстраторами, в частности с Н. Н. Каразиным.

Одним из лучших ксилографов «Нивы», преимущественно занимавшимся подготовкой портретов к печати, был Ю. С. Барановский, ученик знаменитого русского гравера Л. А. Серяко-

⁴ Павлов И. Н. Жизнь русского гравера. М., 1963. С. 117.

⁵ Там же. С. 126.

⁶ Подсчет произведен по Систематическому указателю лит. и худож. содержания журнала «Нива» за XXX лет. / Сост. А. Д. Торопов. СПб., 1902.



М. Н. Рашевский по рисунку Н. Н. Каразина
Наше хлебопашество
Нива. 1880. № 28

ва (1824–1881), основоположника отечественной школы тоновой гравюры на дереве. Серяков в 1868 году основал в Петербурге ксилографическую фирму «Серяков и К°», которая, откликаясь на потребности периодики, обслуживала крупнейшие иллюстрированные издания — «Ниву», «Русскую старину», «Всемирную иллюстрацию» и другие, специализируясь на портретах и репродукциях станковых произведений. Среди учеников и помощников Серякова были гравёры, чьи имена постоянно мелькают на страницах еженедельников последней трети XIX века: А. И. Зубчанинов, Г. И. Грачев, И. И. Матюшин, Я. Я. Яненко, В. В. Матэ — самый известный и талантливый из всех.

Мастерская Серякова была далеко не единственной. Среди частных ксилографических заведений, работавших для журналов, в частности для «Живописного обозрения», можно указать ксилографию А. Шлиппера. В 1880-е годы большой объем заказов для периодики выполняла так называемая «Варшавская полиграфическая», принадлежавшая П. Л. Диамантовскому. Гравёр-

ная мастерская самого высокого класса существовала с 1875 года при журнале «Всемирная иллюстрация». В активный период функционирования ею руководил прекрасный гравер Э. Х. Даммюллер (1833–1889). Объем работ мастерской не ограничивался иллюстрациями к собственному журналу. Большой штат сотрудников выполнял самые разные заказы полиграфических предприятий Санкт-Петербурга и Москвы. Однако именно «Всемирная иллюстрация» одной из первых начала переход на фотомеханические способы воспроизводства изображений. Первая в нашей периодике автотипия — «Портрет строителей Петербургского морского канала» — была напечатана в 1883 году в 23-м номере «Всемирной иллюстрации»⁷.

На протяжении второй половины XIX века было предложено несколько способов воспроизведения иллюстраций на основе фототехнологий: фотоцинкография, фототипия, гелиограф и др. Самой распространенной из них стала растровая печать — автотипия, позволившая сравнительно легко передавать плавные переходы тонов. Сложились предпосылки для экспансии фотографии в прессу. Тем не менее, еще два десятилетия, до конца XIX века, фотомеханические и ручные способы репродукции в массовых журналах продолжали сосуществовать.

Одной из последних отказалась от услуг ксилографов «Нива». Среди граверов началась паника, и большинство перешло работать в цинкографические заведения на менее квалифицированную работу — «разгравировывать» цинковые клише⁸.

Как известно, популярнейшая «Нива» по типу относилась к журналам для семейного чтения. Типологией издания объясняется неспешный переход на фотомеханику. Хотя репортажные фотографии с начала XX века и составляли почти одну пятую от всего визуального ряда, журнал оставался верен политике иллюстрирования, заданной в XIX веке. По-прежнему на страницах «Нивы» были широко представлены репродукции картин, иллюстрации к художественным произведениям, исторические портреты, виды городов, т. е. такой изобразительный материал, который

⁷ Немеровский Е. Л. Изобретение Иоганна Гутенберга. М., 2000. С. 330.

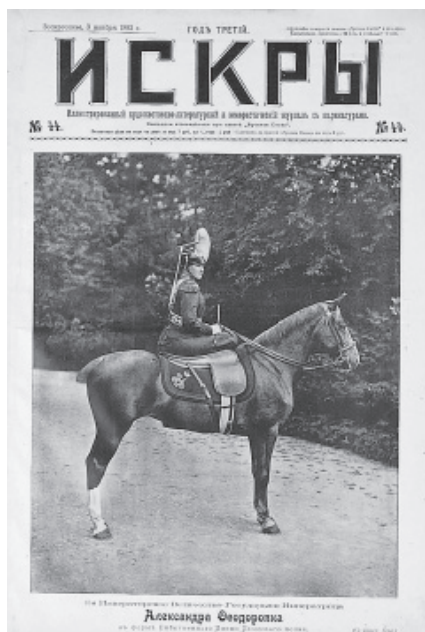
⁸ Эту работу бывшие ксилографы называли «сбивать шишки». Растровое клише имеет выпуклые печатные элементы, площадь которых тем больше, чем темнее в этом месте изображение. Чтобы достичь большей четкости и чистоты лишние печатные элементы в светлых местах выбирались вручную — «сбивались».

быстро не устаревал и не требовал исключительной оперативности воспроизведения.

Другой подход к иллюстрированию демонстрировали общественно-политические еженедельники, такие как «Искры» (1900–1917)⁹, «Огонек» (1900–1918)¹⁰, «Синий журнал» (1910–1917). Все они вступили в жесткую конкуренцию с «Нивой» в борьбе за массового читателя, опираясь при этом на фотографию. В этих изданиях, ориентированных на хроникальность и злободневность во всех областях общественной жизни, актуальные фотографические публикации стали важнейшей составляющей. Так, в каждом номере «Синего журнала» обязательно помещались фоторепортажи. Фотографические изображения занимали значительную часть всего объема номера «Огонька», в 1910-х годах более половины. В «Искрах» текст очень быстро стал лишь пояснением к фотоматериалам К. К. Буллы, М. И. Грибова, А. С. Мазурина, С. И. Манухина, А. И. Савельева, К. А. Фишера и др. Многие обложки «Искр», благодаря выразительной фотографии и строгому начертанию названия журнала, до сих пор выглядят современно.



Памяти артистки
Искры. 9 февраля 1914. № 6



Ее Императорское Величество государыня
императрица Александра Федоровна в форме
собственного имени Уланского полка
Искры. 9 ноября 1903. № 44

⁹ Приложение к газете «Русское слово».

¹⁰ Приложение к газете «Биржевые ведомости».

Однако не менее любопытны примеры, характерные для рассматриваемого переходного этапа, демонстрирующие диссонанс между документальной фотографией и привычными элементами оформления, такими как витиеватые шрифты, заглавные виньетки и концовки с атрибутами, орнаментальные книжные украшения. Необычно, почти курьезно, с точки зрения современного зрителя, смотрится «фирменный» ряд обложек «Синего журнала».

Изобретательный, по преимуществу шрифтовой, макет обложки выполнил М. В. Добужинский. Вмонтированная в центр фотография кажется чужеродным элементом и разрушает гармонию. Искусная орнаментальная композиция И. Я. Билибина, открывающая январский номер журнала «Солнце России» за 1912 год, визуально «убивается» фотографией курящих детей, самой по себе эффектной и шокирующей.

Отсутствует стилевое единство во внутреннем наполнении таких важных для истории русской журнальной иллюстрации изданий, как «Лукоморье» (1914–1917) и «Аргус» (1913–1917), объединявших на своих страницах работы известных художников



М. В. Добужинский
Фотография к конкурсу гримас
Обложка: Синий журнал. 1912. № 2



И. Я. Билибин
Обложка журнала: Солнце
России. 1912. № 4

и опыты репортажной и художественной фотографии. Однако фотоэтюды А. Нофока и А. Поповского, репортажная съемка С. А. Корсакова, фотография в цвете С. М. Прокудина-Горского и другие, в том числе безымянные, фотографические публикации этих изданий — новое слово в отечественной журнальной практике. Для того чтобы проследить логику последовательных изменений внешнего облика отечественной массовой прессы, важно зафиксировать эту стадию перехода. Авторами значительного числа журнальных иллюстраций становятся фотографы, а фотоаппарат — настоящим средством производства. Фотография особым образом функционирует в пространстве прессы. Неповторимая сама по себе, попадая в журнал, она оказывается включенной в периодический, регулярный, преемственный порядок, диктуемый изданием. Технические достижения дали возможность фотографии не просто расширять информационное поле, а активно внедряться в сознание читателей. Размышляя о силе воздействия разных форм визуальной выразительности, Эль Лисицкий в 1929 году констатировал: «Победили кино и иллюстрированный еженедельник»¹¹.

Журнальная ксилография конца XIX века является ценным памятником ремесленного мастерства, технической виртуозности. В это время гравюра на дереве скорее консервировала визуальный облик журналов, чем стимулировала обновление. Автотипия же в начале XX века запустила постепенный, необратимый процесс смены внешней и внутренней формы массовой периодики.

¹¹ Лисицкий Э. Книга с точки зрения зрительного восприятия — визуальная книга // Искусство книги 1958–1960. Вып. 3. М., 1962. С 168.

Э. М. Глинтерник

Новые возможности российской полиграфии во второй половине XIX века и развитие печатной рекламы

В развитии российской полиграфии на протяжении всего XIX столетия наибольшие успехи приходятся примерно на первую и последнюю трети столетия. Несмотря на то, что на протяжении ста лет печатное дело оставалось отраслью практически закрытой для частного предпринимательства в силу больших административных и цензурных ограничений, оно, тем не менее, в век «электричества и пара» все равно развивалось.

Во второй половине XIX века, по мнению, бытовавшему в полиграфической среде, печатная отрасль была «наименее покровительствуемая, обставленная наименьшими гарантиями»¹. Печатные станки и шрифты продавались внутри страны только типографам, а шрифты — лицам, получившим разрешение иметь ручной печатный станок. Формы подачи прошений на открытие полиграфического предприятия, перевод типографии в другое помещение, переход от одного собственника к другому, передача сведений из типографии в цензурный комитет, форма шнуровой имущественной книги — все было унифицировано и прописано на государственном уровне до мельчайших деталей. В таких жестких административных рамках печатной отрасли в целом было трудно развиваться.

До 1870-х годов в России не существовало механического и машинного производства для типографий. Первая литографская скоропечатная машина российского изготовления была куплена И. Д. Сытиным. Ее работа демонстрировалась в 1882 году на Всероссийской промышленной выставке в Москве. В конце XIX века запрет

¹ Каталог Первой Всероссийской выставки печатного дела при Русском техническом обществе / Сост. И. И. Леман. СПб., 1895. С. 3.

на частное предпринимательство в отрасли был отменен и число типографий быстро увеличивалось. Если в 1864 году их насчитывалось всего 181, то к началу 1890-х годов — уже 1315. В стране работали 532 бумажные фабрики. Только в Санкт-Петербурге число типографий с 1876-го по 1890 год увеличилось в четыре раза, словолитен насчитывалось примерно от 10 до 15². Самой крупной в Европе была словолитня акционерного общества «О. И. Леман». Большинство типографий в России пользовалось ее услугами. В 1901–1902 годах ее директором и видным общественным деятелем И. И. Леманом издавался лучший отраслевой журнал «Печатное дело».

В то же время на фоне общего технического развития печатной отрасли наблюдается широкое внедрение новых изобретений и технологий. Вводится ротационная машина, механизмуется набор при помощи строкоотливной и буквоотливной машин, используются новые способы печати, происходят коренные изменения в репродукционной технике на основе широкого развития фотографии и фотомеханики³.

С введением в 1890-е годы наборной строкоотливной машины — линотипа, набор ускорился более чем в пять раз, при этом достигались равномерная выключка строк и чистота оттиска. Почти одновременно с линотипом типографии получают буквоотливную наборную машину — монотип. В отличие от линотипа набор происходил отдельными литерами, автоматически собирающимися в строчки в необходимой последовательности. Впоследствии это оказало влияние на развитие типографики.

В конце 1880-х годов в репродукционной технике получает распространение фотомеханическое изготовление форм высокой печати. В процесс производства книги вводится фотоцинкография, что значительно ускоряет и удешевляет воспроизведение книжных иллюстраций, и позволяет также получить полутонные, а не только штриховые черно-белые изображения. В начале 1890-х годов И. И. Орлов изобрел способ многокрасочной однопрогонной печати для изготовления банкнот.

Внедрение ротационной машины в полиграфии совершило переворот в технике производства печатной продукции. Она

² См.: Карамышев И. И. Краткие исторические сведения о петербургских типографиях с 1711 года и статистические сведения о заведениях печати за 1868–1895. СПб., 1895

³ Глинтерник Э. М. Печатное дело // Три века Санкт-Петербурга. Энциклопедия. Т. II. Девятнадцатый век. Кн. V. П-Р. СПб., 2006. С. 317.

вскоре была приспособлена и для книжно-иллюстрационного многокрасочного печатания, введение фотомеханических процессов изменило характер журнальной иллюстрации: впервые в отечественной издательской практике появляется новый тип иллюстрированного журнала, такого как «Нива», «Огонек», «Вокруг света», «Всемирная иллюстрация» и т. д.

В области цветной фотомеханической репродукции также происходят коренные изменения. В конце 1910-х годов на смену фотомеханическим способам плоской печати постепенно вводится офсет, что дает исключительную по мягкости и точности передачу полутонов в репродукции. Вместе с механизацией печати, нововведениями в репродукционной и наборной технике совершенствуются и механизмируются отделочные и брошюровочно-переплетные процессы: появляются фальцевальные и резательные машины.

Во второй половине XIX – начале XX века в печатной отрасли широко бытовало понятие «графические искусства», прежде всего оно относилось к продукции, напечатанной на литографских камнях. Именно нововведениями в технике литографской печати был обусловлен всплеск тиражирования всех видов печатной рекламы.

Сравнительно дешевая и доступная техника литографии, получившая распространение в России начиная с 1820-х годов, была основным способом воспроизведения графических изображений и до 1840–1850-х годов прочно занимала лидирующее положение в репродукционной печати. В 1852 году во Франции А. Лемерсье опробовал фотолитографию, нанеся на литографский камень светочувствительное вещество. Позднее, в 1866 году были усовершенствованы типографские машины, появилась скоропечатная литографская машина, по конструкции весьма близкая обычной типографской «скоропечатке», в которой использовались литографские камни большого размера. О том, как выглядели эти машины, можно судить по образцам из каталога 1875 года магазина В. Бюхнера в Санкт-Петербурге⁴. Переход от литографского ручного станка к литографской скоропечатной машине позволил быстро и надежно размножать лубочную картинку, многоцветные крупноформатные плакаты и прочую рекламную продукцию.

⁴ См.: Фритц Г. Руководство по литографии в настоящем состоянии развития этой техники. СПб., 1899. С. 12.

В России также начали активно развиваться такие виды цветной печати, как хромолитография, фототипия и ряд других, позволившие расширить ассортимент типографской продукции, в том числе прикладного характера (буклеты, прејскуранты, визитки, меню и т. д.). Сами типографы считали, что силу и выразительность литографской техники лучше всего доказал факт ее использования в принципиально новой области. Так, по словам вице-директора Венской типографии Г. Фритца, она «совершала прямо чудеса». В авторском предисловии к фундаментальному руководству по литографии звучал настоящий панегирик чудо-технике: «С гордостью литография может указать на то, что существовало время, когда она была единственным, самым выразительнейшим репродукционным способом, процветавшая в течение полустолетия, она должна была снизойти до чисто практических потребностей, но теперь она не только завоевала выдающееся место среди всех графических способов, но снова стала серьезным художественным искусством... А как сильно литография служит рекламе! Как сильна и выразительна эта обладающая столь многими средствами техника...»

По сравнению с высоким качеством фототипии, зачастую ненадежной и капризной, литография обладала в глазах практиков незаменимым преимуществом, так как была проще в технологическом отношении и давала возможность вести масштабное производство. Ее использование в прикладных целях порой вызывало некоторую ностальгию по былым временам «чистого» искусства: «Нельзя не отметить, — сетовали в журнале “Печатное искусство”, — что хотя литографское дело значительно расширилось и все сильнее и сильнее распространяется, находя массу применений в области торговли и промышленности, но этикетки винные и водочные, папиросные и спичечные, разумеется мало способствуют поднятию художественного творчества, а народ по преимуществу тяготеет к лубочным изданиям. Таким образом, русская литография в эпоху расцвета П. Пети, В. Тимма и А. Мюнстера служила искусству несравненно более деятельно»⁵.

1895–1896-е годы в Европе были отмечены чередой юбилейных мероприятий по поводу 100-летия изобретения литографской печати. В России также старались не отставать. В ноябре 1896 года в зале Императорского Русского технического общества

⁵ Обзор Первой Всероссийской выставки печатного дела. СПб., 1895. С. 174.

в Санкт-Петербурге состоялось собрание известных деятелей и типографов, причастных к литографскому делу. Инициатором его был старейшина типографского цеха, личность, внесшая большой вклад в развитие российской художественной культуры, — А. Э. Мюнстер. Именно в его типографии с 1851-го по 1862 год печатался шедевр отечественной репродукционной полиграфии — знаменитый «Русский художественный листок» В. Ф. Тимма. Был создан юбилейный комитет в который вошли известные художники, коллекционеры и, разумеется, типографы: А. И. Вильборг, Р. Р. Голике, Г. Н. Скамони, Н. Н. Каразин и др.

Свидетельством признания важной роли типографского дела и книгоиздания в экономической и культурной жизни России стала Первая Всероссийская выставка печатного дела, которую современники воспринимали как «праздник типографского станка, праздник печатного слова». К середине 1890-х годов в связи с очевидным подъемом в полиграфии решено было провести отраслевую выставку, как подведение итогов определенного этапа развития, с наглядной демонстрацией всех возможностей российского печатного дела. Выставка проводилась в Соляном городке под эгидой Императорского Русского технического общества с февраля по июнь 1895 года и подразделялась на такие разделы, как история книгопечатания; современное издательское дело; граверное дело; словолитное, писчебумажное и механико-химическое производства; типография, литография и металлография; гелиография; переплетное дело и т. д. Практически все, что было связано с производством печатной рекламы, нашло отражение в представленных экспонатах⁶.

Хроника проведения выставки известна благодаря 34 специальным выпускам «Обзоров Первой Всероссийской выставки печатного дела», редактором которых был Р. Р. Голике. Регулярно, два раза в неделю, они печатались непосредственно в выставочных павильонах с использованием шрифтов словолитни О. И. Лемана, бумаги Невской писчебумажной фабрики А. И. Варгунина, на типографских машинах первого в России Петербургского машиностроительного завода И. А. Гольдберга.

От прочих выставочных мероприятий экспозиция выгодно отличалась тем, что, по общему замыслу, каждая фирма печата-

⁶ См., например: Каталог Первой Всероссийской выставки печатного дела при Русском техническом обществе.

ла свою продукцию на собственном оборудовании. Таким образом, почти все машины находились в действии, что значительно оживляло общую атмосферу и сообщало большой практический интерес происходящему. Так, в словолитном отделе посетители знакомились с производством литер на ручных и универсальных машинах. Затем здесь же, после отливки, можно было проследить поступление литер в наборную шрифт-кассу. Наборщик тотчас набирал текст очередного номера «Обзора», его верстали и несли на скоропечатную машину, где тут же печатали тираж выпуска. Особое внимание привлекла ротационная газетная машина, на которой день и ночь печатался журнал для семейного чтения — «Нива». В час машина выдавала 3000 оттисков, а весь тираж — 170 000 экземпляров изготавливался в течение шести дней.

Состояние же собственно литографской печати на выставке оценивалось следующим образом: «Судя по экспонатам, особенного внимания заслуживают труды литографии А. Ф. Маркса, художественные и торговые работы литографии Э. Маркуса, научные и художественные хромолитографии Сытина, Кушнерева и Левенсона. В области промышленно-торговой и дешевой народной иллюстрации за последние годы и в нашем отечестве наблюдается усиленная литографская деятельность, так, например, литография Р. Р. Голике в значительной степени способствовала развитию и изящному украшению плакатов и афиш. Для пополнения этого списка остается еще напомнить, что Экспедиция заготовления бумаг, в числе графических специальностей, успешно занимается хромолитографией и всеми новейшими приемами литографского искусства»⁷.

Цветная литографская печать (хромолитография) развивалась в нескольких направлениях. Так, на выставке предлагались: патент на новый способ литографского печатания этикеток на стеклянных пленках для перевода на стекло, плакаты для рекламы (тисненные алюминием на картоне), в качестве услуг — картины, плакаты и этикетки (печатанные на жести), коробки (печатанные на жести), плакаты и картины (печатанные по металлу). Продавалась и литографская бумага: белая, цветная, ситцевая и мраморная. Московское Товарищество скоропечатни А. А. Левенсона демонстрировало для продажи афишную тумбу (как яркая примета времени на многих рекламных плакатах воспроизводились именно такие

⁷ Графическое искусство и бумажная промышленность. 1897. № 7. С. 103.

тумбы). Успехи в области цветной литографской печати позволили занять печатному делу, по мнению специалистов, «особенно выдающееся место в ряду других прикладных искусств. Такое его положение объясняется всем известным значением печатного дела в самых разнообразных отраслях культуры и промышленности»⁸.

Характерным примером социокультурной обусловленности развития печатной рекламы в этот период была деятельность И. Д. Сытина. В 1875 году он начал свое дело с приобретения литографской «скоропечатки» французского производства и 10 сотрудников, а спустя 20 лет — уже 50 машин печатали в год свыше 50 млн листовой продукции (народных картинок, наглядных пособий для школ, портретов исторических лиц и т. д.). Не ограничиваясь только этим, издатель пытался наладить выпуск специальной литературы, в том числе сельскохозяйственной. В своих воспоминаниях он рассказывает о том, как понял, что новое начинание требует специальной рекламы, или дословно — «агитации»: «С этой целью мы приступили к выпуску плакатов, где кратко, честно и наглядно доказывали пользу сельскохозяйственного знания: “Лен и его обработка”, “Как и какими семенами сеять”, “Промышленный огород”, “Удобряйте поля, сады и огороды” — вот некоторые из таких плакатов. Плакаты помещались в ожидальнях больниц и земских управ, в волостных и сельских правлениях, сельских школах и в крестьянских избах. А так как плакаты были ярки и хорошо раскрашены, то несомненно, они не оставались незамеченными»⁹.

Производство печатной рекламы продолжало активно увеличиваться на протяжении 1900-х годов. Некоторые типографы, например З. Сахнин в Киеве, даже предлагали целые каталоги готовых шаблонов с сюжетами на всевозможные события и торжественные случаи, какие только можно было вообразить. Клиенту оставалось выбрать номер по каталогу и дать свой текст, рекламная продукция изготавливалась в рекордные сроки.

Начиная с 1909 года по инициативе Главного управления по делам печати в Санкт-Петербурге стали проводиться ежегодные выставки. Это крупное культурное событие не получило широкого общественного резонанса. На первой выставке впервые самостоятельным разделом экспонировалась печатная реклама.

⁸ Вестник графических искусств. 1897. № 7. С. 121.

⁹ Сытин И. Д. Жизнь для книги. М., 1962. С. 92.

Большая часть российской печатной продукции производилась в основном в Санкт-Петербурге, Москве, Киеве и Одессе. Своими масштабами и качеством печати выделялись прежде всего Государственная экспедиция заготовления бумаг. С ней довольно успешно конкурировал ряд частных типографий: Р. Р. Голике и А. И. Вильборга, Э. Маркуса, И. Веферса и К°, Р. Шварца, И. Кадушина, Т. Киббеля, А. Ф. Маркса, картографическое заведение А. Ильина, О. Кирхнера и др. Их продукция стала получать международное признание. Так, в 1897 году на выставке в Стокгольме типография А. Ф. Маркса была удостоена золотой медали и диплома. В 1900 году на Всемирной выставке в Париже Гран-при получили образцы словолитни О. И. Лемана и типографии А. Ф. Маркса, золотую медаль — скоропечатня А. А. Левенсона и Товарищество печатного дела А. Мамонтова. В 1907 году на выставке в Мадриде Гран-при была удостоена продукция скоропечатни А. А. Левенсона и литография братьев Менерт. Последняя получила также Гран-при на выставке в Гааге в 1908 году и в Лондоне в 1909-м. Типография Р. Р. Голике и А. И. Вильборга была награждена золотой медалью в Дрездене в 1909 году и Гран-при в Турине в 1911 году. Пожалуй, наибольших почестей была удостоена петербургская хромолитография Т. Киббеля: в 1912 году в Риме — Гран-при и большая золотая медаль, в 1913 году в Париже и Лондоне — Гран-при и большая золотая медаль.

Во второй половине XIX века в российском печатном деле начали активно развиваться многие виды цветной печати, позволившие расширить ассортимент типографской продукции и вести широкомасштабное производство. Новшества в технике литографской печати обусловили развитие всех форм художественной печатной рекламы, плаката и прикладной графики малых форм. Они вызвали качественные и количественные изменения во всем многообразии цветной печатной продукции. Если сравнивать образцы российской печати с западноевропейской — можно сказать, что к 1910-м годам качество воспроизводства российской рекламной графики вполне соответствовало европейскому уровню.

М. А. Луковская

Развитие системы иллюстрированных приложений к газетам Санкт-Петербурга – Петрограда – Ленинграда XIX – первой трети XX века

Скорее всего, идея о снабжении газетных материалов иллюстрациями появилась одновременно с возникновением самих газет. Но невысокие полиграфические возможности XVIII столетия, периодичность изданий и сравнительно невысокая стоимость одного номера сделали эту идею трудновыполнимой. Поэтому, вместо того, чтобы вставлять иллюстрации в текст, их стали издавать в виде приложений.

Как известно, первой печатной газетой в России на русском языке, выходившей регулярно два раза в неделю, были «Санкт-петербургские ведомости». Они начали издаваться в январе 1728 года, а с апреля 1733 года в «Примечаниях на Ведомости» к большим материалам начали прикладывать иллюстрации¹.

Первоначально такие иллюстрации служили только как дополнение к крупным материалам, и были довольно редкими: «Санктпетербургские коммерческие ведомости» в 1803 году к материалу о столетии Санкт-Петербурга² опубликовали его гравированный план.

С распространением в 1830-е годы частных газет возник вопрос о рентабельности изданий. Издатели поняли, что с помощью иллюстраций можно привлекать подписчиков. Первым из них был профессор Санкт-Петербургского университета Н. П. Щеглов, вы-

¹ Первым таким рисунком была иллюстрация к статье: О морских червях // Примечания на Ведомости. 1733. Ч. 29 (9 апр.). С. [113]; отдельным листом впервые была приложена иллюстрация к статье: О кометах // Примечания на Ведомости. 1733. Ч. 86 (25 окт.). С. 343–346; Ч. 87 (2 нояб.). С. 347–350.

² [Из Санктпетербурга] от 12 мая // Санктпетербургские коммерческие ведомости. 1803. 14 мая (№ 15). С. 57.

пускавший с 1830 года газету для промышленников «Северный муравей», где к каждому номеру прилагались чертежи, планы и схемы к материалам, опубликованным в газете. В объявлении о подписке на 1831 год Щеглов писал: «Для объяснения описаний машин по первым шести отделениям, будут прилагаемы тщательно выгравированные рисунки».

Опыт Щеглова сразу перенял А. Ф. Воейков. В «Литературных прибавлениях к “Русскому инвалиду”» в 1831 году он заявил в объявлении о подписке на 1832 год: «Особы, подписавшиеся на “Литературные прибавления...” получают через каждые 10 дней картинку новейших мод, а в год 36 картинок...». Это были гравюры, раскрашенные акварелью вручную, изображавшие мужские и женские моды, украшения, мебель и экипажи. Приложение издавалось до 1837 года, когда газету перекупил А. А. Краевский.

Следующими регулярно выходившими приложениями-иллюстрациями были гравюры на меди или дереве, литографии, прилагавшиеся к материалам «Художественной газеты» Н. В. Кукольника (издавал газету с 1836 по 1838 год) и А. Н. Струговщикова, выходившей с 1836 по 1841 год. К каждому ее номеру могло прилагаться до восьми гравюр.

В 1840–1850-е годы издания малого формата начали публиковать иллюстрации непосредственно в номере. Преимущественно это были журналы, но среди них встречались и газеты. Появлялись даже иллюстрированные газеты, например издание А. О. Баумана и В. Р. Зотова «Иллюстрация», выходившая с 1858 года. Ежедневные газеты выпускали единичные листовые приложения, как правило, чтобы проиллюстрировать биографические материалы или сообщения с театра военных действий. Например, «Северная пчела» прилагала с 1849 года к статьям о знаменитых личностях или к рецензиям на книги о них листы с их портретами³.

В 1860-е годы мода на сатирические журналы с приложениями подтолкнула издателя новой частной газеты «Петербургский листок» И. А. Арсеньева выпускать с мая 1865 года как еженедельное приложение большие листы с карикатурами. Однако по соображениям цензуры затея эта не продержалась и полгода, и была заменена литературными прибавлениями. С такими же сложностями столкнулся

³ Ибрагим-паша. Иллюстрация к рецензии на книгу «Путешествие во внутреннюю Африку» Е. Ковалевского // Северная пчела. 1849. 1 июня (№ 119). С. 475–476.

издатель газеты «Якорь» и сатирического приложения к ней «Оса» Н. И. Шульгин, вынужденный прекратить публикации в мае 1865 года. Такое положение сохранялось до второй половины 1880-х годов.

Первой газетой, выпускавшей бесплатное иллюстрированное приложение, которое так и называлось, был «Сын Отечества», который, после реорганизации новым издателем С. Е. Добродеевым в апреле 1886 года, начал вместо воскресных номеров журнального формата выпускать бесплатное иллюстрированное приложение под тем же заглавием и приложение «Моды и рукоделия». Так же поступил издатель и книготорговец А. А. Каспари. Перекупив в конце 1886 года журнал и газету «Родина», он основал в 1887 году при них целый ряд приложений, в том числе иллюстрированные «Новейшие парижские моды». Иллюстрации в таких изданиях представляли собой гравюры, в модных приложениях один и тот же рисунок мог воспроизводиться в нескольких изданиях.

По-настоящему же модным и привлекательным для аудитории сделал газетные иллюстрированные приложения А. С. Суворин. С января 1891 года по субботам он стал выпускать иллюстрированное приложение к «Новому времени»: большого формата, на дорогой бумаге, с фотографиями. С 1896 года иллюстрированные приложения начали печататься также и по средам, но их формат был меньше. Особое внимание редакторы приложения⁴ уделяли художественному оформлению издания. Часто к знаменательным событиям печатались полноцветные иллюстрации.

С расширением газетного рынка Петербурга и ростом полиграфических возможностей типографий издатели развивали практику привлечения подписчиков и покупателей своего издания с помощью приложений, в том числе иллюстрированных. Это могли быть:

— ежегодные премии (из иллюстрированных чаще всего это были репродукции картин (так поступал «Сын Отечества»⁵), или календари, зачастую очень красиво выполненные (например, к газете «Родина»);

— журналы с иллюстрациями (так поступил издатель «Новостей и биржевой газеты» О. К. Нотович, перекупив в 1892 году уже издававшийся ранее журнал «Петербургская жизнь» и сделав его бес-

⁴ В разное время редакторами приложения были Федор Ильич Булгаков и Михаил Алексеевич Суворин.

⁵ Жанр и пейзаж. Сто картин русских и иностранных художников. СПб., 1890.

платным приложением к газете, и издатель «Петербургской газеты» С. Н. Худеков, основав в декабре 1894 года журнал «Наше время»);

— собственно бесплатные иллюстрированные приложения, являвшиеся частью номера газеты и иногда имевшие его страницы (так поступил в 1897 году издатель «Биржевых ведомостей» С. М. Проппер, публикуя при воскресных номерах провинциального издания и в четверговых номерах столичного издания «Литературную часть номеров “Биржевых ведомостей”»).

Нужно сказать, что издатели крупных ежедневных газет Петербурга быстро поняли, что один раз в неделю издавать иллюстрированные приложения недостаточно. В большинстве своем они переходили на выпуск двух или более разных приложений в неделю (при «Петербургской газете» наряду с журналом «Наше время» с 1897 года выходили иллюстрированные страницы, с 1912 года журнал «Наше время» также стал называться «Петербургской газетой»), либо на издание одного приложения два раза в неделю, как поступил А. С. Суворин.

Период с 1899 по 1917 год можно назвать периодом расцвета иллюстрации как в газете, так и в ее приложениях. Больше всего приложений выходило в Петербурге в 1904–1906 и в 1914 годах. Это не удивительно — некоторые газеты выпускали специальные приложения, посвященные Русско-японской войне («Биржевые ведомости» — «Дневник войны», «Русь» — «Иллюстрированная хроника Русско-японской войны», «Русское чтение» — «Летопись войны с Японией») или Первой мировой войне («Газета-Копейка» — «Военный альбом Газеты-Копейки», «Голос Руси» — «За неделю»). События 1905–1906 годов также привели к открытию большого числа газет, которые, начиная свое издание, стремились привлечь подписчиков.

Виды приложений остались неизменными, с тем лишь исключением, что появилось две газеты, выпускавшие практически все виды приложений. В наше время их назвали бы «Медиа-холдингами». Во-первых, это «Биржевые ведомости». В 1899–1918 годах газета выпускала два журнала — «Огонек» и «Новую иллюстрацию». Кроме того, в 1902–1904 годах издавался журнал «Общедоступные моды», а в 1904–1905 — «Дневник войны». Часть приложений к провинциальному изданию печаталась в Одессе.

Во-вторых, с 1908 года М. Е. Городецкий начал издавать огромным тиражом «Газету-копейку». В качестве иллюстрированных приложений к ней (как платных, так и бесплатных) выхо-

дили ежегодные приложения⁶ и журналы⁷. Качество иллюстраций в этих изданиях оставляло желать лучшего, но они были дешевы и предназначались для широкого круга читателей.

Ассортимент иллюстрированных приложений был весьма широк. Если говорить о журналах, то среди них нужно назвать выпускавшийся с 1901 по 1916 год «Сборник “Русского чтения”» (еженедельное бесплатное приложение к газете), а также «Иллюстрированную неделю»⁸, «Современную иллюстрацию»⁹ и «Иллюстрированный еженедельник»¹⁰.

Бесплатные иллюстрированные приложения, являвшиеся частью номера, выпускали газеты: «Санкт-Петербург» в 1900–1906 годах, «Заря» в 1903–1905 годах, «Вечер» в 1908 году. Самым известным было приложение к крупной газете «Петербургский листок». Изначально издатель газеты А. В. Владимирский сделал ставку на рисунки внутри газеты, которые публиковались в большом количестве, но с 1900 года, чтобы выдержать конкуренцию, он стал выпускать и иллюстрированное приложение, в основном посвященное жизни города.

Самым популярным видом иллюстрированных приложений было бесплатное иллюстрированное приложение, не являющееся частью номера. Среди них были и приложения большого формата с хорошей полиграфией («Северный курьер», «Россия»¹¹, «Слово», «Русь»), и формата поменьше, но выделявшиеся оригинальным содержанием («Иллюстрированный “Петербургский курьер”», «День», «Воскресенье»¹²), и совсем небольшие, иногда выпускавшиеся всего один год и нерегулярно (например, «Василеостровская газета»¹³).

После 1916 года выпуск иллюстрированных приложений пошел на спад. Этот процесс был обусловлен, прежде всего, резким

⁶ «Альбом Копейки» в 1910 году, «Военный альбом Газеты-Копейки» в 1914 году.

⁷ С 1908 по 1917 год — «Журнал-копейка», с 1909 по 1917 год — «Всемирная панорама», с 1909 по 1914 год — «Листок-копейка», с 1910 по 1911 год — «Искорки», в 1914 году — «Веселый балагур» и «Зеркало жизни».

⁸ Бесплатное приложение к газетам «Речь» и «Реформа», выпускавшееся в 1906 году.

⁹ Приложение к газете «Современное слово», выпускалось с 1913 по 1917 год.

¹⁰ Приложение к газетам «Столичная почта» и «Товарищ». Выходило в 1907–1908 годах.

¹¹ Имеется в виду приложение к газете Г. П. Сазонова, выходившее с 1899 по 1902 год.

¹² Приложение к газете «Россия» А. Животовского. Выходило в 1913–1914 годах.

¹³ Приложение выходило с декабря 1908 по апрель 1909 года.

удорожанием бумаги. Например, последний известный номер иллюстрированного приложения к газете «Новое время» датируется 1917 года. После октября 1917 года иллюстрированные приложения продолжали выпускать очень немногие газеты.

В 1918 году с января по август продолжали выходить, хотя и нерегулярно, приложения к «Новой Петроградской газете»¹⁴, «Петроградскому голосу»¹⁵ и «Новым ведомостям»¹⁶, а с сентября такие приложения начинают издавать в целях агитации большевистские газеты. Среди них «Красная газета» и «Вооруженный народ». С 1919 года эстафету принимает «Петроградская правда», с бесплатным иллюстрированным приложением, посвященным городской жизни. Судя по двум номерам, вышедшим в 1920 году ни бумаги, ни краски для выпуска приложений не было, и следующее приложение (тоже к «Петроградской правде») выходит только в 1922 году и называется «Литературная неделя».

В 1923 году с улучшением экономической ситуации выпуск приложений возобновился. Несмотря на политические изменения, среди сотрудников редакций петроградских газет было много специалистов, издававших газеты и до революции. Они прекрасно понимали, что с помощью иллюстраций можно сделать газету более привлекательной, с той только разницей, что о коммерческом успехе вопрос не стоял. К важным датам (годовщине революции, юбилею коммунистической партии и т. д.) «Красной газетой» и «Красной звездой» издавались иллюстрированные тематические выпуски. Также «Красная газета» с 1923 года начала издавать иллюстрированный журнал «Красная панорама», а «Петроградская правда» — бесплатное иллюстрированное приложение под заглавием «Иллюстрации “Петроградской правды”».

Расцвет издания приложений при ленинградских газетах пришелся на 1927–1928 годы. При этом опять же они издавались по тому же типу, что и в дореволюционные времена:

— журналы (в основном) печатала «Красная газета». Продолжала выходить «Красная панорама» (с приложениями «Новости искусства, науки и литературы», «Искусство одеваться»). Кроме нее,

¹⁴ «Петроградская газета» 3 декабря 1917 года изменила заглавие на «Новую Петроградскую газету».

¹⁵ Реорганизованный с 30 ноября 1917 года «Петроградский листок».

¹⁶ Газета выпускалась редакцией «Биржевых ведомостей» в 1918 году.

был начат целый ряд журналов: «Человек и природа», «Кипяток» (сатирическое приложение), «Дом и хозяйство». «Вечерняя красная газета» выпускала исторический альманах «Минувшие дни»;

— тематические бесплатные приложения к газете, затем влившиеся в нее как раздел, выпускали: «Красная звезда» (из них иллюстрированными были «Окно в мир» и «Танком на мозоль»), «Петроградская правда» («Литературное приложение») и «Иллюстрированная бытовая газета» с сатирическими выпусками на разные темы («Тьма сивушная»).

К сожалению, к 1931 году практически все эти приложения перестали существовать. Следующие регулярно выходящие иллюстрированные приложения к петербургским газетам стали издаваться уже после 1993 года.

Ю. А. Жердева

«Ужасы войны»: визуализация бедствия в иллюстрированной прессе Первой мировой войны

«В течение какого-то времени казалось, что цивилизации — в Западной Европе, во всяком случае, — пришел конец. Семена, посеянные Наполеоном и возвращенные Бисмарком, распустились пышным цветом, “подобные огненным лилиям”, озарив своим кровавым пламенем гибнущие нации, разрушенные и затопленные храмы, лежащие в руинах города, навсегда погубленные для человечества плодородные поля и миллионы трупов, плавающих в лужах крови»¹. Роман Герберта Уэллса «Освобожденный мир» был опубликован в 1913 году. В нем автор с техническими подробностями и ужасающими деталями рисовал картину разрушения крупнейших европейских городов, особенно красочно живописуя бомбардировку Парижа и Берлина. Начавшаяся через полгода Первая мировая война превратила эти фантастические картины в действительность, быть может, не такую всеобъемлющую, но не менее устрашающую.

Картины разрушений и злодеяний, причиняемых противником, с самого начала войны стали одним из центральных элементов пропаганды. Особенно интенсивно тема «зверств» обозначилась в ее первые месяцы в описании немецкого вторжения в Бельгию и Францию. Многочисленные слухи, курсировавшие в странах-союзницах (Франции, Бельгии, Англии и России), быстро нашли себе путь в печать. «Массовые ограбления, умышленные поджоги, захват заложников из местного мирного населения, использование людей в качестве щита во время сражений, преднамеренный

¹ Уэллс Г. Дж. Освобожденный мир. Повесть о человечестве / Пер. с англ. М. Ли-киардопуло. М., 1914. С. 146.

обстрел Красного Креста и медицинских заведений, расстрелы пленных, казни гражданских лиц поодиночке и массово — все это представлялось шокирующими отличительными особенностями нового стиля ведения войны, применяемыми германской армией»².

Появление в российской печати в августе 1914 года подобных сообщений было вызвано целым рядом обстоятельств. Во-первых, они имели несомненный пропагандистский характер и должны были способствовать формированию определенного общественного мнения в странах Антанты, а также в нейтральных государствах. Во-вторых, они подробно освещали случаи нарушения норм ведения войны, оформившиеся в международном праве (в Гаагской конвенции 1907 года), и тем самым закладывали фундамент для практики международного трибунала в будущем. Наконец, картины ужасов и катастроф были частью общего информационного пространства войны и наполняли тыл событиями фронта.

Кажется вполне естественным, что наибольшее эмоциональное впечатление должны были производить не просто текстовые описания сцен бедствий, но их визуальное подтверждение. И действительно, в лубочной картинке, переполнившей рынок визуальной продукции в начале войны, появились подобные сцены (начиная с известной истории с казначеем города Калиша), а позднее и в специализированных альбомах «Зверства противника» или «Кровавая эпопея 1914–1915 г. в Польше»³. Даже карикатура не проходит мимо этой, казалось бы, с трудом поддающейся осмеянию темы. Например, в московском издательстве «Генегар и К°» вышла карикатурная открытка «Восторги султана», на которой турецкий султан читает газету с большим заголовком «Зверства немцев» и приговаривает:

Вай, Вилгэлм, — как режет ловко!

Хороша его сноровка:

Много знает наших «штук»!..

Вай, Вилгэлм — башибузук!!

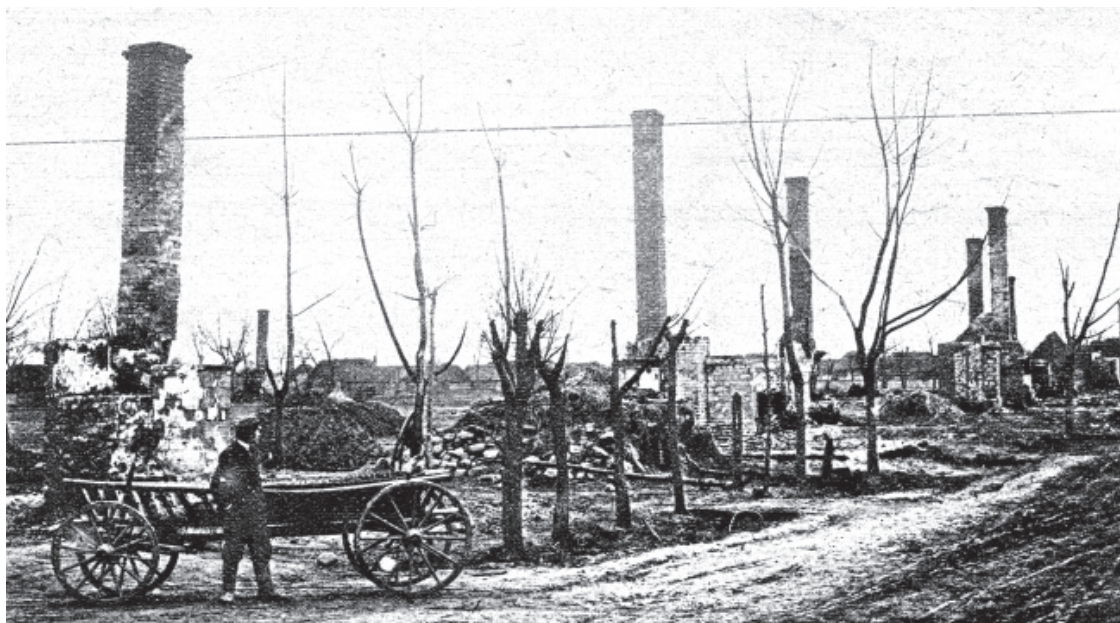
² Horne J., Kramer A. German «atrocities» and Franco-German opinion, 1914: The evidence of German soldiers' diaries // The Journal of Modern History. Vol. 66. № 1 (Mar., 1994). P. 3.

³ Зверства противника в очерках и фотографических документах. Пг., 1916; Кровавая эпопея 1914–1915 гг. в Польше. Варшава, 1915.

И все же открытка оказалась гораздо менее восприимчива к теме «немецких зверств», ограничившись преимущественно тематикой разрушения культурных ценностей. Не последнюю роль в этом сыграли цензурные ограничения.

В прессе, как показала В. А. Смородина, тематика показа «ужасов войны» была довольно разнообразной: разрушенные памятники архитектуры; пострадавшие мирные жители; действие «негуманного оружия» — разрывных пуль и удушающих газов; жестокое обращение с пленными⁴. К этому перечню можно добавить также сюжеты о беженцах, демонстрацию сцен похорон и могил русских воинов, а также изображение разрушительного действия оружия во время атак и бомбардировок.

Отвечая на вопросы, насколько визуализация военных бедствий в прессе соответствовала действительным ужасам фронта и в какой степени она оставляла читателю место для воображения, нужно отметить ее динамику в период с августа 1914 по февраль 1917 года. В первые месяцы войны изображений сцен бедствий было мало и чаще всего печатались фотографии разрушенных зданий и опустошенных поселений.



Что осталось от местечка Полично, Радомской губернии
Искры. 1914. № 46

⁴ Смородина В. А. Документальная фотография в российских иллюстрированных изданиях периода Первой мировой войны (1914–1917 гг.) / Дисс. канд. фил. наук. СПб., 2000. С. 139–164.

С октября 1914 и до осени 1915 года количество публикуемых в прессе сцен бедствий выросло за счет появившихся госпитальных снимков увечных воинов, а также фотографий из Галиции, Восточной Пруссии и с Кавказа, то есть оттуда, где русская армия в разное время достигала успеха. В 1916 и начале 1917 года основной акцент в изображении военных бедствий сместился на беженцев, военнопленных и устрашающие трофеи войны, сохранив заметное место за изображениями бомбардировок и атак.

Кроме того, не все снимки сцен разрушений или жертв войны в прессе были качественными и достигали эмоциональной образности. Только в 1915 году фотографы освоили приемы, усиливавшие ощущение трагизма: в сценах с опустошенными городами появились обреченно идущие по улицам одинокие человеческие фигуры, кадры разрушенных интерьеров домов стали строить через призму уцелевших предметов; свидетелей обывательской трагедии; богослужения в поруганных храмах.

Можно выделить приемы, характерные для изображения ужасов в начале войны и использовавшиеся время от времени в дальнейшем. Первым из них является перенесение основного эмоционального акцента с картинки на текст к ней. В самом начале войны, когда фотографий с русского театра военных действий поступало мало, сцены бедствий и насилия появлялись на страницах иллюстрированных изданий редко, и главная содержательная функция переносилась на текст. Поэтому первоначально именно текст, сопровождавший иллюстрации и дополнявший их, содержал основную информацию об ужасах войны. В августе 1914 года одним из основных сюжетов в прессе становится тема жертв. Первыми широко известными жертвами войны стали: семья калишского управляющего П. И. Соколова⁵, военнопленные польские крестьяне⁶, сестра милосердия О. Н. Домарацкая⁷. Характерно, что фотографии этих жертв не были ужасающими. Как правило, это были либо довоенные портретные снимки, либо постановочные фотографии, в которых редко ощущалась человеческая трагедия. Без эмоционально окрашенного текста эти фотографии вряд ли произвели бы должное впечатление на читателей журналов.

⁵ Искры. 1914. № 31. 10 августа. С. 247.

⁶ Там же. С. 247.

⁷ Искры. 1914. № 33. 24 августа.

Другим приемом является широко использовавшаяся в иллюстрированной прессе печать довоенных изображений объектов, пострадавших во время войны. Их сопровождал текст о совершенном насилии. На контрасте изображения и текста были построены рассказы о бомбардировке германской армией знаменитого Реймского собора⁸ или о планах минирования памятника Данте в Тренто (здесь насилие еще не произошло, но благодаря тексту воспринималось читателем как ужасное злодеяние)⁹. В подтверждение немецкого культурного варварства в еженедельнике «Летопись войны» были калейдоскопом размещены довоенные фотографии Брюсселя, Лувена, Антверпена, Намюра, Остенде, Малина и других городов, пострадавших от бомбардировок противника¹⁰. При упоминании об успешных действиях русской армии в Галиции печатались фотографии Львова, видимо, заимствованные из готовившегося еще в 1913 году путеводителя по Галиции. Сопровождавший такие фотографии текст обычно повторял слова официальной пропаганды о «возвращении» галицких земель России: «То, о чем грезили целые поколения русских людей, что год назад показалось бы сказкой, сном — наяву совершается на наших глазах»¹¹.

Еще одним приемом можно считать то, что иллюстрированные журналы первое время избегали показа разрушений городов, пострадавших во время успешных наступательных операций русской армии или союзников. Чаще всего они опять же заменяли эти сцены снимками довоенного времени, видами городских достопримечательностей (Саракамыш, Эрзерума и др.). В редких случаях демонстрации разрушений их виновником называли отступавшего противника. И только с 1915 года стали появляться фотографии взятия турецких городов в Дарданеллах англичанами¹², а также снимки, изображавшие обстрел турецких портов с русских судов или уничтожение вражеского транспорта¹³.

⁸ Летопись войны 1914 года. 1914. № 4. 13 сентября. С. 66.

⁹ Новое время. Иллюстрированное приложение. 1915. 23 мая. С. 11.

¹⁰ Летопись войны 1914 года. 1914. № 2. 30 августа. С. 33; № 8. 11 октября. С. 126–127, 129; № 11. 1 ноября. С. 171; № 13. 15 ноября. С. 209 и др.

¹¹ Искры. 1914. № 34. 31 августа. С. 266.

¹² Новое время. Иллюстрированное приложение. 1915. 9 мая. С. 9.

¹³ Искры. 1915. № 9. 1 марта. С. 65; № 35. 6 сентября. С. 274.



З. М. Шубский

Братская могила, в которой погребены «машинным способом»
трупы немцев, убитых в бою под Пясечно, Варшавской губернии
Искры. 1914. № 47

Близким к этому приему было противопоставление разрушительного «незаконного» поведения противника и «законных» методов ведения войны союзными войсками. Даже метод рытья могил оказывался поводом для подтверждения «бездушности» германского военного поведения. К примеру, в «Исках» была напечатана заметка о том, что немцы изобрели «машинный способ» погребения: «впереди идет плуг-автомобиль, за ним следует мотор, нагруженный мертвыми телами, и бросает их в ров, вырытый плугом, третья машина засыпает трупы землей, четвертая выравнивает землю». Фотография иллюстрировала это «варварское» отношение к погибшим¹⁴. Такой же демонстрацией немецкого военного «варварства» стала публикация фотографии с подписью «Женщины-мародеры». Это был всего лишь групповой снимок, на котором — двое немецких военных с женами — типичный постановочный кадр. Однако из пояснительного текста читатель узнавал, что «немецкие дамы целыми стаями слетаются к своим мужьям с целью “приобрести из первых рук” какие-нибудь безделушки, тряпки, посуду» и эта фотография изображает таких вот дам-мародеров¹⁵.

¹⁴ Искры. 1914. № 47. 30 ноября. С. 376.

¹⁵ Искры. 1915. № 1. 4 января. С. 7.



Женщины-мародеры
Искры. 1915. № 1

Нужно учитывать, что далеко не все иллюстрированные издания помещали на своих страницах фотографии или рисунки со сценами насилия или разрушений. Официальные или полуофициальные военные иллюстрированные журналы, например, «Летопись войны», «Витязь» и «Илья Муромец», а также общественно-политические или художественные иллюстрированные издания, такие как «Лукоморье» и «Великая война в образах и картинах», избегали натуралистического изображения сцен бедствий и разрушений.

Символическим олицетворением жертв войны в прессе стали памятники культуры. Каждому из трех основных противников России в войне, образы которых преобладали в русской визуальной культуре (Германии, Австро-Венгрии и Турции), предъявлялось обвинение в надругательстве над конкретным культурным объектом. Обвиняя в «культурном варварстве» немцев, русская пресса, вслед за французской и английской, ссылалась чаще всего на разрушение Реймского собора, ставшего знаковым явлением мировой войны как культурной катастрофы¹⁶. Австрийцев

¹⁶ Искры. 1914. № 36. 14 сентября. С. 282; Нива. 1914. № 40. 4 октября. С. 763–765; № 42. 18 октября. С. 801.

в России обвиняли в надругательстве над Почаевской лаврой¹⁷. А символом варварства турецкой армии стал взорванный 2 (14) ноября 1914 года Мемориал-усыпальница русских воинов в Сан-Стефано¹⁸. Исторический момент взрыва памятника был запечатлен на киноплёнку, и эта документальная лента, известная под названием «Снос русского памятника в Сан-Стефано», стала первым фильмом в истории турецкого кино. Все три объекта — культовые памятники, и надругательство над ними придавало действиям противника особую эмоционально-образную окраску.

Разрушение культурных ценностей, достояния всего человечества, в восприятии отдельных представителей интеллигенции было «большим» варварством, чем физическое насилие. С. К. Маковский, известный художественный критик и издатель, о бомбардировке Реймского собора писал: «Перед этой кощунственной расправой бледнеют даже бельгийские и эльзасские преступления. Нарушение законов войны, насилие над мирными жителями... могут быть если не оправданы, то все же хоть как-нибудь объяснены, как следствие ожесточения, военного угара, трусливого отчаяния... Но сознательная, методичная, злорадно-обдуманная месть великому, священному искусству, <...> — такая месть не имеет другого объяснения, как одно единственное: германская пресловутая культурность есть худшее из варварств, варварство “образованного” хама, обезумевшего от права на кровь»¹⁹.

Отдельной темой публикаций стало надругательство над человеческим телом. Фотографии с рентгеновскими снимками раздробленных разрывными пулями конечностей появлялись время от времени на страницах изданий. Однако большинство таких снимков выглядело слишком натуралистично, своими шокирующими деталями они мало подходили для популярной иллюстрированной прессы и в основном печатались в книжных изданиях Скобелевского комитета. Похожее значение имело также появление фотографий с инвалидами, которые, с одной стороны, наполняли рассказы о войне «личными историями», всегда более эмоциональными, чем сухие сообщения хроники, а с другой,

¹⁷ Искры. 1916. № 33. 28 августа. С. 262. Здесь опубликованы карикатуры, которые были нарисованы на стенах храма.

¹⁸ Новое время. Иллюстрированное приложение. 1914. 15 ноября. С. 9–11.

¹⁹ Маковский С. К. Гибель Реймского собора // Великая война в образах и картинах. 1915. № 2. С. 30–31.

демонстрировали последствия войны, хотя и не всегда с устрашающим смыслом. Определенной отсылкой к ужасам войны были часто публиковавшиеся в прессе изображения захваченных трофеев, невзорвавшихся снарядов высотой в человеческий рост, глубоких воронок или войск в противогазах, готовых отразить атаку.

В целом образ ужасного на войне, который формировала российская иллюстрированная пресса, представлял собой скорее совокупность мифологем, соответствовавших определенным идеологическим конструкциям и задачам пропаганды, чем действительным «ужасам войны».



В воронке
от австрийского
«чемодана»
Искры. 1915. № 4

Г. Н. Вольнец

Фотофакт и фотозаметка на страницах украинской периодики

Одной из современных тенденций развития периодики является активное использование визуальных средств аттракции — от разножанровой фотографии и рисунков до инфографики. Причем изобилие изображений читатель видит не только на страницах развлекательных периодических изданий, но и в информационно-аналитических газетах и журналах. Сегодня в печатных СМИ активно используются в первую очередь информационные жанры фотожурналистики. И поэтому, несмотря на достаточно глубокие корни исследований жанровой системы (Д. Г. Акчурина, В. М. Березин, Н. К. Василенко, Г. Ф. Волчек, Н. И. Ворон, О. А. Камкин), остаются нераскрытыми некоторые вопросы. Среди них, например, такие, как определение специфики эволюции жанров, их трансформации и модификации; описание и анализ современных форм передачи информации и т. д.

Традиционно к информационным жанрам фотожурналистики относят фотозаметку (термин-дублет — фотоинформация), фоторепортаж, фотоотчет. Однако эта классификация не является исчерпывающей, и часто к перечисленным информационным жанрам добавляют фотозарисовку, фотокорреспонденцию и фотоиллюстрацию, фотоинтервью, расширенную фотозаметку, фотообвинение, фоторепортаж, фотоанонс, фотохронику¹ и т. п.

¹ Бальтерманиць І. Д. Специфіка содержания и формы фотожурналистики. М., 1981; Ворон Н. И. Жанры советской фотожурналистики. М., 1991. <http://constitutions.ru/archives/1831>; Березин В. М. Фотожурналистика: учебное пособие. М.: РУДН, 2006; Іванов В. Ф. Техніка оформлення газети. Київ: Знання, 2000; Журналістський фах: газетно-журнальне виробництво / Ред. В. В. Пізуна. Київ, 2012. <http://journlib.univ.kiev.ua/Books/jurfax.pdf>

Особой активностью характеризуются фотозаметка и фотофакт. Фотозаметка имеет такие признаки: заголовок; обобщенное вступление, в основе — один факт, который раскрывает одна фотография («документальное свидетельство некоего кусочка общественной жизни»²), сопровождающаяся лаконичным текстом (сообщение о единичном факте — до пяти предложений); оперативность (новость или новое об уже известном факте); злободневность. Ученые³ отмечают, что фотозаметка, в зависимости от ее вида, может быть представлена не одной, а несколькими фотографиями (расширенная фотозаметка, фотообвинение).

Совершенно иная ситуация сложилась с жанром «факта» и «фотофакта»: полемика о целесообразности выделения этих жанровых форм не утихает и в наши дни. Мы придерживаемся мнения, что фотофакт можно считать отдельным видом информационных жанров фотожурналистики, который характеризуется следующими жанрово-типологическими признаками: лапидарность, что выражается в использовании одной фотографии и короткого вербального сопровождения (одно-два предложения по существу, т. е. сам факт; или краткая подпись — некоторые пояснения или время-пространственные нюансы), в отдельных случаях наблюдаем отсутствие какого-либо текста, нет места субъективизму, нет заголовка.

Жанр фотозаметки широко представлен в различных типах современных украинских периодических изданий. Традиционным является использование фотозаметки на страницах издания «Теленеделя». Так, на третьей странице здесь всегда располагается 4–7 фотозаметок, которые (по канонам жанра) освещают яркие новости за неделю. Публикации представляют собой «классические» фотозаметки: одна фотография — одна заметка (заголовок и текст), изображение дается без дополнительных подписей, комментариев. Лишь изредка видим фотофакт (под рубрикой «Цифра недели») — это красноречивая фотография и короткая подпись, которая дополняет, а не дублирует визуальную информацию.

В журнале «Український тиждень» одна из самых эффектных и ярких рубрик (с. 4-5) — «Фото недели», где всегда располагается фотозаметка классической формы: одна фотография (которая

² Ворон Н. И. Жанры советской фотожурналистики.

³ Журналістський фах: газетно-журнальне виробництво.

здесь играет ключевую роль); заголовок; краткий текст сугубо информативного характера без каких-либо авторских отступлений, комментариев, оценки⁴. Фотоизображения (на весь разворот) в этой рубрике всегда отличаются динамизмом, остротой сюжета, подчеркивают важность события, остановленного мгновения, представляя своеобразное зеркало жизни общества. Фотоиллюстрация здесь является главной и практически самодостаточной: не текст, а фотография несет в себе основное содержание. Жанр «фотофакт» представлен в этом журнале разножанровыми фотографиями (изредка — рисунками) в рубрике «Актуально. Тенденции недели». Традиционно новости-ленты располагают вверху и внизу страниц 6–7, где дается краткая информация и добавляется тематическое фото.

Итак, современные украинские печатные периодические издания активно используют жанры фотозаметки и фотофакта: яркие фотографии идеально сочетаются с информацией об интересных явлениях и событиях, в результате эти жанры привлекают внимание читателей легкостью восприятия. Среди общих черт этих жанров можно назвать такие: одна фотография (изредка две), лаконичный текст, объективность, отсутствие авторских оценок (разве что, при отборе материала), новость об общественно-значимых событиях. Особенности фотозаметки являются заголовок, полноценный текст, равнозначный с фотографией — они взаимодополняют друг друга, однако, не дублируют. В качестве современных модификаций жанра добавляются такие признаки, как включение в текст эмоционально-экспрессивных и оценочных высказываний. Наиболее ярким примером фотозаметки можно назвать материалы в журнале «Український тиждень», где фотография занимает весь разворот. Благодаря своей наглядности она обладает особой силой воздействия на читателей. Классический фотофакт не имеет заголовка и характеризуется лапидарностью текста — фотография настолько самодостаточна и выразительна, что часто сопровождается лишь подписью (дата и место события). Особого внимания заслуживает исследование функций фотофакта в телевизионных передачах, в частности, в новостных блоках, что может стать предметом последующих исследований.

⁴ Хотя, в то же время, наблюдаем оценочность в подборе материала: это всегда общественно значимая, глобальная, острая проблема.

Е. Н. Подставко

Современное использование иллюстраций в сетевых СМИ

В связи со стремительным развитием сетевых СМИ уменьшается спрос на традиционные печатные издания. Вот почему газеты и журналы создают свои версии в Интернете. Несмотря на то, что, периодическим изданиям, особенно газетам, не раз пророчили угасание в связи с появлением радио, телевидения, а теперь и Интернета, газета продолжает жить.

Для сохранения популярности издание должно учитывать потребности и интересы читателей, прежде всего, молодежной аудитории. Очевидно, что молодые люди предпочитают черпать большую часть информации из сетевых СМИ и поисковых систем, они не привыкли читать печатные издания, у них совершенно иное восприятие информации — фрагментарное. Важно понимать, что данная аудитория со временем «повзрослеет» и заменит нынешнюю.

Однако сетевая версия печатного СМИ — это не только способ обезопасить издание в будущем. Это прием, позволяющий привлечь внимание к обоим вариантам издания. Ссылаясь друг на друга, печатная и сетевая версии работают на имидж издания в целом, что позволяет консолидировать общую аудиторию. При помощи сетевой версии редакция может предоставить больше информационных продуктов, так как специфика виртуальной среды не ограничивает объем публикации. К тому же формирование обратной связи с аудиторией при помощи дополнительных сервисов привлекает последнюю к традиционной версии. Печатная версия, в свою очередь, является носителем определенного имиджа, продукта, который зарекомендовал себя. Аудитория печатного варианта журнала может заинтересоваться сетевой версией и впоследствии читать оба варианта издания. Таким образом, создание сетевой версии является сегодня важным компонентом продвижения издания.

Сетевые версии печатных СМИ ориентированы, прежде всего, на продвижение печатного «прародителя» и привлечение молодежной аудитории, которая в будущем сделает свой выбор в пользу одной из версий¹. Хотя специалисты предвещают, что выбор «что читать» будет зависеть от ситуации: в непогоду — сетевая, на пляже — традиционная².

Особенность сложившейся ситуации заключается в том, что сетевая версия предлагает не просто тот же самый контент через Сеть. Помимо возможностей Интернета (гиперссылки, теги и др.) и функций обратной связи (возможность задать вопрос, комментарии, обсуждения на форумах, оценка материалов и проч.) сетевая версия предлагает нечто большее.

Во-первых, вокруг сетевой версии создается сообщество виртуальных читателей, редакция издания намеренно его формирует, предоставляя участникам сообщества различные бонусы и специальные возможности. Во-вторых, виртуальной аудитории предлагают массу материала, который в силу ограниченности объема печатного издания не может разместиться на его страницах.

Например, сетевые версии популярных женских глянцевого журналов очень ответственно подходят к организации виртуального пространства для своих читательниц: проводят всевозможные конкурсы, размещают тесты и справочную информацию. Сетевые СМИ в целом используют индивидуальный подход. Регистрация и личный кабинет не только «привязывают» пользователя к сайту, они помогают организовать его личное пространство: сформировать закладки и ссылки «под себя».

Версии печатного издания или электронного СМИ никогда не станут копировать друг друга. Информационные связи трансформируются даже в печатном издании, если в нем изменить местоположение материалов. Качественное изменение происходит и при размещении контента печатного издания в сетевой версии. А если ее содержание дополняется определенным набором информационных продуктов и опций, в итоге она сама по себе становится уникальным медийным продуктом.

¹ См., например: *Стеффенс М.* Экономика американских СМИ. Современные вызовы и перемены // Журналистика на перепутье: опыт России и США / Под ред. Е. Л. Варгановой. М.: Медиамир, 2006.

² *Варганова Е. Л.* Северные медиа в конце XX века: лаборатория завтрашнего общества // Вестн. МГУ. Сер. 10. Журналистика. 2000. № 6.

С другой стороны, медийный сегмент Рунета пока не выработал и не создал специфический сетевой продукт. На данный момент идет стадия освоения Интернетом материала, созданного вне его пространства. Сегодня сетевая версия печатного СМИ является эффективным средством продвижения издания в целом вне зависимости от того, к какому подтипу данная версия относится: эквивалентная³ или модифицированная⁴ версия⁵.

С тех пор как СМИ стали осваивать Интернет в качестве новой платформы циркулирования информации, у них появилась уникальная возможность использовать все формы представления информации: текстовую, аудио-, видео-, фото-. При этом текст для всех офлайновых СМИ в Интернете остается объединяющим началом, общим элементом обеих версий, поскольку сайты радиостанций, телеканалов или их программ предлагают текстовые расшифровки аудио- и видеоматериалов. «Важнейший элемент новых информационно-коммуникационных технологий — это оцифровка, или дигитализация, т. е. перевод содержания средств массовой информации в цифровую форму. В результате общей единицей для всех средств массовой информации становится текст, обретающий новое цифровое измерение. Происходит конвергенция СМИ»⁶.

Важно определить, что такое сетевое СМИ. «Под сетевым средством массовой информации понимается размещаемая в электронной форме в Интернете (и других сетях) совокупность периодически обновляемых информационных сообщений и материалов, предназначенных для неопределенного круга лиц»⁷. Наиболее логичной нам представляется классификация сетевых СМИ, предложенная М. М. Лукиной:

³ Эквивалентная версия представляет читателю тот же объем информации, что и в печатном СМИ. При этом в сетевой версии присутствуют дополнительные возможности: обратная связь, форумы, возможность подписаться на рассылку и т. п.

⁴ Модифицированная версия представляет читателю больший объем информации.

⁵ См.: Лукина, М. М. СМИ в домене Ру: Хроника, цифры и типы // Вестн. МГУ. Сер. 10. Журналистика. 2001. № 6. С. 63–73.

⁶ Засурский Я. Н. Информационное общество в России: парадоксы элитарного Интернета // Вестн. МГУ. Сер. 10. Журналистика. 2001. № 6. С. 4–6.

⁷ Проект постановления правительства РФ «О государственной регистрации средств массовой информации, использующих для распространения информации глобальные информационные сети». <http://www.deadline.ru/dosie/gov000112.asp>.

- эквивалентные сетевые версии традиционных СМИ;
- модифицированные версии традиционных СМИ;
- оригинальные⁸.

Визуальное восприятие всегда облегчало понимание. Вот почему во все времена своего существования СМИ использовали визуальный ряд. Для обеих версий СМИ характерно использование следующих видов иллюстраций: фотографии, карикатуры, рисунки, диаграммы, графики, коллажи.

Переход печатных СМИ в Интернет открыл новые возможности для визуализации информации. Этому способствует уникальная техническая особенность Сети вмещать любые объемы информации, в том числе визуальной. Таким образом, каждое сетевое СМИ имеет неограниченные возможности в сфере визуализации любого текста, и все перечисленные виды иллюстраций активно ими используются. Тем не менее, есть преобладающие модели (тенденции) в использовании визуального ряда сетевыми СМИ, о которых необходимо сказать подробнее.

Тенденцию № 1 можно определить как «сделку» с качеством. Это использованием профессиональными изданиями фотографий с мобильных телефонов, камер наблюдения, видеорегистраторов, других технических приспособлений для фиксации изображения. Активное внедрение некачественных фотографий продиктовано тем, что перед журналистами все чаще встает выбор между ценностью кадра как документа и его качеством. Фото с плохим разрешением недопустимы в печатных СМИ, поскольку не могут быть корректно отображены на печати. Сетевые издания идут на компромисс, предлагая, таким образом, больше информации, подтверждая доказательствами истинность фактов, событий, суждений.

Технологии Web 2.0 открывают непрофессионалам (блогерам, простым пользователям, очевидцам) доступ к большой аудитории. Сегодня при освещении экстренных событий побеждает визуальный материал очевидца, качество «картинки» при этом отходит на задний план. В результате такого положения дел качество иллюстраций страдает. При этом вопрос их достоверности остается открытым, поскольку специальные компьютерные программы

⁸ Лукина М. М. СМИ в домене Ру. Хроника, цифры и типы // Вестн. МГУ. Сер. 10. Журналистика. 2001. № 6. С. 63–73.

позволяют исказить изображение, маскируя его под непрофессиональное.

Тенденция № 2 — «неестественность», обратная ситуация по отношению к первой тенденции. Стремление идеализировать действительность приводит к использованию специальных программ, изменяющих суть репортажной фотографии или даже портрета человека. Но пренебрежение естественностью искажает действительность и не всегда оправдано. Например, подростки воспринимают идеальные изображения как действительные, что впоследствии ведет к определенным трудностям. Особенно часто использует возможности программы «Photoshop» и идеализирует изображение «глянцевая» журналистика.

Тенденция № 3 — это стремление создать «фото ради фото», что приводит к переизбытку фотографий на страницах издания.

Иллюстрация стала неотъемлемым элементом любого материала в сетевых СМИ. С одной стороны, технические возможности версии позволяют вместить неограниченное количество изображений, но с другой — это приводит к перенасыщению материалом. При этом иллюстрации не всегда несут смысловую нагрузку: их может быть много, но они дублируют друг друга и не несут никакой новизны. Другая крайность — авторы настолько уменьшают формат фотографий ради их количества на виртуальной полосе, что теряются логика верстки и функциональное назначение иллюстраций. Из-за небольшого формата и низкого качества их невозможно рассмотреть.

Тенденция № 4 связана с визуализацией автора. Это одна из немногих положительных тенденций, как для виртуальных, так и для печатных СМИ. Фотопортрет автора статьи, заметки, обзора становится обязательным элементом оформления материала. Внешне это походит на аккаунты в социальных сетях. Таким способом между читателем и автором формируется связь: при помощи визуализации автора происходит процесс его идентификации, что увеличивает доверие к тексту.

Тенденция № 5 — направленность на сенсационную информацию. К сожалению, это общая тенденция для всех видов СМИ. Фотографии сенсационного характера быстрее всего распространяются и вызывают все больший интерес у пользователей, заменяя собой потребность в серьезных новостях политики, культуры, спорта и т. д.

Таким образом, при переходе в Сеть печатные СМИ используют весь спектр средств визуализации информации. Вероятно, со временем появятся новые формы визуализации. Учитывая, что виртуальная аудитория в большинстве своем предпочитает онлайн-медиа, издателям и владельцам печатных СМИ следует серьезно прорабатывать структуру и контент версии, а также своевременно ее модернизировать.

А. Л. Свити́ч

Жанровая структура графической иллюстрации в качественной периодике

В медийном мире актуальной является задача всестороннего исследования явлений, тем или иным способом связанных с приемом и передачей информации, то есть участвующих в коммуникативном процессе. В современной коммуникативной среде невербальные средства коммуникации превратились из вторичного источника информации в равноценный компонент текста, который не уступает вербальному по значению и зачастую имеет более высокий информационный потенциал.

Как результат интегрированности в единое мультимедийное и мультикультурное пространство появилось понятие «медiateкст». Графическая иллюстрация в печатных изданиях стала органичной частью системы медiateкста, которая создается и функционирует для выполнения общей цели. Иллюстрация наряду с обложкой и логотипом вошла в такое понятие, как «лицо периодического издания», которое является комплексным понятием, включающим представление о типе и характере издания, его проблематике, тематике, палитре жанров и стилей, в том числе и графических, формах и приемах подачи как текстовых, так и визуальных материалов.

В качестве эмпирического материала для исследования жанровой структуры графической иллюстрации в качественной периодике послужили информационно-аналитические деловые еженедельники «Компания» (издательский дом IDR), «Власть» и «Деньги», деловой ежемесячник «Секрет фирмы» (ИД «Коммерсантъ»), журналы «Русский репортер» и «Эксперт», издаваемые медиахолдингом «Эксперт», а также ежедневные газеты: «Коммерсантъ», «Новые известия», «Новая газета» за 2011–2012 год.

Качественная журнальная периодика, изначально обладая преимуществами еженедельного или ежемесячного графика вы-

хода, высокотехнологичного полиграфического оборудования и материалов, обладая большими финансовыми объемами, имеет возможность использовать на своих полосах широкую палитру графического иллюстративного материала, а именно: сюжетно-тематические иллюстрации, карикатуры, шаржи, комиксы, коллажи, инфографика, портретные изображения и т. д.

Поскольку исследуемые журнальные издания в основном ориентированы на хорошо образованную аудиторию, руководителей и специалистов, которые заинтересованы в получении достоверной аналитической информации, ведущее место в них занимает художественно-ассоциативная иллюстрация (56% от общего количества исследованных графических изображений), акцентирующей внимание читателя на причинно-следственных связях различных событий. Это графические изображения, выполненные в различных техниках и степени условности передаваемых объектов.

Крупноформатные иллюстрации А. Шелютто занимают место шмуктитула рубрики «Сюжет недели» еженедельника «Власть» на протяжении многих лет. Перенеся опыт своей работы с плакатной графикой в журнальную иллюстрацию и сохранив выразительность и немногословность крупноформатных образов, он нашел новый «живописный» стиль графики для этого издания, сочетающий в себе сдержанную цветовую гамму и обобщенное изображение. Его образы часто не вызывают однозначной трактовки, а лишь настраивают читателя на их ассоциативно-чувственное восприятие, вовлекая в мир глубокого, философского авторского видения, которое оказывает значительное влияние на графический стиль этого еженедельника.

Компьютерную графику М. Заикиной для журнала «Деньги» можно определить как «визуальную метафору». Ее иллюстрациям, занимающим постоянное место шмуктитула рубрики «Реальные/ Нереальные деньги», присущи образность, уникальное видение и яркая изобразительность. Аналитический язык изложения с помощью графики переводится в более доступный для восприятия, успешнее осуществляя функцию коммуникации. Из изображения убраны лишние подробности, оно превращено в упрощенно-плакатное, иногда подчеркнуто схематичное. Контрастные цветовые сочетания и формат изображений делают ее иллюстрации ярким визуальным акцентом всего номера.

Графические иллюстрации Ю. Гуковой для этого же издания, напротив, выполнены в реалистичной, близкой к фотоиллюстра-

ции манере, детализированы до мелочей. Такая стилистика исполнения позволяет добиться материальности изображения, при этом давая автору возможность создавать сюжетно-тематические композиции, недоступные простой фотографии. Они оставляют ощущение «оптической иллюзии», возникает желание поближе рассмотреть изображение и убедиться в том, что это графика, а не фотография. При этом суперреалистичная иллюстрация обладает свойствами «документальности» и, следовательно, вызывает доверие читателя к иллюстрируемому материалу.

На внутренних полосах делового еженедельника «Компания» графическая иллюстрация играет активную роль в создании художественной конструкции издания — необычные шрифтовые решения поддержаны полосными иллюстрациями, а также их развитием в качестве декоративных вертикальных полей, что создает единое визуальное пространство основного материала номера. Пример — графическое решение А. Костюкевичем, Д. Горелышевым, К. Потаповым рубрики «Главное». Разные изобразительные стили художников, работающих над оформлением этого еженедельника, прекрасно вписываются в единую графическую концепцию издания и интересны широкой аудитории.

Постоянную рубрику, посвященную новым технологиям и инвестиционным проектам, являющуюся приоритетной для еженедельника «Эксперт», иллюстрирует графика К. Батынкова, выполненная в технике быстрых экспрессивных набросков кистью. Эмоционально-насыщенное содержание его иллюстраций контрастирует с монохромной цветовой гаммой, которая подчеркивает близкий к научному способ изложения материалов, свойственный этому изданию.

Необходимо отметить, что рассматриваемые издания рассчитаны на достаточно широкую аудиторию и в последнее время стремятся к большей доступности как вербального, так и визуального ряда, что отражается в статистике иллюстративных жанров.

Второе место по количеству публикаций среди исследуемых нами журнальных изданий занимают сатирические жанры — такие, как шарж (11%), карикатура (2%) и комиксы (5%) — в совокупности 18%. На долю рисованных портретных изображений приходится 14%, систематически публикуются коллажи — 2%. Остальное приходится на долю авторской рисованной инфографики.

Фирменным знаком журнала «Власть» стали шаржи К. Куксо на известных политиков и общественных деятелей, дающих оценку текущих событий в рубрике «Вопрос недели». Присущие его работам

высокий профессионализм и отточенная графическая техника, выделяют их среди других иллюстраций этого жанра. Сильно гиперболизированные черты, точно переданное характерное выражение лиц его героев придают острую сатиричность всему изображению.

В качестве традиционной первополосной иллюстрации в еженедельнике «Компания» — цветные шаржи Ю. Реуки на известных персонажах, ставших героями злободневных публикаций. Выполненные в технике акварели, они притягивают непроизвольное внимание, являясь одновременно инструментом идентификации и рекламы издания. Однотонное цветовое решение фона обложки после редизайна 2010 года сменилось использованием фотоколлажей, которые работают на визуальное объединение графики и фотоизображений и в большей степени, чем старое стилевое решение подчеркивают деловой характер издания.

В сатирических изображениях С. Калинина, иллюстрирующих рубрику «Повестка дня» журнала «Эксперт», комический эффект создается преувеличением и заострением характерных черт, неожиданными сопоставлениями и уподоблениями. Бытовая карикатурная тематика острее раскрывается при использовании им стилизованных зооморфных персонажей.

Возвращение такого жанра как комикс на страницы журналов можно объяснить потребностью современного читателя получать информацию в сжатом визуальном виде, а также усовершенствованными технологиями, допускающими сочетание рисованной графики с компьютерной. Это упрощает и убыстряет процесс рисования комиксов, позволяя художнику удовлетворять запросы редакций.

Еженедельник «Компания» периодически печатает красочные иллюстрации А. Зубкова, представляющие собой некий симбиоз комиксов и политической карикатуры, что оправдывает их использование в серьезном деловом еженедельнике.

Необычный формат комиксов представлен в рубрике «День в истории» журнала «Русский репортер». С помощью графических средств они визуализируют хронологию одного события из мировой истории. Например, «Взятие Иваном Грозным Казани» Н. Метлух, «Изобретение резиновых калош», «Появление первой в мире дискотеки» Т. Яржомбека.

Коллаж в периодических печатных изданиях представлен работами Н. Хиггинса и Л. Фирсова для изданий ИД «Коммерсантъ». Основным эмоциональным фактором восприятия их работ становится эстетика фрагмента, включенного в целое изображение. Эффект нео-

жиданности придается сочетанием аппликативной подложки, лессировочных мазков краской в сочетании с линейной графикой. Таким образом, используемая смешанная техника служит инструментом достижения максимального визуального эффекта.

Портрет героя либо автора публикации, выполненный с помощью графических средств, после продолжительного отсутствия вернулся на полосы периодических изданий и конкурирует в своей популярности с фотоизображениями. Печатание портрета автора рубрики на протяжении многих номеров становится «визуальным стереотипом», оптимизирует процесс восприятия самого материала. В качестве примера — портретная графика Ч. Дака в журнале «Секрет фирмы» и П. Шевелева для издания «Русский репортер». Трендом последнего времени является использование элементов типографики в качестве изобразительного иллюстративного материала, в том числе и в портретной графике. В такой необычной технике выполнены портретные изображения А. Такоева для журнала «Секрет фирмы».

Применение компьютерных технологий в процессе выпуска периодических изданий дало возможность широко использовать инфографические изображения, которые призваны визуализировать статичный контент, чтобы помочь современному читателю, привыкшему воспринимать информацию с различных мультимедийных носителей в ущерб линейному чтению материала. Явлением в сегменте российской деловой прессы стал журнал «Секрет фирмы», основная концепция которого строится на графическом и шрифтовом оформлении. Информационная авторская графика на обложке стала фирменным знаком этого издания. Она является самостоятельным информационно-содержательным визуальным материалом, выступает весомым элементом полосы, а по информативности и доходчивости опережает ее вербальные компоненты.

Газетные издания, обладая оперативностью выпуска, иллюстрируются преимущественно сатирическими изображениями, среди которых наибольшее распространение получила карикатура — жанр изобразительной сатиры, визуализирующий социальные, общественно-политические, бытовые явления. Образы героев сатирической графики В. Чумачева для ежедневника «Коммерсантъ» унифицированы, линейная структура изображения превращена в знак. Все условно — и ахроматические цветовые пятна, продиктованные графической моделью издания, и отсутствие

тестовых комментариев, и авторская подпись, ставшая логотипом.

Карикатуры М. Златковского для «Новых Известий», иллюстрирующие рубрику «Доходы и расходы», напротив, представляют более привычный для читателя тип классической социальной карикатуры, что связано с другой типологией и, соответственно, составом аудитории данного издания.

Крупноформатные графические иллюстрации сатирического содержания П. Саруханова — наиболее весомый компонент оформления «Новой газеты», а стилизованный сатирический персонаж стал фирменным элементом не только графики этого автора, но и всего издания в целом.

Помимо основных видов графической иллюстрации, существуют и вспомогательные, к которым относятся декоративные графические элементы (виньетки, заставки, буквицы, орнаментальные рамки и полосы, картуши и т. д.), присущие оформлению книжной графики, но используемые и в периодической печати. Заставки-символы и другие элементы прикладной графики входят в дизайн-макет издания, и к ним предъявляются требования условности, способности в лаконичной форме выразить сущность изображаемого объекта. Но часто знак не вызывает у читателя четких ассоциаций, и только его стабильная связь с определенной рубрикой или колонкой помогает воспринять условное визуальное сообщение. Часто чрезмерная замысловатость заставок-символов не привлекает внимание читателя к материалу, а рассеивает и отвлекает его. В качестве примера можно привести стилизованные под старинные гравюры заставки рубрик журнала «Профиль» до его редизайна в 2011 году, обилие и сложная графика которых нарушали целостность материала и негативно влияли на его восприятие.

Проанализировав жанровый состав представленных изображений, можно сделать вывод, что характер иллюстрирования и жанровая структура визуального материала напрямую зависят от типа издания, его концепции, целевой аудитории, приоритетных сфер отражения, периодичности, а также в немалой степени — от стилей художников, работающих над его оформлением. Однако стоит заметить, что не только целевая задача и качественный состав аудитории определяют авторский стиль художников, но и команда авторов графических иллюстраций оказывает значительное влияние на формирующуюся в результате графическую концепцию журнала.

Ю. В. Кузнецов

Полиграфическое производство в современном «медийном» пространстве. Эволюция подготовки изображения к печати: от ручного гравирования — к компьютерным системам

Несмотря на стремительное в последние годы развитие электронных средств коммуникации, печатная промышленность сохраняет положительную динамику роста. Снижение объемов производства в издательско-полиграфическом сегменте (газеты, журналы, книги, листовая реклама), по данным Межрегиональной ассоциации полиграфистов (МАП) РФ, с избытком перекрывается расширением производства в секторе печати упаковки и этикетки. Следует учесть также, что три четверти затрат в производстве изданий и упаковки приходится на запечатываемый материал, а в общей оценке уровня развития страны одним из важных показателей остается потребление бумаги и картона на душу населения.

Печатный продукт в наибольшей мере обращен к визуальному познавательному и эстетическому восприятию потребителя. В этой связи весьма логично следующее определение печатной индустрии: «Область, охватывающая процессы и производства по созданию, разработке и распространению продукции с использованием лексических или изобразительных средств продвижения (передачи) информации, идей и настроений. Она включает в себя семейство рыночных сегментов, охватывающее технологии печати, издания, упаковку, электронное отображение изображений и смежные отрасли; они часто упоминаются как полиграфия, печать или изобразительное производство»¹.

¹ См.: Глубокая печать. М.: МГУ печати, 2004.

В таком контексте полиграфическое производство рассматривается как неотъемлемая часть современного информационного пространства. Некоторая специфика заключается в том, что, в отличие от телевидения, радио, Интернета, информация представляется здесь не в электронном виде («softcopy»), а фиксируется на материальной подложке («hardcopy») с использованием самых различных физико-химических процессов при значительном, по сравнению с электронным вариантом отображения, потреблении расходных материалов.

Третий сектор печатной индустрии не относится к средствам информации. Это — печать в производстве «непечатных», а именно промышленных и бытовых изделий (электроника, ткани, покрытия, мебель и т. д.). В этом секторе преобладает способ глубокой печати. Однако в последнее время, по мере расширения номенклатуры подобных изделий, здесь все больше используют и другие как традиционные, так и цифровые технологии печати.

Вычислительная техника, средства электроники, автоматики и телевидения широко используются во многих отраслях промышленного производства. Как правило, эти средства располагаются в управляющем звене параллельном основному, где исходные материалы (сырье) перерабатываются в конечный продукт. На основе информации о состоянии процесса, поступающей с различных производственных участков, в управляющем звене вырабатываются корректирующие автоматические воздействия или принимаются соответствующие управляющие решения.

Принимая в качестве сырья бумагу, картон, краски, клей, нитки и т. д., можно считать, что роль информационных средств в печатном производстве та же, что и в других отраслях. Если же учесть, что как исходный материал (текст, иллюстрация, замысел редактора), так и конечный продукт (книга, газета, журнал, печатная упаковка) есть информация, то и информационным в полиграфии оказывается не только управляющее, но и основное технологическое звено. Поэтому сравнительно недавно вошедшее в обиход понятие «информационная технология» — IT справедливо применялось бы к полиграфии вот уже много веков.

Печать, являясь сама по себе областью переработки информации, использует и управляющий информационный процесс. Представление допечатной стадии, например, в виде двух параллельных звеньев, показывает принципиальное различие их назна-

чения — для преобразования самой текстовой и иллюстративной информации по ее содержанию, в одном случае, или для управления потоками той же информации — в другом.

В истории развития технологии подготовки иллюстраций к печати можно выделить этапы ручного гравирования, фотомеханического, электрического и компьютерного репродуцирования. Обсуждение основных особенностей и принципиальных отличий этих этапов представляется полезным не только для адекватной оценки нынешнего состояния репродукционного процесса, но и для выявления тенденций его развития.

Радикальные изменения полиграфического производства, поставившие его в последние годы в один ряд с так называемыми «высокими» технологиями, коренным образом изменили как технику, так и сами представления о подготовке иллюстраций к печати. Развитие в этой области, особенно стремительное в последние десятилетия, отмечается следующими характерными этапами:

- ручное гравирование — с XV по XIX век;
- фотомеханические репродукционные процессы — с 1880-х годов;
- электрическое репродуцирование (на аналоговых сигналах — с 1950-х годов, на цифровых — с 1970-х годов);
- системы компьютерного репродуцирования («замкнутые» — с 1976 года, «разомкнутые» — с 1990-х годов).

На каждом этапе не только изменялись стоимостные и качественные показатели получаемой продукции, но и определенным образом смещались акценты в социально-экономической инфраструктуре отрасли. Имея не столь длительную историю, электронные информационные средства создавались и развивались на основе современного «точного» знания в эпоху научно-технической революции.

Как органическая часть СМИ полиграфия, напротив, существует уже много веков. Некоторые из технологических приемов, найденные в свое время на основе умений, интуиции, ремесленного опыта, еще используемые или уже ушедшие из практики, так и не получили достаточно полного объяснения протекающих в них физико-химических и информационных процессов в свете современных научных представлений. Традиции, сложившиеся в печатном деле, в определенной мере сдерживали эффективное применение достижений электроники, радиосвязи, телевидения и вычислительной техники. Начало перехода от фотомеханиче-

ского (оптического) репродуцирования к электронному восходит лишь к 1960-м годам, то есть к тому времени, когда из космоса уже получили телевизионные снимки с обратной стороны Луны.

На заре полиграфии весь процесс подготовки форм был сосредоточен в руках одного человека, вырезавшего на доске текст, рисунки и другие элементы оформления печатной страницы. Использование И. Гутенбергом рассыпного шрифта послужило первым шагом в автоматизации переработки текстовой информации. С этого момента допечатная стадия разделилась на два параллельных звена: репродукционное и наборное. В течение нескольких столетий иллюстрации и текст готовили к печати в разных цехах типографии.

Совершенствовались и расширялись возможности оборудования этих цехов, повышалась квалификация и углублялась специализация работников (наборщик, линотипист, корректор, верстальщик, гравер, травильщик, фотограф, ретушер, операторы электронного цветоделения и фотонабора, монтажист и т. д.). Однако в последние годы эти, казалось бы, по существу различные допечатные технологии, оборудование и профессии вновь соединились в одно целое. Снова эти процессы могут быть выполнены одним специалистом на одном рабочем месте, например, в настольной издательской системе.

Причина изначального разделения труда в допечатной технологии заключалась в принципиально различном характере текстовой и иллюстративной информации. Знаки текста — это в основном зрительные коды звуков (понятий в иероглифической письменности). Поэтому само по себе письмо, не говоря уже о так называемом «компьютерном наборе», являет собой процедуру кодирования информации, а чтение — процесс ее дешифровки. И напротив, восприятие иллюстрации как оптического аналога (реплики) зрительно воспринимаемого окружающего мира вовсе не требует знания грамоты.

Развитие информационных технологий позволило на современном этапе нивелировать эти различия приведением текстовой и иллюстративной информации к одной и той же форме — унифицированному цифровому коду, который может быть воспринят и обработан одними и теми же техническими средствами. В плоской и высокой печати отсутствует возможность управления тоном (градацией) изображения путем изменения толщины слоя

краски. Иллюзию полутонов создают на оттиске дискретными печатными и пробельными элементами, слитно воспринимаемыми наблюдателем. В силу этих особенностей печатные формы тоновых изображений долгие годы гравировали на дереве и других материалах, в том числе на металле.

Фоторепродукционный допечатный процесс начали использовать через полвека со времени изобретения фотографии лишь с появлением автотипии — способа передачи полутонов двухуровневыми средствами печати. С этих пор для срочного изготовления клише с фотографии актуального события, представленной корреспондентом в редакцию газеты, более не требовалась кропотливая работа художника-гравера. Несмотря на то, что вопросы сравнения качества гравировальных и автотипных иллюстраций остаются дискуссионными и поныне, автотипия позволила резко увеличить число тоновых иллюстраций в изданиях. Соответственно повысилась информативность последних, поскольку «одно изображение заменяет тысячу слов».

Отмечая побудительные причины и позитивные стороны перехода к тому или иному этапу развития допечатных процессов, следует обращать внимание на издержки такого перехода. В научно-техническом процессе случается так, что некоторые показатели качества предшествующего полукустарного или даже ручного способа приносятся в новой технологии в жертву совокупности других выигрышных параметров, связанных с повышением производительности, снижением затрат, трудоемкости и т. д. Некоторое выигрышное свойство старой технологии долго остается нереализованным в ее новом варианте.

С изобретением растровой фотографии и автоматического (автотипного) способа воспроизведения полутонов подобная участь постигла четкость оттисков. Чтобы передать на репродукции тонкий штрих, гравер прорезал или прочерчивал на печатной форме сплошную линию. Печатные же элементы автотипии (растровые точки) и по сей день разрушают контуры и мелкие детали тонового оригинала. В результате по совокупности своих основных показателей (контраст, гамма полутонов, плавность их передачи, четкость, резкость) качество растровых оттисков и ныне еще уступает иллюстрациям, отпечатанным в середине XIX века с клише, полученных фотографическим уменьшением гравюр.

Непревзойденным остается пока и качество иллюстраций, которые еще в конце прошлого века получали в Санкт-Петербургской типографии им. И. Федорова малотиражным способом фототипии, где мельчайшие печатные и пробельные элементы образовывала микроструктура коллоида рабочей поверхности формы. Электронные (цифровые) методы растривания, имитирующие на уровне искусственного интеллекта совокупность приемов ручного гравирования и позволяющие столь же эффективно использовать возможности печатного процесса, предложены сравнительно недавно и не нашли еще широкого применения.

В электрическом репродуцировании на смену фоторепродукционным аппаратам пришли электронно-гравировальные машины и т. н. электронные цветоделители-цветокорректоры (ЭЦК). Значение тона каждого элемента оригинала получило в них новое промежуточное представление в виде электрического сигнала, который в момент считывания точки оригинала и формирования соответствующего элемента копии оказался напрямую связан с оптическим параметром этой точки. Формально все это усложнило технологическую цепь, однако определяющей и остро востребованной оказалась возможность гибкого, хотя и все еще глобального (по всему полю изображения), управления параметрами изображения. Это обеспечило значительную экономию труда травильщиков, фотографов, ретушеров, а также расходных материалов и времени с повышением качества оттиска по таким базовым показателям, как тоно- и цветопередача.

И, тем не менее, далеко не сразу на новом этапе удалось решить проблему плавного изменения масштаба изображения. Она отсутствовала в ранее использовавшихся фотоаппаратах. Размер копии плавно регулировался растяжением «меха» камеры. Когда же эта задача была решена, на очередь встал вопрос об электронном, «цифровом» способе получения изображения в бинарном виде без применения фотомеханического растрового эффекта.

С появлением систем электронного растривания актуальной стала проблема получения цветоделенных изображений с растрами, ориентированными под различными углами во избежание т. н. муара многокрасочной печати. Поэтому, например, в системе разработанной в ЛЭИС, для подавления муара было впервые применено нерегулярное, а по нынешней терминологии — стохастическое размещение печатных элементов.

По мере развития цифровых методов обработки сигналов «аналоговые» ЭКЦ к концу 1970-х годов целиком обеспечили автоматизацию репродукционного процесса, полностью исключив применение репродукционных фотоаппаратов. Аналоговое градационное и цветокорректирующее маскирование, заимствованное поначалу у предшествующего фотомеханического способа, было целиком вытеснено более современным и эффективным матричным (табличным) методом преобразования цветоделенных сигналов считывателя оригинала в количестве красок печатной триады.

Однако отсутствие каких-либо промежуточных копий практически исключало предшествующую печать пробного оттиска, визуальную оценку конечного результата. Настройка ЭКЦ осуществлялась в основном на основе практического опыта и интуиции. Поэтому в эти же годы были созданы комплексы, в которых моделировались характеристики ЭКЦ и печати. Это позволяло оператору в процессе настройки наблюдать на экране цветного монитора модель будущего цветного тиражного оттиска — так называемую видеопробу. Из-за отсутствия в то время цифровой памяти объемом на целое изображение подобный комплекс использовал цветную передающую телевизионную камеру и являлся по существу замкнутой однокадровой ТВ системой. В настоящее время функции видеопробы выполняет специальным образом калиброванный профессиональный монитор настольной издательской системы.

Текст и иллюстрации приходилось верстать вручную. Например, для подготовки оригиналов к электронному гравированию был необходим весьма трудоемкий выклейной монтаж оригинал-макетов из колонок текста и цветоделенных иллюстраций, предварительно полученных методами электронного фотонабора и цветоделения.

Как только прогресс в области вычислительной техники сделал возможным зафиксировать в оперативной памяти компьютера информацию всей полосы издания, появилась техническая возможность «электронной» интеграции принципиально различных видов графической информации — текста и иллюстраций. Стала реальной также локальная, сложная электронная ретушь с использованием широкого арсенала средств компьютерной графики. Впервые подобная допечатная технология была реализована в системе HDP (Helio Data Processing) подготовки данных для гравирования цилиндров глубокой печати немецкой фирмой «R.Hell».

К издержкам перехода на «компьютерный» этап можно отнести проблемы корректного пересчета громоздких изобразительных числовых массивов для изменения масштаба или поворота изображения, тогда как еще в эпоху фоторепродукционных камер подобные проблемы полностью отсутствовали. Системы первого этапа компьютерного репродуцирования принято характеризовать как замкнутые (на одном предприятии), или закрытые (для внешних пользователей или компьютерных сред). Их активная разработка началась производителями репродукционной техники еще в конце 1970-х годов. Поэтому все они были ориентированы на программное и аппаратное обеспечение, форматы файлов, процедуры и средства интерактивного диалога собственного производства, а это ограничивало обмен графической информацией между различными участниками издательско-полиграфического процесса.

Последний прорыв в допечатной технологии связан с появлением персонального компьютера и развитием компьютерных информационных сетей. Отдельные операции допечатного процесса в том или ином их объеме стали исполнять, используя стандартный язык описания страниц «PostScript», территориально разобщенные участники. Среди них сегодня, помимо типографии, можно видеть авторов, издателей, рекламные агентства, дизайн-студии, копи-центры. В силу своих очевидных преимуществ концепция «открытых» систем возобладала настолько быстро, что впервые в истории допечатных процессов «закрытые» компьютерные системы, использующие дорогостоящие цифровые ЭЦК, оказались неэффективными.

Однако и здесь не обошлось без издержек: было отмечено резкое снижение качества цифровой печати. Основной причиной оказалась неоднозначная трактовка цветовых значений различными системами считывания и отображения, а также компьютерными платформами и программами в открытой для всех участников репродукционного процесса информационной среде.

Для решения этой проблемы в 1990-е годы были созданы системы управления цветом с унификацией цветовых значений в регламенте, разработанным Международным консорциумом по цвету и получившим ныне статус стандарта ISO. В концепции этой системы сигналы считывающих устройств переводятся на единый язык колориметрических данных.

Таким образом, принципиальное усовершенствование технологии на каждом из этапов развития сопровождалось определенными проблемами. Определяющим для современного этапа является унифицированное представление различной по своей сути (текстовой и иллюстративной) информации цифровым двоичным кодом. В современной открытой допечатной информационной среде особо актуальной является проблема цветовой коммуникации.

ИЛЛЮСТРАЦИЯ И КАРИКАТУРА

М. В. Кожухова

Александр I и политический бестиарий в карикатуре периода Наполеоновских войн

На европейском континенте начало XIX века ознаменовалось чередой крупных военных конфликтов, которые вошли в историю под названием Наполеоновских войн. «Корсиканский выскочка» Наполеон Бонапарт узурпировал власть во Франции и строил грандиозные планы покорения мира. Александру I, вступившему на престол 12(24) марта 1801 года, предстояло проявить себя достойным охранителем лидирующих позиций, которые на международной арене на рубеже XVIII–XIX столетий занимала Россия. Своеобразие личности русского императора и хитросплетения его взаимоотношений с Францией и государствами-союзниками отразились в зеркале карикатурных изображений той эпохи.

Карикатура сыграла особую роль в формировании общественного мнения по отношению к Наполеоновским войнам. Как отметил в начале XX века исследователь европейской карикатуры А. В. Швыров¹, эпоха Бонапарта стала первой главой в истории карикатуры в современном ее виде — «определилась специфическая для карикатуры оперативность отклика на все крупные события общественной и государственной жизни, международной политики»². Сатирическая графика оказалась незаменимым оружием в политической борьбе, обостряя и без того напряженные отношения между государствами, претендовавшими на гегемонию в Европе.

Наполеон в полной мере осознавал важность карикатуры как эффективного метода политической пропаганды. Он не только держал выпуск печатной продукции на подчиненных ему территориях под строгим контролем, но и способствовал появлению

¹ Швыров А. В. Иллюстрированная карикатура с древнейших времен до наших дней. СПб., 1903. С. 101.

² Популярная художественная энциклопедия / Под. ред. В. М. Полевого. М., 1986.

карикатур, высмеивающих его политических врагов. Художники поработенных Наполеоном стран, таких как Голландия, итальянские и немецкие государства, по политическим соображениям были вынуждены или принимать сторону узурпатора, или вовсе не браться за карандаш. Несмотря на все старания Бонапарта воспрепятствовать распространению порочащих его листов, карикатура, особенно английская, стала самым ярким отражением борьбы европейских стран с французским агрессором.

Карикатура была чрезвычайно популярна в Англии на рубеже XVIII–XIX веков. К этому времени здесь сложилась целая плеяда художников, талантливых продолжателей дела Уильяма Хогарта, основателя национальной школы сатирической графики. Отец и сын Исаак и Джордж Крукшенки, Чарльз Вильямс, Томас Роулендс, Джеймс Гиллрей и другие карикатуристы развили и упрочили начинания своего знаменитого предшественника. Качество воспроизводства печатной продукции в Британии, высокий художественный уровень произведений британских мастеров, политический и социальный подтекст их работ оказывали значительное влияние на умы современников и способствовали широкому признанию их работ на европейском континенте.

В Лондоне работали десятки издательств, которые имели при себе магазины, торгующие новинками сатирической графики. Свежие работы карикатуристов, выставленные в их витринах, привлекали колоссальное внимание: «Здесь бьются около магазина Аккермана чтобы хоть одним глазком взглянуть на карикатуры Гиллрэ. И когда появляется новый рисунок, публика приходит в бешеный восторг. Каждый день карикатуры целыми кипами отправляются за границу»³. К концу 1810-х годов англичане стали выпускать и сатирические журналы («*Satirist*», «*Meteor*» и др.), в которых появился цвет.

Английская карикатура периода Наполеоновских войн предназначалась для самых широких слоев населения и поддерживалась правительством. Ее основной задачей было в доступной форме представить актуальную информацию о событиях на континенте и поддержать патриотизм британцев. Однако от художников требовались незаурядный ум и богатая фантазия, чтобы сделать свои работы интересными и понятными неискушенному зрителю. Не-

³ Швыров А. В. Иллюстрированная карикатура с древнейших времен до наших дней. СПб., 1903. С. 188.

редко мастера прибегали к уже сложившимся приемам и сюжетам, в том числе к давней английской традиции изображать европейские страны в виде животных: Францию в виде лисы, Россию — медведя, Испанию — волка, Австрию — орла, Англию в виде льва и пр.⁴. Стараниями британских карикатуристов рамки этой традиции были расширены, и политический бестиарий Европы начала XIX века наполнился новыми запоминающимися героями.

Великобританию на ранних английских антинаполеоновских карикатурах согласно установившемуся обычаю олицетворял лев, который являлся национальной эмблемой государства. В таком образе Англия появлялась на многих листах начала 1800-х годов. Среди них можно отметить гравюру неизвестного автора «Деликатное приветствие от Британского льва» (1803–1804), на котором огромный лев гладит мощной лапой щуплого Наполеона.



Неизвестный художник
Деликатное приветствие от Британского льва
1803–1804
Великобритания

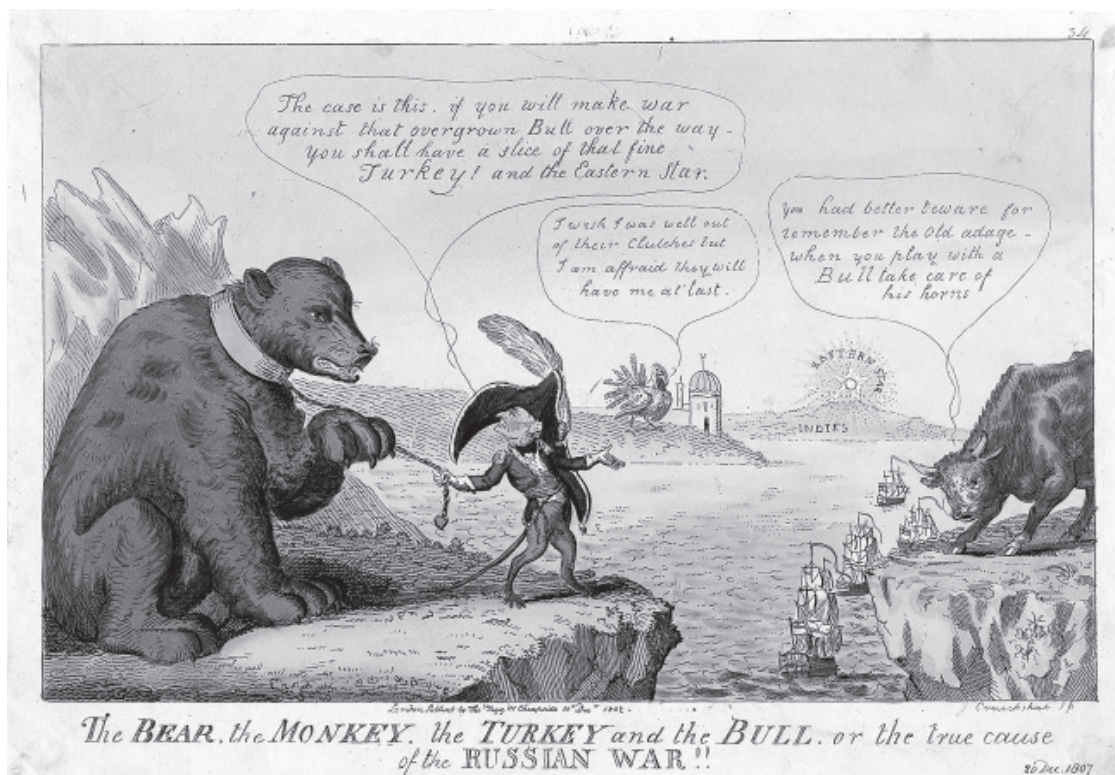
⁴ Шестаков В. П. История английского искусства. От Средних веков до наших дней. М., 2010. С. 246.

На другой карикатуре — «Лев и лягушка» (1803) неизвестный автор противопоставляет коренастого Джона Булля, сидящего верхом на скалящемся льве, маленькому Бонапарту на маленькой лягушке, который изо всех сил пытается выглядеть внушительно. Так художник высмеивал национальное достоинство французов, представляя в уничижительном образе не только талантливого полководца, но и всю страну, которая от страха перед грозным британским львом уменьшилась до размеров болотной жабы.

Джон Булль, собирательный образ среднестатистического англичанина, стал главным положительным героем британских карикатур этого периода. Так как дословно его имя переводится «Джон Бык», то художники нередко представляли Джона Булля в виде быка. Примечательна карикатура «Единый Джон Булль и Бона в двух частях» Д. С. Кука (1803). На этом листе Джон Булль с телом полубыка-получеловека, символизирующий единство британской нации, противостоит двуликому Наполеону, благообразная наружность которого скрывает его дьявольскую сущность.

Британские мастера нередко сравнивали Наполеона с обезьяной, курицей, лисой, пауком, тем самым подчеркивая в его характере какие-либо черты, присущие этим особям животного мира. Для Бонапарта это было не менее унижительно, чем видеть себя на карикатурах маленьким человечком с огромным носом.

Император Александр I в годы напряженных отношений между Россией и Англией традиционно представал на карикатурах британцев в образе медведя, что должно было указывать на его политическую недалекость и туподумие. Одним из первых сатирических листов с изображением Александра I был опубликован лист «Медведь стал посредником» (1803) Ч. Уильямса, который высмеивал провал дипломатической инициативы Александра I в урегулировании конфликта между Англией и Францией, вспыхнувшего из-за Мальты. На офорте русский император был запечатлен в виде неуклюжего медведя в военном мундире, соединяющего руки Наполеона-обезьяны и Джона Булля. Эти же образы были воспроизведены и в карикатуре И. Крукшэнка «Медведь, обезьяна, индейка и бык, или Настоящая причина русской войны» (1807). Карикатура указывала на то, как после переговоров в Тильзите Бонапарт умело манипулировал восточными интересами Александра I, предлагая ему вступить в войну с Англией за «маленький кусочек Индейки (Турции) и восточную звезду».



Исаак Крукшэнк
Медведь, обезьяна, индейка и бык,
или Настоящая причина русской войны
1807
Великобритания

Негативная трактовка действий России на внешнеполитической арене была характерна для британской карикатуры до конца 1800-х годов, когда Россия была связана узами Берлинского декрета, отрицательно сказавшегося на экономике Англии.

Оскорбительные, уничижительные образы были придуманы анонимным французским карикатуристом в 1805 году по заказу Наполеона после разгрома Третей антифранцузской коалиции под Аустерлицем. На листе «Англия, пораженная гибелью своих лучших лошадей, Франца II и Александра I» (1805) Англия была изображена в виде чудовища с мешками, полными денег, подписанными «Сумки с гинейми на овес для моих боевых лошадей Франца, Александра и Августа». Она восседала на «Русском животном», медведе в короне, с отрубленными лапами, который символизировал Россию и пытался изо всех сил тянуть вперед свою кормилицу. Рядом лежал труп мертвого «Австрийского животного», чьи отрубленные лапы и корона были отброшены в сторону. За ним стояло зашоренное «Шведское животное» с ослиными ушами, вылезающими из-под короны.

О катастрофическом положении европейских правителей, оказавшихся к 1808 году под колпаком у Бонапарта, убедительно свидетельствует карикатура Т. Роулэндсона «Корсиканский паук в своей паутине» (12 июля 1808), на которой Наполеон представлен в виде огромного паука, пожирающего своих жертв — двух испанских мух: Карла IV и Фердинанда. Остальные политические противники барахтаются в паутине, ожидая своей участи. Муха с головой Александра I, увязшая передними лапами в опасных сетях, объясняла свое бедственное положение заблуждениями и близорукостью: «Я был уже наполовину в паутине, когда понял это».

Франсиско Гойя откликнулся на страшные события тех лет серией из 82 офортов «Бедствия войны» (или, как назвал свое соиздание сам автор, «Фатальные последствия кровавой войны Испании с Бонапартом и другие выразительные каприços»). Лист «Плотоядный стервятник» воспринимается не только как горькая усмешка над поруганным символом французской империи, оципанном орлом, убегаящим от разъяренной толпы, но и мрачное ликование, и гордость за свой народ, который смог противостоять агрессии Наполеона.

Первые поражения Бонапарта в Испании дали европейской общественности надежду на скорое освобождение от французского узурпатора. В 1808 году Дж. Гиллреем был выпущен офорт «Долина тени смерти». Сложную многофигурную композицию мастер наполнил причудливыми метафорами и пророческими знаменами будущего краха Наполеона. На Наполеона, осторожно спускающегося в долину смерти, со всех сторон мчатся призраки, символизирующие когда-то поработанные и побежденные им страны: британский лев и сицилийский терьер, сзади подступает белый русский медведь, которого Наполеон все еще тащит за поводок, португальский волк, двуглавый габсбургский орел, голландские лягушки, смерть в испанской шляпе. Этот офорт можно рассматривать как пророческое предвидение разгрома Великой армии в 1812–1813 годах.

Бегство французов из России положило начало новому этапу в развитии европейской политической карикатуры. Западными карикатуристами активно воспринималось творчество русских коллег. В период с 1812 по 1814 год И. И. Тербенев создал около 40 сатирических листов, посвященных Отечественной войне и стал автором сюжетов, которые обрели общеевропейское признание.

Дж. Крукшенк с января по июнь 1813 года выпустил 9 карикатур по оригиналам этого русского художника и скульптора. Интересно отметить тот факт, что английские карикатуристы порой заимствовали одни и те же сюжеты и у своих соотечественников, и у русских мастеров. Так, в 1813–1814 годах Теребнев выпустил лист «Пастух и овцы», на котором Александр I был изображен в виде пастуха, держащего за шкурку волка с головой Наполеона. Как было установлено М. Д. Джордж, Теребнев мог опираться на сюжет карикатуры Дж. Гиллрея «Смерть Корсиканской лисы» (1803), где английский король Георг III изображен в виде охотника, держащего над стаей разъяренных собак пойманную лису с головой Бонапарта⁵. Композиция этого изображения была изменена Теребневым и дополнена фигурами разбегающихся французов. В свою очередь Т. Роулэндсон 9 и 14 апреля 1814 года выпустил две карикатуры. Одна являлась повторением ранней работы Гиллрея, другая — офорта Теребнева. На них главным героем являлся прусский фельдмаршал Г. Л. фон Блюхер, один из руководителей взятия Парижа в марте 1814 года.

Ключевым и итоговым событием в череде торжественных мероприятий, последовавших за триумфальным вступлением союзников в Париж 31 марта 1814 года, должен был стать Венский конгресс. Французские и английские художники в своих карикатурах отражали драматические события, которые разворачивались на конгрессе под прикрытием веселья и развлечений, и срывали маску благочестия с европейских политиков. Лист «Венские развлечения или гармония на конгрессе» Ч. Уильямса (14 февраля 1815) показывает радость гегемонов Европы в связи с удовлетворением своих территориальных претензий. Английский мастер представил Александра I в образе русского медведя, танцующего между двуглавым прусским и австрийским орлами на карте их государств.

Второе рождение получила и французская антинаполеоновская карикатура. В 1815 году во Франции Ж. Б. Готье был выпущен лист «Африканская змея, воспитанная Францией».

⁵ Catalogue of Political and Personal Satires Preserved in the Department of Prints and Drawings in the British museum by George M. D. Vol. IX. 1949. P. XVI.



Жан Батист Готье
Африканская змея, воспитанная Францией
1815
Франция

Изображение сопровождалось стихотворением, обличающим истинные намерения Бонапарта, который, захватывая власть в стране, жаждал только крови и слез. Наполеон был представлен в виде змеи с человеческой головой, выползающей из своего убежища, вход в которое усыпан человеческими костями и трупами.

На волне расцвета антинаполеоновской карикатуры многие сюжеты становились интернациональными. Значительное их количество с изображением животных свидетельствует о популярности офортов с подобным содержанием у зрителей. Показать государственного деятеля в образе животного, подвергнуть осмеянию национальные символы государств, было одним из простых и действенных способов задеть противника и выставить его в неприглядном свете. Такой вид политической карикатуры получил широкое распространение не только в годы наполеоновских войн, но и в последующие десятилетия в связи с непрекращающимися дипломатическими и военными баталиями на европейском континенте.

А. Г. Голиков

Политическая карикатура в русских сатирических журналах второй половины XIX – начала XX в.

Во второй половине XIX века еженедельный сатирический журнал с карикатурами стал мировым явлением. С этого времени главные события мировой политики и внутренней жизни государств постоянно находят отражение в произведениях сатирической графики многих стран.

Собирание и изучение карикатуры началось с середины XIX века во Франции, где Ж. Юссон (псевдоним Шамфлери) опубликовал очерки по истории всемирной сатирической графики¹, а затем Дж. Гран-Картере выпустил несколько десятков тематических сборников юмористических рисунков со своими комментариями². Фундаментальные труды, посвященные карикатуре как явлению общественной жизни, появились почти одновременно в Германии и в России в начале XX века³. Отечественная сатирическая графика наиболее полно представлена в исследовании искусствоведа Г. Ю. Стернина⁴.

История российской карикатуры изучена крайне неравномерно. До сих пор наибольшее внимание исследователей в России традиционно привлекали работы, опубликованные в изданиях рубежа 1850–1860-х годов, журналах-«однодневках» периода первой русской революции 1905–1907 годов, периодике 1917 года. Задача автора — обратить внимание на творчество художников-карикатуристов, сотрудничавших в отечественных журналах-«долгожите-

¹ *Champfleury J. Histoire de la Caricature. 5 Vols. Paris, 1860–1865.*

² О нем см.: *Рыбаченок И. С. Политическая карикатура на рубеже XIX–XX веков. Коллекция французского журналиста Джона Гран-Картере // Новая и новейшая история. 2011. № 2.*

³ *Fuchs Ed. Die Karikatur der europäischen Völker. Bd. 1–2. München, 1901–1903; Швыров А. В. Иллюстрированная история карикатуры. СПб., 1904.*

⁴ *Стернин Г. Ю. Очерки русской сатирической графики. М., 1964.*

лях»: «Будильнике» (1865–1917), «Стрекозе» (1875–1918), «Шуте» (1879–1914), «Осколках» (1881–1916).

Карикатура — жанр изобразительного искусства, использующий, преимущественно в графике, приемы сатирического гротеска. Для карикатуры характерно резкое и намеренное преувеличение отдельных элементов, нарушение внешнего правдоподобия изображенного объекта. По авторитетному свидетельству Б. Е. Ефимова, обращаясь не только к рассудку, но и к эмоциональному восприятию, карикатурист «переводит факты с языка логических понятий на язык зрительных образов»⁵.

Для историков карикатура представляет интерес как исторический источник⁶. Сатирическая графика в художественно-образной форме оперативно информирует современников об актуальных событиях и явлениях общественно-политической жизни и международных отношений. Главное, что они несут в себе, талантливый карикатурист не только запечатлевает точными штрихами, продуманными деталями рисунка, метким словом, но и предлагает зрителю определенное толкование и оценку произошедшего. Существенными составляющими карикатуры являются текст: название, подпись, реплики персонажей, наконец, надпись — в том случае, если отсутствует или неочевидно портретное сходство. Текст может пояснять рисунок, дополнять созданный образ, акцентировать внимание на тех или иных нюансах. В названии и подписи, как и в рисунке, всегда отражена позиция карикатуриста. Историк должен суметь осуществить «обратный перевод» созданных воображением художника зрительных образов на язык логических понятий.

В конце 1850-х годов в Петербурге и в Москве почти одновременно начали выходить еженедельные журналы с карикатурами. В подзаголовках двух из них — «Гудка» (1859, 1862–1863) и «Искры» (1859–1873) стояло определение: «сатирический»⁷.

⁵ Ефимов Б. Е. Основы понимания карикатуры. М., 1961. С. 45.

⁶ Голиков А. Г., Рыбаченок И. С. Смех — дело серьезное. Россия и мир на рубеже XIX–XX веков в политической карикатуре. М., 2010.

⁷ Об этих журналах см.: Лемке М. К. Очерки по истории русской цензуры и журналистики XIX столетия. СПб., 1904; Неопубликованные карикатуры «Искры» и «Гудка». 1861–1862 годы. М.; Л., 1939; Лебедева Т. М. Сатирический журнал «Искра» — орган передовой демократической печати. 1859–1873. М., 1959; Ямпольский И. Г. Сатирическая журналистика 1860-х годов. Журнал революционной сатиры «Искра» (1859–1873). М., 1964; Ямпольский И. Г. Сатирические и юмористические журналы 1860-х годов. Л., 1973; и др.

Издателями-редакторами «Искры» были поэт В. С. Курочкин и художник-карикатурист Н. А. Степанов. В 1865 году Степанов, продолжая еще некоторое время сотрудничать в «Искре», основал в Петербурге новый журнал — «Будильник». В его логотипе значилось: «журнал сатирический с карикатурами» (с 1888 года еженедельник выходил без подзаголовка). В «Curriculum vitae»⁸, опубликованном в связи с 20-летием журнала, утверждалось: «Будильник» — «единственный сын “Искры” и законный наследник». Кредо издания: «Будить спящих, казнить все дурное в его многообразных проявлениях и, путем отрицательного отношения ко всему злему, проповедовать добро и красоту нравственную... памятуя, что отрицание зла в то же время является положительной проповедью добра».

В начале 1870-х годов Степанов переселился в Москву и там продолжил издавать «Будильник». После смерти в 1877 году основателя журнал оставался одним из ведущих отечественных дореволюционных органов печати, публикующих произведения сатирической графики. Как отмечала редакция, журнал «свято хранит свою основную идею и если меняется форма ее проповеди, так это уже необходимое последствие метаморфозы времен, а с ними и людей <...> Самая незатейливая шутка имеет свое значение — надо только уметь понимать ее». Однако карикатуристов масштаба Степанова в «Будильнике» долгое время не было. Только в начале XX века в нем дебютировали Д. С. Орлов (Моор) и В. Н. Денисов (Дени).

В Петербурге во второй половине 1870-х — начале 1880-х годов появились три журнала, которым было суждено восполнить лакуну, образовавшуюся на столичном рынке периодических изданий после переезда редакции «Будильника» в Москву. Собирательный образ постоянного подписчика такого еженедельника, предлагавшего читателям юмористическое и сатирическое обозрение злободневных событий, создал карикатурист А. И. Лебедев к десятилетию журнала «Осколки»⁹. Солидный господин, удобно расположившись в кресле и позабыв о стоящем рядом на столике стакане остывающего чая, полностью поглощен чтением. Подпись под рисунком поясняла: «Господин N.N. в течение всех десяти

⁸ Curriculum vitae или краткое описание «Будильника». 1865–1885 // Будильник. 1885. № 2. С. 135–136.

⁹ Осколки. 1890. № 53.

лет состоял постоянным и неизменным подписчиком журнала «Осколки». За то сохранил вечно веселое расположение духа, хороший аппетит, бодр, свеж и вполне доволен жизнью».

В том же юбилейном номере «Осколков» художник Н. А. Богданов поместил рисунок «Фея сатиры (фантазия)». Читатель видел летящую в поднебесном пространстве фею с зеркалом сатиры в руках: «И вдруг выскользнуло зеркало из рук феи... и упало на землю... и разбилось на миллионы мельчайших осколков... И явились на землю осколки сатиры...». В художественно-образной форме Богданов представил эту идею в рисунке, ставшем логотипом журнала. В гирлянду, составленную из букв, образующих название еженедельника, вмонтированы символические изображения. Смешивая «краски», художник соединял в карикатуре: горькую правду шута и наблюдения вездесущих проказливых чертенят, подмечающих людские недостатки; безжалостный яд змеи и язвительный смех сатира; непосредственность восприятия ребенка и рассудительную мудрость совы. А его меткие стрелы и острое перо разили без промаха.

Журналисты хорошо знали, над кем и над чем им дозволяется безнаказанно смеяться. На рисунке В. И. Порфирьева «В пределах возможности» на обложке № 29 «Осколков» за 1883 год поэты-сатирики, вооруженные перьями-пиками с надписями: «Сатира», «Юмор», «Обличение», захватив в поход изрядный запас чернил, яростно и безбоязненно нападают на «заклятых врагов», которые, как ехидно отмечено в подписи, являются только «козличами отпущения» и «великодушно отданы им начальством на закляние». Это интендант-казнокрад, проворовавшийся кассир, нечестный коммерсант, жадный банкир, муж-рогоносец, вредная теща... «Пределы возможности» для критики в печати устанавливала и охраняла цензура.

Редактором-издателем журнала «Осколки» на протяжении без малого четверти века (1881–1905) был плодовитый беллетрист Н. А. Лейкин. Как и руководители других петербургских еженедельников с карикатурами, он непосредственно не вмешивался в работу художников, но нередко предлагал им темы для рисунков. Зато почти в каждом номере «Осколков» печатались его литературные произведения. На это обратил внимание карикатурист журнала «Шут»¹⁰, изобразивший Лейкина стоящим на пьедеста-

¹⁰ Шут. 1890. № 9.

ле в форме недавно сооруженной Эйфелевой башни. Основание «монумента» образуют подшивки периодических изданий, в которых сотрудничал литератор («Искра», «Петербургский листок», «Петербургская газета», «Осколки»), и тома его многочисленных романов. В одной руке Лейкин держит огромное, устремленное ввысь перо, а в другой — платок, которым вытирает крупные капли пота. Подпись поясняла: «Уф! Устал!»

Редакция художественно-юмористического журнала «Стрекоза» почти три десятилетия (1875–1904) издававшегося Г. К. Корнфельдом, в своей повседневной работе руководствовалась заповедью: «Выше потолка не прыгнешь». Поэтому, «имея возможность давать немного по-существу <...> “Стрекоза” силилась бок-о-бок прыгать рядом с поступательным и совершенствующимся ходом русской жизни»¹¹. В журнале, наряду с вниманием к литературному материалу, «всегда требовалось, чтобы рисунок был хорош как рисунок». Для улучшения качества полиграфического воспроизведения изобразительного материала в «Стрекозе» использовался способ перевода изображения на цинкографическое клише, изобретенный французом Жило: «с фотографической точностью и верностью он переводил исполненный на бумаге рисунок в металл (цинк) и в несколько часов давал клише, представлявшее безукоризнейшую копию с оригинала»¹².

Как и в других отечественных иллюстрированных еженедельниках, в «Стрекозе» сотрудничали многие карикатуристы. Однако ведущим художником этого журнала на четверть века стал А. А. Лабуц, подписывавший свои рисунки псевдонимом «Овод». Первый его рисунок был опубликован в «Стрекозе» в 1884 году, последний в 1908-м, в год смерти. Произведения художника реалистичны, выполнены в сдержанной манере; противников он изображает без язвительности, к «своим» относится с легкой иронией. Его рисунки зачастую метафоричны. Под карандашом «Овода» «Стрекоза» предстает в образе прекрасной женщины-наездницы, которая твердой рукой направляет полет своего крылатого «коня»-стрекозы. Внимательным взглядом окидывает она Землю, готовая карать зло¹³.

¹¹ XXV-летие «Стрекозы» // Стрекоза. 1901. № 1.

¹² Там же.

¹³ Стрекоза. 1904. № 10.

Карикатуристы не всегда могли откликнуться на злободневные внутрироссийские проблемы. Зато в отражении событий международной жизни художники были гораздо свободнее. Досрочное возобновление Тройственного союза в 1890 году и слухи о присоединении к нему Англии подтолкнули Париж и Петербург поторопиться с заключением политического соглашения. Переговоры, начавшиеся в июле 1891 года, проходили в глубокой тайне. Широкой публике в то время не было известно о договоре, но иностранная и русская пресса отметили качественную перемену в международных отношениях. Сложившееся положение прекрасно отражено в карикатуре «Романс без слов»¹⁴. Она появилась в журнале «Стрекоза» в августовские дни 1891 года во время визита французской Северной эскадры в Кронштадт. Лабуц представил Россию и Францию в виде милой парочки, которая спокойно прогуливается по «Международной улице» под удивленными, настороженными или завистливыми взглядами представителей других держав.

Художественный и юмористический журнал «Шут» вынес на обложку эпиграф: «Шуты и дети говорят правду». В журнале не было постоянного художника-карикатуриста. В 1880-е годы здесь печатали свои рисунки В. И. Порфирьев, А. И. Лебедев, Н. А. Богданов; в 1890-е – начале 1900-х – С. Ф. Соколовский, А. Миллер, А. А. Радаков и др. В июле – сентябре 1906 года журнал поместил серию карикатур художника М. Т. Михайлова, посвященных председателю Совета министров П. А. Столыпину¹⁵. Примечательно, что первая карикатура появилась уже в конце июля, менее чем через месяц после назначения нового главы правительства. Во время революции контроль цензуры над прессой ослабевал, и критика власти и должностных лиц становилась допустимой в легальной печати. Однако спад и подавление революции снова сделали невозможным высмеивание в сатирической графике власть предержащих.

Необходимо признать, что об отечественных художниках-карикатуристах мы знаем очень мало. Например, не удалось найти ни даты рождения, ни даты смерти С. Ф. Соколовского. Самая ранняя подпись «Соколовский» обнаружена нами под карикатурой, опубликованной в «Стрекозе» в 1895 году. В 1896–1899 годы

¹⁴ Голиков А. Г., Рыбаченок И. С. Смех — дело серьезное... С. 97.

¹⁵ См.: Голиков А. Г., Рыбаченок И. С. Путь «канатоходца» // Родина. 2012. № 4. С. 99–102.

его работы печатались в журнале «Шут». В 1900–1905 годы Соколовский постоянно сотрудничал в газете А. С. Суворина «Новое время», где подписывал рисунки псевдонимом «Coré». В 1912 году художник публиковал работы в московском журнале «Искры», который издавал И. Д. Сытин.

Давая определение карикатуре, Ф. Ф. Петрушевский вполне обоснованно утверждал: «Чтобы обратить внимание на известное лицо, усиливают его физические недостатки и особенности в рисунке, что составляет собственно шарж («charge»), первую ступень комического, тогда как юмор в карикатуре представляет вторую, а сатира — третью и высшую степень, наиболее содержательное комическое произведение»¹⁶. Эту формулировку можно дополнить таким наблюдением: в своих лучших образцах сатирическая графика поднимается до философского обобщения. Рисунки Соколовского, посвященные международным отношениям, являются блестящими образцами политической карикатуры. Лучшие из них, бесспорно, следует отнести к высшей форме политической графики.

Очевидно, что по-прежнему актуальной задачей современного этапа изучения карикатуры является выяснение биографий и выявление художественного наследия ведущих карикатуристов, а также истории журналов, в которых печатались их произведения.

¹⁶ Петрушевский Ф. Ф. Карикатура // Энциклопедический словарь / Изд. Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. СПб., 1895. Т. XIV-а. С. 494.

О. И. Назаркина

Образ славянофила в русской журнальной карикатуре второй половины XIX века

О сатирическом изображении славянофилов и их изданий говорил еще в 1862 году К. Н. Бестужев-Рюмин, отмечая, что при упоминании этого идейного течения в уме каждого русского читателя пробуждается много насмешек: «Кто не изощрял своего остроумия над славянофилами: от господина Чернышевского до господина Чернышевского, от покойного “Атеней” до “Искры” и “Гудка”!»¹

Внимание к карикатуре связано с возможностью этого жанра выступать интереснейшим источником исторической информации, представляющим критическое отображение событий и явлений самых различных сфер жизни общества. При изучении русской жур-



Ил. 1

Будильник. 1867. № 45

¹ Бестужев-Рюмин К. Н. Славянофильское учение и его судьбы в русской литературе // Отечественные записки. 1862. № 3. С. 679.

нальной карикатуры второй половины XIX века можно выявить и проанализировать приемы данного жанра и, таким образом, понять механизм влияния публикаций на общественное мнение посредством использования возможностей сатирической графики.

На страницах девяти журналов², выходивших в Москве и Петербурге, найдены 32 карикатуры, посвященные славянофилам и их изданиям.

В зависимости от предмета высмеивания найденные карикатуры были разделены на несколько тематических групп:

I. Отдельные представители славянофильского течения (11 карикатур).

II. Карикатуры, отражающие события в мире прессы, на которых среди представителей «Отечественного Парнаса» присутствуют славянофилы (10 карикатур).

III. Славянофильские издания, их содержание, тематическая направленность (8 карикатур).

IV. Карикатуры, содержащие отсылку к явлениям, связанным со славянофилами (3 карикатуры).

Все найденные нами карикатуры имеют подписи, таким образом, они представляют собой креолизированный текст³, состоящий из двух неоднородных частей: вербальной (языковой, речевой) и невербальной. При восприятии карикатуры оба компонента изображения дополняют друг друга, усиливая производимый комический эффект.

Другой особенностью этих карикатур является наличие в них отсылки к прецедентным феноменам (имени, ситуации, тексту), связанным со славянофильским течением. Причина использования этих отсылок авторами изображений очевидна: аудитории должно быть понятно, о чем идет речь. Если же художник изобразил никому не известный феномен, то публике вряд ли будет понятна его идея, соответственно, и карикатура утратит свой сатирический характер.

Кроме того, изображение отдельных представителей славянофильства всегда имеет превосходное портретное сходство

² «Искра» (1859–1868), «Гудок» (1862–1863), «Оса» (1863–1865), «Заноза» (1863–1865), «Будильник» (1865–1869), «Маляр» (1871–1876), «Стрекоза» (1875–1876), «Зритель» (1881–1885), «Осколки» (1881–1884).

³ Артемова Е. А. Карикатура как жанр политического дискурса / Автореф. дис. канд. филол. Волгоград, 2002. С. 4.

с личностью, ставшей предметом внимания для карикатуриста. Так, славянофилы и их издания, изображенные художниками при помощи приема персонификации, как правило, одеты в старорусский костюм, ставший символом данного идейного течения. Поясним: демонстрация бороды и кафтанов славянофилами «была фактически единственным знаком столь необходимой для них пропаганды»⁴. Славянофильские статьи не пропускались в печать (запрет на публикацию славянофильских произведений просуществовал с 1853 -го по 1856 год)⁵. Такая яркая форма пропаганды, как русский костюм и ношение бороды, не осталась незамеченной и не оставила общество равнодушным, но была осмеяна.

Из 32 карикатур предметом внимания художников в десяти случаях стал И. С. Аксаков и лишь в одном — А. С. Хомяков⁶. Карикатуры, представляющие славянофильские издания, созданные при помощи приема персонификации, также имеют портретное сходство с И. С. Аксаковым. Таких карикатур семь.

В 1867–1868 годах И. С. Аксаков был редактором политической, экономической и литературной газеты «Москва». До этого момента он занимался изданием еженедельной газеты «День», прекратившей выходить в 1865 году. Шарж, изображающий издателя, пляшущего впрыска и играющего на гармонии «Москва»⁷, символизирует возвращение Аксакова в журналистику. Русский костюм и музыкальный инструмент в совокупности с элементами русского народного танца представляют в ироничном свете характер содержания газеты И. С. Аксакова.

Подпись к карикатуре Н. П. Чехова «Не то западник из народа, не то русский мужик с Запада» из московского журнала «Зритель»⁸ представляет воззвание И. С. Аксакова к окружающим его простым мужикам: «Мы теперь, ребята, более или менее в состоянии себя ищущих. Нет у нас ни устоя, ни средостения <...> Не искать же их на гнилом Западе, где красуются флаги чуждых нам доктрин, ведущих к роковому распутью <...> Уразумели?

⁴ См.: Кошелев В. Алексей Степанович Хомяков, жизнеописание в документах, рассуждениях и разысканиях. М., 2000.

⁵ Егоров Б. Ф. А. С. Хомяков — литературный критик и публицист // Хомяков А. С. О старом и новом. Статьи и очерки. М., 1988. С. 24.

⁶ Искра. 1860. № 33. С. 345

⁷ Будильник. 1867. № 45.

⁸ Зритель. 1881. № 4. С. 1.



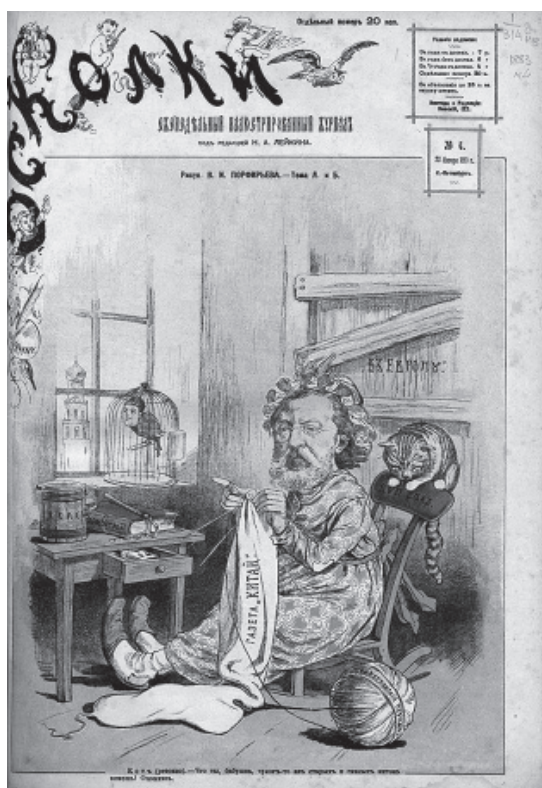
Н. П. Чехов
Не то западник из народа,
не то русский мужик
с Запада
Зритель. 1881. № 4

— Как твоей милости угодно будет, батюшка».

В высказывании Аксакова подчеркиваются славянофильские идеи о необходимости самостоятельного развития русской общественной мысли, движении вперед без подражания и перенимания опыта Запада. Аксаков изображен одетым в простую рубаху, обутым в лапти, но при этом на голове его — цилиндр, а на плечах — фрак. Тем самым Н. П. Чехов обращает внимание читателей на стремление славянофилов отказаться от западной моды и обратиться к русскому народному костюму — быть ближе к народу. Но одновременно с тем фрак и цилиндр указывают на то, что вся пропаганда идей славянофилов велась в гостиных и модных салонах и, по сути, была далека от народа.

На наш взгляд, смешным в данной карикатуре является также изображение И. С. Аксакова в окружении русских мужиков. Как отмечает Т. Ф. Пирожкова, славянофилы, в отличие от западников, считали делом первостепенной важности устное «воспитание общества», но при этом Аксаков считал, что публика вряд ли способна понять истины их учения, и не терпел «прикосновения светской толпы к какой-нибудь высокой истине или мысли»⁹. Можно предположить, что изображение Аксакова среди «суетной бессмысленной толпы» было направлено против этого противоречия: одновременного желания быть ближе к народу, отказываясь от облика, который диктовала западная мода, и нежелания доносить до этого народа истины своего учения.

Карикатура В. И. Порфирьева, изображающая И. С. Аксакова и его газету «Китай»¹⁰, вновь подчеркивает идеалистическое восприятие славянофилами опыта прошлого. Аксаков представлен



В. И. Порфирьев
Газета «Китай»
Осколки. 22 января 1883. № 4



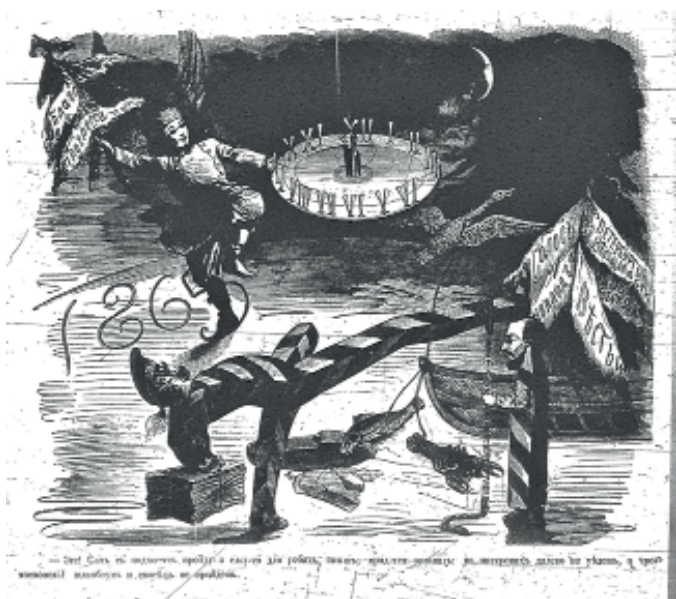
В. И. Порфирьев
Герб боярина Баксакова
Осколки. 24 апреля 1882. № 17

⁹ Цит. по: Пирожкова Т. Ф. Славянофильская журналистика. М., 1997. С. 15

¹⁰ Порфирьев В. И. // Осколки. 1883. 22 января. № 4. С. 1.

в образе старушки в чепце и халате. Все окружающие его предметы являются иронической интерпретацией символов славянофильства (собранные воедино, они также представлены в карикатуре «Герб боярина Баксакова» в журнале «Осколки»¹¹). На столе мы видим кружку с квасом, «Домострой», за окном — Московский Кремль, на подоконнике — клетка, в которой сидит женщина. Издаваемая И. С. Аксаковым газета «Русь» при помощи приема языковой игры стала газетой «Китай». В этом очевиден намек на «замкнутость» и «обособленность» издания Аксакова, его нежелание, по мысли художника, восприятия опыта европейской общественной мысли, новых прогрессивных идей. Используя прием метафоры, Порфирьев изобразил содержание этого издания, «связанного» из гнилых ниток XVII века. Таким образом, художник указал на устарелость идей, проводимых в издании. Эта же мысль выражена и в подписи к карикатуре, представляющей реплику кота: «Что ты, бабушка, чулок-то из старых гнилых ниток вяжешь! Опомнись!»

На карикатуре из журнала «Искра», изображающей наступление нового 1865 года¹², мы видим Аксакова в окружении других представителей отечественного Парнаса. Новый год пытается перейти так называемый «московский шлагбаум», символизирующий издания М. Н. Каткова и И. С. Аксакова. Сложность перехо-



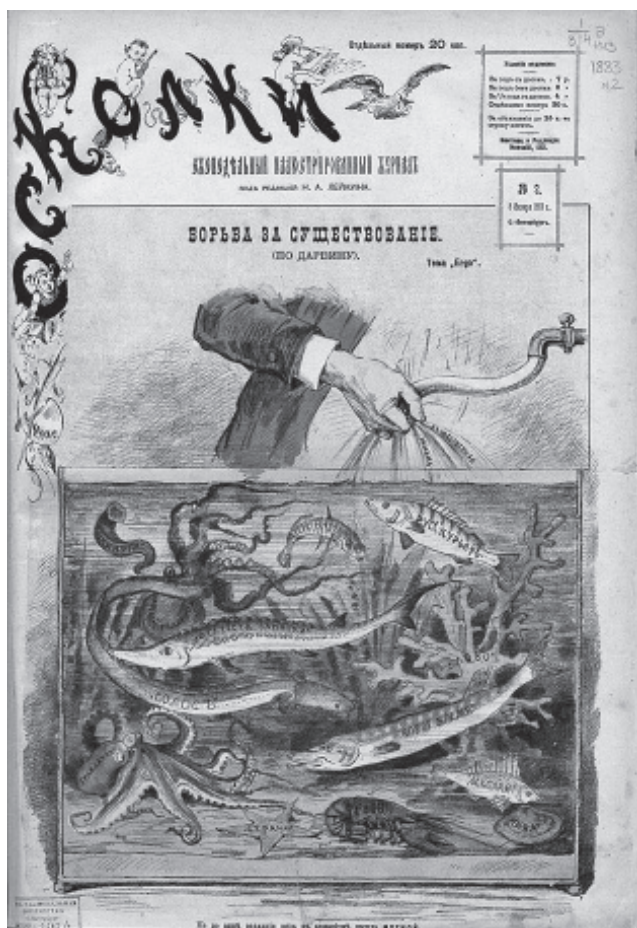
Искра. 1865. № 2

¹¹ Осколки. 1882. № 17. С. 1.

¹² Искра. 1865. № 2. С. 20.

да состоит в том, что в руках у Нового года елка, представляющая «блага прогресса». В подписи к карикатуре он с сожалением замечает, что елку ему придется оставить: «Через московский шлагбаум совсем не пройдешь». Известно, что московские издания Каткова и Аксакова стали консервативным препятствием, тормозящим развитие общественной мысли в России. На карикатуре присутствуют и петербургские издания. Глядя на них, Новый год отмечает, что и «на питерских далеко не уедешь». Лодку, в которой находятся «Весть», «Голос», «Санкт-Петербургские ведомости», тянут в разные стороны лебедь, рак и щука, символизирующие бесполезную деятельность этих либеральных изданий.

Славянофильские издания изображались карикатуристами в виде болота, как метафоры застоя¹³, либо раков, которым свойственно движение назад¹⁴.



Неизвестный художник
Борьба за существование по Дарвину
Осколки. 8 января 1883. № 2

¹³ Иллюстрированные пословицы // Осколки. 1882. № 3. С. 7.

¹⁴ Борьба за существование по Дарвину // Осколки. 1883. № 2. С. 1.



Неизвестный художник (Р. Job)
Сотрудник и редактор
Гудок. 1862. № 14

Обратимся к примеру изображения из последней тематической группы. Подпись к карикатуре из журнала «Гудок» представляет диалог редактора петербургского издания и сотрудника, одетого как славянофил¹⁵. Редактор отказывает сотруднику в рабочем месте — по его словам, «в таком виде возможно ходить только в Москве». Очевидно, что костюм сотрудника является метафорой его идейных предпочтений, противоречащих прогрессивному изданию Петербурга.

Итак, карикатуристы создавали в глазах читателей комический образ славянофила, имевший гиперболизированные внешние черты, которые стали символами этого идейного направления. В карикатурах сатирических журналов они одинаковы, хотя художники могли использовать различные стилистические приемы.

Представляет большой интерес реакция славянофилов на высмеивающие их карикатуры. К сожалению, мы располагаем сведениями лишь об одном эпизоде, связанном с запрещением в 1881 году цензором К. Н. Леонтьевым карикатур на И. С. Аксакова и М. Н. Каткова. Сам Аксаков не придавал значения высмеиванию славянофилов на страницах сатирических журналов. В 1881

¹⁵ Гудок. 1862. № 14. С. 109.

году в письме к министру внутренних дел П. Н. Игнатьеву он замечал: «Не знаю как Катков, но я совершенно равнодушен к карикатурам, да никогда и не заглядываю в эти издания. Леонтьев требует от издателя “Зрителя”, чтоб помещал карикатуры на Ланина и Скворцова¹⁶, иначе де не допустит карикатур на меня и Каткова!»¹⁷. Возможно, К. Н. Леонтьев полагал, что карикатуристы, высмеивая Каткова и Аксакова как противников либералов, должны были обращать свою сатиру и против издателей-редакторов крупных московских либеральных газет

Карикатуры часто были необъективны. Так, например, упорное изображение И. С. Аксакова в старорусском костюме совсем не соответствовало действительности. Кроме того, в письмах к брату он не раз критиковал его идеализированное представление о Древней Руси и многие положения славянофильской доктрины, видя ее оторванность от реалий времени¹⁸. При этом большая часть карикатур и других сатирических публикаций высмеивали именно И. С. Аксакова и его газеты «День», «Москва» и «Русь». Это обстоятельство связано с тем, что в 1860 году умирают крупнейшие представители славянофильства: А. С. Хомяков, К. С. Аксаков, И. В. Киреевский. Основная масса сатирических иллюстрированных журналов возникла после 1860 года, поэтому, высмеивая славянофильство, они в первую очередь обращали свою сатиру против И. С. Аксакова.

Итак, в представлении читателей формировался эмоционально насыщенный сатирический образ славянофила — человека, одетого как простой мужик, но при этом таковым не являющимся. Другая характерная черта этого образа — страстная преданность славянофила идее воссоединения с народом, для осуществления которой необходимо вернуться к идеалам допетровской Руси. Здесь же еще можно отметить непонимание славянофилами потребностей окружающей действительности, их оторванность от реальности — иными словами, отсталость от жизни. Этот сложившийся комический образ славянофила явился отражением оценки деятельности представителей этого общественного течения сатирическими журналами.

¹⁶ Н. П. Ланин был издателем и редактором газеты «Русский курьер», а Н. С. Скворцов — газеты «Русские ведомости».

¹⁷ Цит. по: Сергеев С. М. Творческий традиционализм К. Н. Леонтьева. Статья первая (к вопросу о «подмолаживании России») // Золотой Лев. 2009. № 221–222. www.zlev.ru

¹⁸ См.: Аксаков И. С. Письма к родным. 1849–1856 гг. М.: Наука, 1994.

В. А. Макаров

Лев, Медведь и Дракон: друзья, соперники, враги? Визуальный материал о соперничестве России и Великобритании на Дальнем Востоке (1898–1901)

Наглядные, насыщенные смыслами разной глубины — от лежащих на поверхности до имеющих многосложный подтекст, восходящий к мифологии и истории, — иллюстрации в печати выполняют различные функции. Но, пожалуй, одна из важнейших среди них — создание определенного образа мира у читателей самых разных образовательных и возрастных категорий. Как отмечали американские авторы М. Мэтзос и Д. Миллер, карикатуры дают людям возможность легко и с юмором взглянуть на очень серьезные проблемы, вызывающие в обычных условиях тяжелую рефлексию, освободиться от напряженности, которая в иных случаях неразрывно связана с подобными сюжетами¹.

Мы исследуем британские представления о России, существовавшие на рубеже XIX–XX веков на примере карикатур ведущего британского юмористического журнала «Панч» о соперничестве Великобритании и России на Дальнем Востоке — одном из наиболее ярких эпизодов взаимодействия этих держав в начале XX века. Отношения России и Великобритании играли большую роль в структурировании всей системы международных отношений той эпохи и, в конечном счете, оказали влияние на современную ситуацию в мире.

Мы постараемся показать, как преломлялись актуальные проблемы внешней политики Великобритании в карикатурах; какие аспекты международных отношений казались наиболее важ-

¹ Matzoal M., Miller D. Humor and death: A qualitative study of The New Yorker cartoons (1986–2006) // Palliative and Supportive Care. Vol. 7. Is. 04. December 2009. P. 487.

ными для авторов и аудитории «Панч» и как они интерпретировались. Нами использован большой пласт карикатур за 1898–1901 годы, опубликованных в ведущем британском юмористическом журнале «Панч», предназначенном для образованного среднего класса Альбиона. Как отмечал британский специалист по карикатурам Г. Миллер, основную аудиторию этого журнала составляли жители Лондона, интересовавшиеся политикой и международными новостями, в то время как запросы провинциалов удовлетворяли многочисленные местные журналы².

Взгляд на события на Дальнем Востоке авторов и редакции «Панч», конечно же, не тождественен восприятию ситуации в регионе аудиторией издания. Однако условием успешных продаж популярного журнала была востребованность карикатур у читателей. Таким образом, карикатуры в «Панч», посвященные ситуации на Дальнем Востоке, должны были быть понятны представителям среднего класса викторианской Британии и, следовательно, отражать их ключевые представления о внешней политике. Кроме того, карикатуры, будучи опубликованы, оказывали влияние на восприятие аудиторией журнала событий на Дальнем Востоке, представляя ситуацию в виде ярких, запоминающихся образов. В ограниченных рамках жанра карикатуры невозможен не только многофакторный анализ ситуации, но даже и ее комплексное освещение. Карикатуристу и, следовательно, его аудитории неизбежно приходилось акцентировать внимание лишь на некоторых гранях ситуации на Дальнем Востоке. Какие же аспекты взаимодействия с Россией на Дальнем Востоке акцентировались в карикатурах «Панч»? Чтобы ответить на этот вопрос, мы рассмотрели образы Великобритании и лики Российской империи, а также характер взаимоотношений двух стран, отраженный в зеркале карикатур.

Одной из часто повторяющихся тем, порожденных соперничеством Британии и России на Дальнем Востоке, была проблема свободной торговли. Британская коммерция занимала ведущие позиции в Китае, и ее особенностью была торговля, не стесненная таможенными барьерами. Торговые успехи России были гораздо скромнее из-за слабости отечественной промышленности и плохой подготовки купечества к освоению рынков Китая. Британцы

² Miller H. The problem with Punch // Historical Research. Vol. 82. Is. 216. May 2009. P. 286.

опасались, что в попытке сохранить за собой рынки Поднебесной, Россия прибегнет к старому способу — протекционизму. В 1898 году оккупация Порт-Артура и порта Даляньвань дала свежую пищу для подобных опасений. Итогом стала карикатура, опубликованная в журнале «Панч» в августе 1898 года³.



Закрытая дверь
Punch, or the London
Charivari. 1898. August 27

Ключевые персонажи карикатуры: русский Медведь-военный; виднейшие британские политики — министр иностранных дел А. Бальфур и премьер-министр Р. Солсбери. Медведь держит двери Китая, не пуская в страну протестующих британцев, изображенных в подчиненном и смешном положении. Однако Медведь выглядит

³ "The Private Secretary" at the Foreign Office // Punch, or the London Charivari. 1898. August 27. P. 94.

не грозным, а скорее, забавным персонажем. Идея карикатуры: Россия препятствует британской свободной торговле в Китае.

Другим актуальным вопросом международных отношений рубежа веков был раздел Китая. Одряхлевшая империя Цинь представлялась легкой добычей, но Британия была заинтересована в целостности Китая, так как это обеспечивало обширный рынок ее товарам. Отношения держав вокруг раздела Китая отражены на карикатуре «Держись, Джонни»⁴.



Держись Джонни!

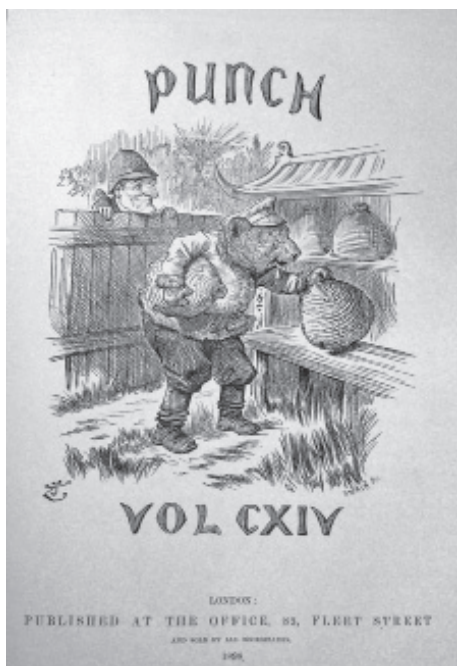
Punch, or the London Charivari. 1898. April 2

Здесь представлены британец, француз, немец, русский (казак), глиняный болванчик Джонни-китаец. Массивный Джон Буль держит и ободряет Китай, остальные пытаются оторвать по куску у китайского болванчика. Так выражалась идея

⁴ Hold on John // Punch, or the London Charivari. 1898. April 2. 1898. P. 151.

о том, что Британия препятствует попыткам других держав разделить Китай.

По мере усиления влияния России на Дальнем Востоке росли и ее аппетиты. В 1896 году было подписано соглашение о строительстве железной дороги через территорию Китая, а через два года русский штык утвердился на берегах Желтого моря — в Порт-Артуре. Усиление старого соперника в Азии по традиции вызвало беспокойство в Британии. Итогом этого стала любопытная карикатура, открывающая июльский номер «Панч»⁵.



Открывающая карикатура на титульном листе журнала «Панч»

Punch, or the London Charivari. 1898. July 2

Персонажами на этот раз оказались: русский Медведь-военный и Мистер Панч (олицетворение журнала). Медведь ворует китайский мед. Мистер Панч — символизирующий закон и порядок полисмен, который наблюдает из-за забора за противоправными действиями Медведя. Смысл рисунка таков: Россия стремится к незаконным прибылям в Китае, Великобритания же имеет право ей воспрепятствовать.

Помимо ситуации на Дальнем Востоке в карикатурах «Панч» нашли отражение и реалии большой политики. Политическую ситуацию в Европе, находившую отражение в событиях на Дальнем Востоке иллюстрирует карикатура «Травля быка»⁶.

⁵ Punch, or the London Charivari. 1898. July 2. P. 313.

⁶ Bull-Baiting // Punch, or the London Charivari. 1898. March 19. P. 127.



Травля быка

Punch, or the London Charivari. 1898. March 19

Ее персонажи — бык с лицом Джона Буля и три собаки: Франция, Россия и Германия. Собаки дружно и зло лают на Буля, стоящего на другом берегу неширокой речки. Впрочем, собаки гораздо мельче могучего быка и не кажутся опасными. Буль смотрит на них с несколько брезгливым презрением. Таким образом показано: у Британии на континенте есть злые враги (или недоброжелатели), но Джон Буль может позволить себе относиться к ним с пренебрежением, так как он гораздо сильнее их.

В анализируемый нами период британцы размышляли о смене стародавней политики «блестящей изоляции» на создание прочного союза с одной из континентальных держав. Это нашло отражение в карикатуре «Не связанная обязательствами»⁷, по сюжету которой дама Британия выбирала партнера на танец из троих кавалеров: дяди Сэма, крошки Японца и кайзера Вильгельма.

⁷ Disengaged // Punch, or the London Charivari. 1898. June 4. P. 254.



DISENGAGED.

Miss Britannia (seductively). "I THINK UNCLE SAM WOULD BE A GOOD PARTNER; AND SO WOULD LITTLE JAP! I WONDER IF MY 'COUSIN-GERMAN,' WILLIAM, WILL ASK ME TOO!"

Не связанная обязательствами
Punch, or the London Charivari.
1898. June 4

В центре внимания карикатуриста — дама-Британия и ее выбор, остальные персонажи — курьезны и мелки. Обращает на себя внимание то, что все изображенные кавалеры хотят быть выбранными ею. Силу и маскулинные черты олицетворения Альбиона подчеркивает шлем Афины Паллады. Итак, Британия выбирает себе союзников, находясь в независимой и сильной позиции.

Отношения Великобритании и России развивались не только на Дальнем Востоке, но и в других регионах. Несмотря на политическое соперничество Российская империя становилась растущим рынком для размещения британских займов. В начале XX века постепенная переориентация России с французских займов на более выгодные английские подготовила почву для ее вступления в Мировую войну в союзе с Альбионом. Взаимоотношения трех держав вокруг займов для России отражает карикатура «Британская булка»⁸.

⁸ The British Bun // Punch, or the London Charivari. 1899. May 3. P. 211.



Британская булка

Punch, or the London Charivari. 1899. May 3

Ее героями стали русский Медведь в зоопарке, мальчик Джон Буль и девочка-Франция. Дети кормят медведя в зверинце. Однако Медведь отвернулся от шоколадки, которую ему предлагает Франция, зато охотно тянется к большой булке с изюмом, которую дает ему Джон Буль. Так была оформлена мысль о том, что Россия нуждается в британских займах и, следовательно, заинтересована в сотрудничестве с Альбионом.

Одной из популярнейших тем, связанных с Китаем в те годы, стало ксенофобское антиевропейское восстание ихэтуаней. Сначала восставшие массово убивали китайских христиан, а потом европейские войска вели тяжелые бои с восставшими, пробиваясь к Пекину, где были осаждены европейские дипломаты. Подавление восстания международными силами афористично изображает карикатура «Все тот же старый медведь»⁹.

⁹ The Same Old Bear // Punch, or the London Charivari. 1900. June 13. P. 419.



Все тот же старый медведь
Punch, or the London Charivari. 1900. June 13

Ее ключевые персонажи — Лев и Медведь (военные) и чахлый китайский Дракон-«боксер». Остальные державы изображены мелкими фигурами в военной форме, оттесненными к краю карикатуры. Лидирующие персонажи здесь, несомненно, Лев и Медведь. Лев-морпех — явно положительный персонаж. Имеющий солидный животик Медведь выглядит курьезно в сравнении с подтянутым Львом. Более того, именно Лев выглядит распорядителем. Из диалога следует, что, безусловно, он решает, дать Медведю расправиться с драконом или нет. Таким образом, Лев даже в ситуации войны с Китаем защищает Дракона от кровожадности Медведя. Идея карикатуры, на наш взгляд, такова: Великобритания и Россия готовы ликвидировать боксерское восстание, действуя совместно и согласованно. Однако даже в этой ситуации Британия видится карикатуристу защитником Китая от агрессивности России.

Позднее восстание ихэтуаней послужило для британцев поводом переосмыслить отношения с Россией в регионе, что отразилось в карикатуре «Наследие разногласий».¹⁰



Наследие разногласий

Punch, or the London Charivari. 1900. June 27

Ее героями стали Россия (Казак), Франция, Великобритания, Германия и Япония, которые наступают на Китайца. Китаец жмет к стене; на него надвигается устрашающий Казак. Британец, наоборот, находится позади других европейцев, даже за спиной Японца. Казак — первый и самый грозный среди участников подавления восстания. По мысли карикатуриста, Китай, несомненно, будет разбит совместными силами держав, но Британия при этом не играет большой роли.

В заключение сделаем несколько выводов об образе политики на Дальнем Востоке, который создавали карикатуры «Панч». На первый взгляд, Россия выглядит здесь враждебной Британии

¹⁰ A Legacy of Discord // Punch, or the London Charivari. 1900. June 27. P. 459.

силой, препятствующей свободе британской торговли в Китае. Однако, если глубже проанализировать увиденное, становится ясно, что речь в карикатурах все же шла не о бескомпромиссной вражде с Россией, а лишь о существовании противоположных интересов России и Великобритании.

Британцы признавали военную силу России на Дальнем Востоке и готовы были сотрудничать с Российской империей в случае необходимости. Важной составляющей образа России была ее зависимость от Великобритании, в том числе в материальном отношении. Следовательно, намекали карикатуристы, Российская империя заинтересована в сотрудничестве с Альбионом. Интересно, что в серии карикатур, посвященных фактическому сотрудничеству двух империй в ходе восстания ихэтуаней, Великобритания не играет в военных действиях ведущей роли — на карикатурах британец всегда в толпе. Россия же зачастую — ведущий или один из ведущих участников военных действий.

При анализе карикатур важно выявить восприятие «чужого», но еще важнее понять, как конструировался образ «своего». Каков же образ Британской империи в карикатурах «Панч»? Почти всегда именно она в центре внимания художников. Ее положение на Дальнем Востоке двояко: иногда она оказывается в положении страдающей стороны, иногда — в сильной позиции. У Великобритании на континенте есть противники и недоброжелатели — такова одна из аксиом мировоззрения, в рамках которого создавались анализируемые карикатуры. Однако важные составляющие образа этой державы — независимость и сила.

Альбион представляют на страницах журнала как защитника целостности Китая. Если Медведь не всегда морально безупречен, то честность Британца не ставится под сомнение. Великобритания выступает как сила порядка на Дальнем Востоке, имеющая полное право распоряжаться здесь. Россия, напротив, предстает грубой силой, не всегда считающейся с правилами, но в нужных случаях способной защитить общие европейские интересы. Таким образом, в карикатурах «Панч» явно проглядывает мысль о том, что, несмотря на различие и противостояние на Дальнем Востоке, Великобритания и Россия отлично дополняют друг друга и в сложных ситуациях готовы идти рука об руку.

И. С. Рыбачёнок

Общее и национальное в политической карикатуре

Открывая по утрам свежий номер газеты, западноевропейский и русский читатель конца XIX – начала XX века просматривал информационные сообщения о внутривнутриполитических и международных событиях; изучал передовую статью или колонки биржевых курсов; знакомился с хроникой городской жизни или перипетиями спортивных состязаний; прочитывал очередную главу модного романа или злободневный фельетон; проглядывал столбцы объявлений или рекламы. Словом, каждый находил что-то интересное для себя в зависимости от потребностей и склонностей. Но всеобщее внимание неизменно привлекала карикатура. Это было не только веянием времени, поскольку история сатирической графики уходит корнями в далёкое прошлое, но именно в этот период она получила особенно широкое распространение.

Знаковой чертой карикатуры является способность вызывать смех, а основными ее признаками как художественного явления специалисты считают: преувеличение и выдвижение на первый план характерного; актуальность и способность говорить на «языке улицы», понятном для современников; пренебрежение запретными темами и игнорирование рангов, чинов, званий и прочих социальных градаций. В зависимости от конкретных обстоятельств, проблематики и мастерства художника какие-то из этих признаков выходят на первый план. Но, как правило, они сочетаются в рисунке, благодаря чему он легко «прочитывается» современниками.

«Политическая карикатура питается главным образом лицами», утверждал исследователь сатирической графики А. В. Швыров¹. Вот почему даже слегка шаржированные изображения

¹ Швыров А. В. Иллюстрированная история карикатуры с древнейших времен до наших дней. СПб., 1904. С. 210.

зрители узнавали сразу. Перед ними со страниц газет и журналов представала своеобразная портретная галерея монархов, государственных и политических деятелей, актеров и писателей, тех или иных знаменитостей своего времени.

С середины XIX века политическая карикатура стала массовой. Этому способствовало появление многочисленных и разнообразных, выходивших большими тиражами, зарубежных и отечественных специальных юмористических изданий и газет, в которых публиковались произведения сатирической графики. Поскольку большая их часть сохраняется и становится доступной для историка благодаря публикации в прессе, то они являются элементом периодической печати. В этом случае карикатуру следует классифицировать не на основе метода фиксирования информации, но по выполняемой ею функции: быть особой разновидностью публицистики. Ее задача не только оперативно откликаться на значимые события и явления общественной жизни, но и давать их трактовку — то есть формировать массовые представления.

«Рабы злободневности, этого великого современного зла, иллюстрированные газеты и художники вынуждены выходить на арену каждый раз, когда происходит какое-то новое событие» — со знанием дела утверждал известный французский собиратель сатирической графики Джон Гран-Картере². Но эти события находят в карикатуре специфическое отражение, поскольку карикатура «говорит» на своем языке. Художники используют специальные приемы, знание которых позволяет лучше понять смысл созданного ими образа и механизм воздействия на читателя. Язык карикатуры часто перекликался с лексикой публицистических статей, и некоторые устойчивые выражения, употреблявшиеся в дипломатической переписке и журналистике того времени, — например, «европейский концерт», «политическая кухня» и т. д. — нашли образное отражение в сатирической графике.

Вследствие широкого распространения газет и журналов появилось много талантливых карикатуристов в разных странах. Исследователи отмечают наличие национальной специфики художников-графиков. Хотя каждый из них обладал присущей именно ему манерой и техникой, имелось и нечто общее в понимании ими сюжета и в передаче натуры. Известный отечественный

² *Grand-Carteret J. L’Affaire Dreyfus et l’ image: 266 caricatures françaises et étrangères. Paris, 1898. P. 18.*

карикатурист А. А. Радаков, отмечая наличие национальной специфики художников-графиков, полагал, что рисунки немецких авторов обычно «очень реалистичны, <...> с заботливо отделанными деталями <...> в них все ясно». Карикатуры англичан — «это почти иллюстрации»; то же свойственно американским художникам. А в рисунках французов «много жизни, недоговоренного остроумия, неожиданности, блестящего разрешения задачи»³. К этой оценке стоит добавить, что творения лучших отечественных мастеров отличаются оригинальностью подхода и яркая образность.

Иногда художники прибегали к аллюзии, апеллируя к хорошо известным произведениям живописи или скульптуры, при этом замысел произведения обрастал новыми деталями, отражавшими реалии того времени, в котором создавалась карикатура. Карикатуристы разных стран хорошо знали работы своих коллег, часто использовали их удачные находки, поэтому в сатирической графике нередки своего рода ремейки, то есть иные версии ранее опубликованных карикатур. Многие сюжеты международных отношений конца XIX — начала XX века находили отражение в сатирической графике. Независимо от национальности художника каждая держава обретала всем понятные характерные атрибуты-символы: зачастую в виде какого-либо животного (зверя, птицы или рыбы), а иногда — лишь в виде мундира или головного убора⁴.

Проследим общее и национальное в работах карикатуристов на примере одной из жгучих международно-политических проблем — так называемого Восточного вопроса. Эта тема находила отражение в сатирической графике более полувека — с середины 1860-х годов до начала Первой мировой войны. Общим для работ всех карикатуристов было: понимание важности международного значения проблемы и ее взрывоопасности; осмысление ее сути как задачи вытеснения Турции из Европы; определение Турции как «больного человека Европы»; показ роли «концерта» европейских держав в решении Восточного вопроса и изменение влияния отдельных держав на Порту. Вместе с тем национальная принадлежность художников существенно влияла на трактовку ими тех или иных событий, связанных с сотрясавшими Турецкую империю кризисами, которые каждый раз грозили перерасти в крупномас-

³ Радаков А. Карикатура. Л., 1926. С. 18–19.

⁴ См.: Голиков А. Г., Рыбачёнок И. С. Смех — дело серьёзное. Россия и мир на рубеже XIX–XX веков

штабный военный конфликт и порождались как стремлением подвластных ей христианских народов освободиться от османского гнета, так и экономическими и политическими интересами великих держав. Но то или иное решение наболевшего вопроса по-разному виделось из Константинополя и европейских столиц.

Графика известной карикатуры «Восточный вопрос», впервые опубликованной в 1867 году во французском журнале «Le Charivari», на первый взгляд проста: удобно устроившись, будто в мягком кресле, дородный турок дремлет в изгибе... вопросительного знака. Приглядевшись, зритель замечал, что «точкой» в этом «вопросе» служит... бомба с зажженным фитилем. Такое же понимание сюжета находим в карикатуре русского художника, изобразившего этот «вопрос» в виде тлеющего бикфордова шнура, ответвления которого тянутся к пушкам всех заинтересованных держав.

Образ Турции как «больного человека Европы», остро нуждающегося в «лечении», впервые графически отобразил французский художник под псевдонимом Stop (автор карикатуры «Восточный вопрос») в 1867 году в связи с Критским восстанием. Рядом с полулежащим на оттоманке султаном, нога которого оплетена бинтами (на них читается «Кандия»), собрался консилиум врачей — представителей держав, которые обсуждают, чем лучше ее ампутировать: ножом или пилой? Этот же тезис развит на греческой карикатуре 1897 году, где видно, как одноногий султан тяжело опирается одной рукой на костыль, другой — на милую сиделку — «Европу» с мечом в руке, а на забинтованном обручке видна надпись: «Крит». На рисунке австрийского художника Ф. Граеца отражена ситуация 1903 года: два господина во фраках готовы приступить к «операции», невзирая на то, что перепуганный султан утверждает, будто он вполне здоров. Хотя надпись на забинтованной ноге отсутствует, современникам было ясно: на этот раз речь идет о Македонии. Точки над «i» ставит ответ «врачей» султану: «Замолчите, мы лучше вас знаем, что делать. Ампутация абсолютно необходима... для нашего спокойствия». В обобщенном виде образ взаимоотношений Порты и держав раскрыт в греческой карикатуре «Хозяин Илдыза» (1897), где султан показан в виде несчастной собаки, все тело которой покрыто пиявками, на них читается: «Россия», «Англия», «Франция», «Австрия», «Германия».

Образ Европы в ближневосточном кризисе 1894–1898 годов по-разному интерпретируют английский художник С. Сван (жур-

нал «Punch») и русский — А. А. Лабуц (журнал «Стрекоза»). Первый представил ее в виде богини правосудия: потрясая над головой задумавшегося султана свитком со словами «Армянские зверства», она указывает на меч, висящий на стене, с надписью на клинке «Берлинский трактат». Второй отразил другой эпизод кризиса — роль Европы в урегулировании Греко-турецкой войны 1897 года. Старушка с розгами в руке пытается усмирить мальчишек-драчунов, при этом из-под ее юбки с надписью «Европа» виднеются сапог со шпорой и кончик сабли, а из кармана торчит рукоятка револьвера. И там, и там звучит косвенная угроза, но английский автор лицемерно апеллирует к силе права, тогда как русский подчеркивает право силы, которым злоупотребляют европейские державы.

Изменение степени влияния отдельных стран на Порту по-разному видится в зависимости от национальной принадлежности автора. На рисунке голландца Дж. Браакензика «Султан и его новые друзья» отражена расстановка сил держав в 1891 году. Вокруг падишаха, возлежащего на оттоманке, заботливо хлопочут Россия и Франция, за которыми с тревогой наблюдают члены Тройственного союза (Германия, Австро-Венгрия, Италия) и отдельно стоящий Джон Буль, символизирующий Англию. В карикатуре «Женщины султана» (1897) греческий автор, изображая державы в виде одалисок, помещает ближе других к падишаху Германию и Россию, на плечи которых он и опирается. Русские художники А. Миллер и Н. Каннибалов (журнал «Шут» 1898 и 1901 гг.) подчеркивают лидирующую роль Германии в Турции: в одном случае немец, стоящий за спиной Абдул Хамида II, вкладывает в его руки винтовку, в другом — немец дергает за веревочку висящую на гвозде марионетку — султана. На австрийской карикатуре («Humoristische Blätter», 1903) изображен опирающийся на костыль, с надписью на штанине «Македония», султан-инвалид, которого бережно поддерживают под руки Франция и Россия.

Западноевропейские авторы всячески подчеркивают ведущую роль России в принуждении султана провести реформы в Македонии в 1903 году. Так, на карикатуре Б. Партриджа («Punch») изображены царь и австрийский император, но именно Николай II вручает Абдул Хамиду II текст проекта. На венгерской карикатуре царь под видом врача передает австрийскому санитару склянку с микстурой «Реформы»; а на австрийской — русский казак, загнав султана под лавку, участливо спрашивает, как же тот сможет обходиться без его помощи.

Вообще жупел русской угрозы определенно и навязчиво акцентируется. Так, на карикатуре немецкого художника Ф. Босковича («Nebelspalter», 1897) среди столпившихся у кипящего котла представителей европейских держав тон задает бородатый мужик в тулупе (Россия): подцепив на вилку окорок (Турция), он утверждает, что блюдо не готово, и предлагает греку с кинжалом за поясом подбросить в костер под котлом полено с надписью «Крит». А на уже упомянутом рисунке «Султан и его новые друзья» Россия исподтишка вытаскивает из кармана падишаха ключ от Дарданелл. На немецкой карикатуре «Дверь Дарданелл» («Ulk», 1904) дремлет портье-султан перед массивной дверью с надписью «Дарданеллы» и табличкой «Временно закрыто», а Джон Булл разъясняет: «Мне самому придется позаботиться о том, чтобы замок работал исправно». Таким образом, недвусмысленно обозначаются претензии России, Германии и Англии на «турецкое наследство».

Вместе с тем захватническая политика Австро-Венгрии в ходе Боснийского кризиса 1908 года слабо отражена в западноевропейской сатирической графике, но зато хорошо показана в отечественной. Так, на карикатуре из журнала «Муха» (издававшегося в Варшаве), зритель видит, как австрияк снимает куртку с надписью «Босния и Герцеговина» с перепуганного турка, оставив того в одних штанах с надписью «Новобазарский санджак». При этом грабитель любезно поясняет: «Не сердись, дорогой, что я тебя немного раздел. Любой портной скажет, что панталоны, которые я тебе оставил, гораздо полезнее куртки». На карикатуре из журнала «Шут» изображен австрийский император Франц-Иосиф I, с аппетитом поедающий яичницу-глазунью — «Боснию и Герцеговину» — при молчаливом попустительстве Европы, которая, хоть и льет слезы, но только наблюдает за грабежом.

Для историка, изучающего международные отношения, карикатура интересна тем, что являясь «жаргоном улицы», говорящем на злобу дня в образной форме, не только отображает массовые представления об общественно-политических реалиях своего времени, но и раскрывает способы воздействия на него. Этот исторический источник содержит достаточно полную и в целом достоверную информацию, а в сочетании с другими источниками, как традиционно используемыми, так и используемыми редко, дает возможность получить комплексное, а значит более многообразное и адекватное представление о действительности.

П. Н. Гордеев

Карикатуры в «Петроградской газете» как источник по истории государственных театров Петрограда в 1917 году

Иллюстративные материалы являются важным, хотя и специфическим, источником по истории не только художественной, но и общественно-политической жизни страны. В статье предпринята попытка изучения карикатур, посвященных различным аспектам деятельности государственных театров Петрограда в 1917 году. В качестве объекта исследования выбраны карикатуры, публиковавшиеся в «Петроградской газете» (до 1914 года — «Петербургской газете»), издаваемой известным театралом С. Н. Худековым. Последнее обстоятельство обусловило постоянный и глубокий интерес этого издания к театру. Задолго до революции в газете сложилась традиция иллюстрировать основные события, происходившие на императорской сцене, карикатурами. Директор театров В. А. Теляковский вспоминал позднее: «Особенно интересовалась дирекцией “Петербургская газета”, и редкая неделя проходила без карикатур на меня — во всяких видах»¹. В 1917 году большая часть карикатур подписывалась художником А. Лебедевым. В списке выпускников Академии художеств значится несколько А. Лебедевых, но все они явно не подходят по хронологии (время окончания Академии — первая половина — середина XIX века)². Возможно, нашего карикатуриста следует отождествить с упоминающимся во «Всем Петербурге» живописцем Алексеем Дмитриевичем Лебедевым, проживавшим по ул. Жуковского, 23³.

Весна 1917 года была временем надежд: в прессе раздавались ликования по поводу свержения монархии, журналисты писали о свет-

¹ Теляковский В. А. Воспоминания 1898–1917. Л.; М., 1965. С. 176.

² Кондаков С. Н. Юбилейный справочник Академии художеств. Ч. 2. Пг., [1915]. С. 111.

³ Весь Петербург на 1911 год. СПб., 1911. Отд. III. С. 503.

лом будущем, которое ждет страну. В номере «Петроградской газеты», вышедшем 17 марта, была помещена соответствующая карикатура А. Лебедева под названием «Мавр сделал свое дело... и т. д.»⁴.



А. Лебедев
Мавр сделал свое дело... и т. д.
Петроградская газета. 17 марта 1917



А. Лебедев
Балетное
Петроградская газета. 15 июня 1917

На ней изображены: муза трагедии Мельпомена, сбрасывающая с себя придворный мундир со словами: «Наконец-то я могу снять это нелепое одеяние!..» и уходящий украдкой чиновник в придворном мундире, в сапогах со шпорами, во внешнем облике которого угадывается директор бывших императорских театров В. А. Теляковский⁵. В целом карикатура символизирует освобождение императорских театров, ставших теперь государственными, из-под опеки придворного ведомства.

⁴ Лебедев А. Мавр сделал свое дело... и т. д. [иллюстрация] // Петроградская газета. 1917. 17 марта.

⁵ В. А. Теляковский, занявший после революции должность директора государственных театров, оставался на своем посту до 6 мая 1917 года, подвергаясь, однако, постоянным нападкам в прессе, как «представитель старого режима» (см.: Гордеев П. Н. Смена руководства в государственных театрах после Февральской революции // Герценовские чтения 2011. Актуальные проблемы социальных наук. Сборник научных и учебно-методических трудов / Отв. ред. В. В. Барабанов; сост. А. Б. Николаев. СПб., 2012. С. 137–155.

Целый ряд карикатур весны – лета 1917 года посвящен отдельным артистам государственных театров. Среди тех, о ком пресса писала часто, безусловно, следует выделить М. Ф. Кшесинскую, подвергавшуюся после Февральской революции организованной травле. Балерину упрекали за связи с императорским двором; особые насмешки вызвала ее попытка отстоять в суде свои права на знаменитый особняк на Петроградской стороне⁶. А. Лебедев отозвался на эти события карикатурой – «Балетное»⁷.

На рисунке М. Ф. Кшесинская в шаржированном виде, с бумагой, на которой написано: «Иск в 2 миллиона. Кшесинская». Выразительная подпись внизу («Вытанцовывает, да только вряд ли вытанцуется!») не оставляет сомнений в том, на чьей стороне симпатии художника.

Другая карикатура (без подписи) посвящена выдающемуся дирижеру, заведующему оркестром Мариинского театра Н. А. Малько. Летом 1917 года под руководством Малько в здании знаменитого Павловского вокзала был исполнен ряд произведений немецких композиторов (не звучавших в России с начала Великой войны), в том числе сочинения Рихарда Вагнера. Это вызвало негодование в патриотически настроенной печати (к которой, безусловно, относилась и «Петроградская газета»). «В качестве “капельмейстера”, бьющего поклоны перед Германией, герр Малько в сущности контрреволюционер. <...> Стыдно, стыдно!.. Впрочем, может быть, за то г. Малько получит орден от кайзера Вильгельма II» — язвительно отмечалось на страницах данного издания⁸. Вскоре последовала и карикатура, изображающая Малько за дирижированием опер Вагнера перед внимающими ему немцами в характерных военных касках. «К кому подыгрывается г. Малько в Павловском вокзале?» — вопросительная надпись на карикатуре предполагала совершенно определенный ответ⁹.

⁶ Нелепый иск балерины-миллионерши // Петроградская газета. 1917. 14 июня. См. также об этом эпизоде: *Кшесинская М. Ф.* Воспоминания. М., 1992. С. 186–187.

⁷ Петроградская газета. 1917. 15 июня.

⁸ Немецкая пропаганда в Павловском вокзале // Петроградская газета. 1917. 11 июня.

⁹ «Русский» или прусский капельмейстер? [иллюстрация] // Петроградская газета. 1917. 14 июня.



Неизвестный художник
«Русский» или прусский
капельмейстер?
Петроградская газета.
14 июня 1917

Осенью 1917 года внимание печати (за исключением крайне левых органов) все больше фиксируется на анархии и распаде государственных и общественных структур. Процесс дезорганизации коснулся и казенных театров. Одним из его проявлений стала длительная борьба, возникшая вокруг постановки трагедии А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного». Часть актеров воспротивилась постановке пьесы, полагая ее «контрреволюционной». После длительных споров, приведших к отставке художественно-репертуарного комитета Александринского театра, она все же была поставлена¹⁰. Вскоре появилась и соответствующая карикатура¹¹.

На рисунке пожилой мужчина, изображающий актера Александринского театра, попирая одной ногой текст пьесы, обращается к сидящему на заднем плане царю с вопросом: «Как, старик, думаешь — чего моя нога хочет?». Тем самым автор подчеркивал бесконечные колебания, сомнения, отсутствие определенности, воцарившиеся в актерском мире к осени 1917 года.

В сентябре в Мариинском театре произошел еще один инцидент, связанный с продолжающейся «демократизацией» театрального управления, в ходе которой влияние на репертуарную поли-

¹⁰ См. об этом эпизоде: *Бинокль*: 1) «Смерть Иоанна Грозного» под запретом артистов // Петроградская газета. 1917. 22 сентября; 2) «Смерть Иоанна Грозного» под запретом артистов // Петроградская газета. 1917. 24 сентября; *Золотницкий Д. И.* Академические театры на путях Октября. Л., 1982. С. 30–31.

¹¹ Решили пьесу «Смерть Иоанна Грозного» запретить [иллюстрация] // Петроградская газета. 1917. 24 сентября.



Неизвестный художник
Решили пьесу «Смерть Иоанна
Грозного» запретить
Петроградская газета.
24 сентября 1917

тику стали оказывать уже не только артисты, но и рабочие сцены. Как сообщалось в заметке «Петроградской газеты», «Художественно-репертуарный комитет балета не знает, как ему быть с балетом “Дон-Кихот”. Дело в том, что плотники, как известно, отказались ставить этот балет, ссылаясь на его сложную постановку, а между тем, “Дон-Кихот”, в нынешнем сезоне, шел только один раз, вне абонементов и должен пройти еще три раза для всех трех абонементов...» Остается, иронизировал автор заметки, «один выход: самим артистам взять на себя обязанности плотников в “Дон-Кихоте”. “Любишь автономию — люби и роль плотника играть”»¹².

История с постановкой «Дон-Кихота» вскоре получила продолжение. В появившемся два дня спустя на страницах той же газеты материале утверждалось, что, «по-видимому, художественно-репертуарному комитету балета удалось прийти к соглашению с театральными плотниками, так как “Дон-Кихот” после некоторого антракта включен в репертуар будущей недели. <...> Балетоманы шутят, что на месте плотников они поступили бы также, ибо “Дон-Кихота” уж давно пора сдать в архив...»¹³.

¹² Требования плотников и абоненты // Петроградская газета. 1917. 27 сентября.

¹³ Плотники согласились ставить «Дон-Кихота» // Петроградская газета. 1917. 29 сентября.



А. Лебедев
Плотники отказались
ставить «Дон Кихота»
Петроградская газета.
28 сентября 1917

Естественно, что подобный явно комический инцидент привлек внимание художника-карикатуриста. В «Петроградской газете» были напечатаны целых две карикатуры (обе — работы А. Лебедева), в которых фигурируют плотники. На первой — сурового вида плотник, вооруженный топором, дает пинка Дон-Кихоту, последний же восклицает: «Вот уж не думал, что продолжение моих испанских приключений будет в Петрограде!..»¹⁴

На втором изображении один артист спрашивает другого: «Ты почему отказался петь в “Руслане и Людмиле”?» Тот отвечает: «Комитет наших плотников предложил мне партию Людмилы!». На заднем плане изображены двери с табличками: «совет солистов», «комитет театрал[ьных] плотников», «совет хористов» и др.; этим подчеркивается небывалое, детальное до абсурдности размежевание различных групп театральных артистов и служащих, полностью погрузившихся в стихию самоуправления¹⁵.

¹⁴ Лебедев А. Плотнично-театральное [иллюстрация] // Петроградская газета. 1917. 28 сентября.

¹⁵ Лебедев А. Обновленный театр [иллюстрация] // Петроградская газета. 1917. 29 сентября.



А. Лебедев

Обновленный театр

Петроградская газета. 29 сентября 1917

Наконец, осенью 1917 года государственные театры сталкиваются, возможно, впервые в своей истории, с проявлением самого настоящего хулиганства со стороны «нового зрителя», пришедшего в театр после Февральской революции. Подобный инцидент вплоть до Октябрьской революции был единственным, зато весьма ярким. 1 октября в Михайловском театре давали спектакль по пьесе А. Н. Островского «Грех да беда на кого не живет». На представление явилась пьяная компания: солдат, двое штатских и женщина. Продолжая выпивать по ходу представления, посетители вели себя вызывающе — толкали рядом сидящих людей, а также перекрикивали реплики артистов; солдат положил ноги на барьер, а на все замечания, обращенные к нему, отвечал, что у него есть мандат от «Исполнительного Комитета» (это оказалось неправдой). В итоге дебош был пресечен дежурным офицером, прибывшим из комендантского управления. Солдат, оказавшийся бомбардиром Семеном Крюковым, был задержан¹⁶. Этот вопиющий случай послужил А. Лебедеву сюжетом для очередной карикатуры¹⁷.

¹⁶ Скандал в Михайловском театре // Петроградская газета. 1917. 4 октября; Происшествия // Новое время. 1917. 4 октября.

¹⁷ Лебедев А. В ложе демократизированного театра [иллюстрация] // Петроградская газета. 1917. 5 октября.



А. Лебедев

В ложе демократизированного театра

Из газеты: Петроградская газета. 5 октября 1917

На ней — разбушевавшаяся компания (двое мужчин и женщина), сидящая в ложе в явном подпитии, один хулиган кричит другому: «Сенька, крикни ахтерке штоп перестала разговоры разговаривать!» Как видно, реальная сцена была воспроизведена карикатуристом весьма подробно — имя главного героя, его поза (ноги на барьере), наконец, «мандат», который он держит в руке — все это еще раз восстанавливало перед читателями «Петроградской газеты» картину скандального инцидента.

Подводя итог, можно отметить, что если весной 1917 года обличительный пафос карикатур, посвященных событиям в государственных театрах, был направлен в большей степени на «старый режим» и тесно связанных с ним сценических деятелей, то уже осенью эта тема практически исчезает. Вместо нее критике подвергается «демократизация» и явившиеся ее следствием анархические тенденции в театральной жизни. Впрочем, схожие процессы — от восхищения Февральской революцией до разочарования ее итогами — были характерны и для более широких кругов русского общества.

С. А. Батурин

Карикатура в периодических изданиях Бурят-Монгольской АССР 1920–1930-х годов

Периодические издания с первых дней создания Советского государства стали не просто источником информации для широких масс населения, но и средством политической пропаганды и агитации. Деятельность газет была направлена на формирование нового советского образа жизни и поведения. Именно благодаря газетам рядовой гражданин знакомился с постановлениями Правительства СССР, узнавал последние международные и местные новости, восхищался достижениями народного хозяйства и промышленности, читал о передовиках производства. Кроме этого газетные статьи должны были изобличать просчеты и промахи, указывать на ошибки и неправильное поведение как представителей власти, так и отдельных людей. Тем самым формировалось общественное мнение по той или иной проблеме. Одним из приемов, при помощи которого это достигалось, было высмеивание и сатирическое преувеличение. Самое широкое распространение в газетах и журналах получила карикатура.

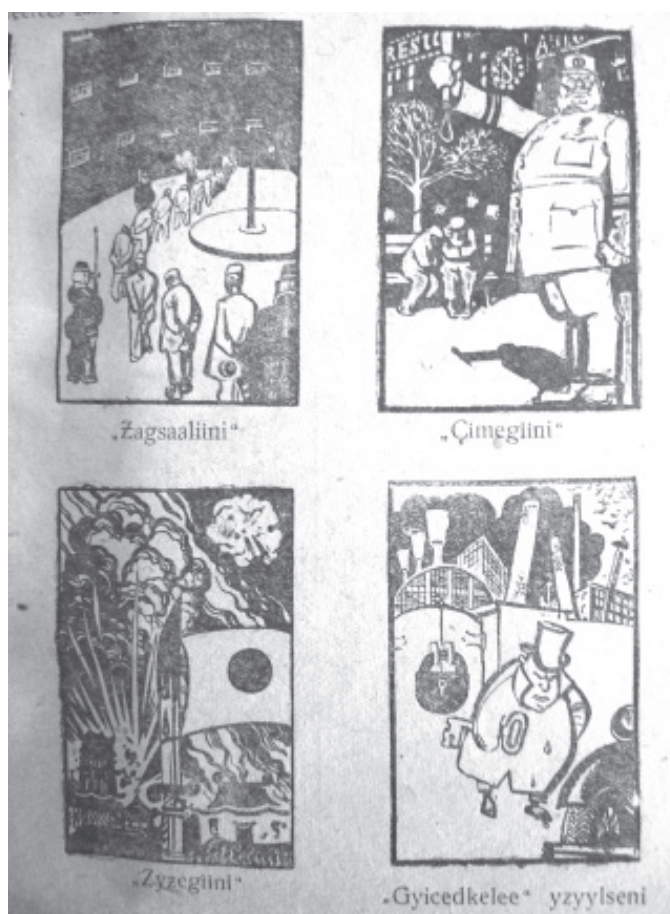
Заслугой мастеров советской сатирической графики является то, что они сумели в новую послереволюционную эпоху придать политической карикатуре характер, соответствующий новому строю общественной и социальной жизни¹.

В большинстве своем политическая и социальная карикатура в периодической печати 1920–1930-х годов — это небольшие рисунки, которые сопровождали статьи и заметки на актуальные темы. В первые годы существования советского государства при малом количестве публикуемых в газетах фотографий, карикатура стала важнейшим изобразительным источником: она должна была привлекать внимание читателя к статье и проблеме.

¹ Павлов Г. Н. Русская советская политическая карикатура в сатирической журналистике 1920-х годов / Дисс. канд. искусствоведения. Л., 1967. С. 6.



На веревочке у Америки
Бурят-Монгольская Правда.
1926. № 32



Буряад Унэн.
1932, № 113

Изучению политической карикатуры посвятили ряд своих исследований такие ученые как Е. А. Артемова², А. М. Панфилова³ и другие. Свое понимание карикатуры оставил известный советский художник-карикатурист Б. Е. Ефимов⁴.

Изучение газетной карикатуры, выявление, описание и классификация сатирических рисунков продолжают оставаться одной из задач современного источниковедения. Не менее актуальна задача выявления и изучения карикатуры в региональных периодических изданиях 1920–1930-х годов.

² Артемова Е. А. Карикатура как жанр политического дискурса / Дисс. канд. филол. наук. Волгоград, 2002.

³ Панфилова А. М. Советская периодическая печать как исторический источник. Учебно-методическое пособие. М.: Издательство МГУ, 1974.

⁴ Ефимов Б. Е. Основы понимания карикатуры. М., 1961.

Их тематика традиционна для советской периодической печати. «Это рисунки на международные темы, несущие в себе большой заряд классовой нетерпимости к политическому врагу, это рисунки на темы внутренней жизни, направленные против скрытых врагов государства, окрашенные насмешкой и гневом, и наконец это рисунки, совмещающие в себе начала сатирического осмеяния и доброго лукавого юмора, созвучные как веселому, так и ироничному смеху»⁵.

В Бурят-Монгольской АССР в 1920–1930-х годах, так же, как и по всей стране, осуществлялись социально-политические, экономические и культурные преобразования. Для их освещения были созданы многочисленные периодические издания, такие как «Бурят-Монгольская правда» (выходила сначала на русском, а затем и на монгольском языке), «Бурятский комсомолец», ежемесячный (позже двухмесячный) журнал «Жизнь Бурятии» — орган ЦИК и Совнаркома БМ АССР. Начиная с 1925 года выпускался еженедельник «Скотовод и пахарь». В общей сложности на 1 февраля 1926 года тираж этих изданий составил 11 096 экземпляров. Для Бурятии это была большая цифра, значительно опередившая показатели предыдущих лет. В дальнейшем тираж периодики только увеличивался.

Работа по созданию сети печатных органов, в полной мере отражающих политику новой власти в конце 1920-х — начале 1930-х годов активно продолжалась в районах республики. К маю 1933 года на территории Бурят-Монголии издавались следующие районные газеты: «Агинский колхозник» (поселок Ага), «Красное знамя» (поселок Кырен), «Закаменская правда» (город Закаменск), «Ударник» (город Кяхта), «За большевистские темпы» (село Мухоршибирь), «Аларский колхозник» (Аларский аймак БМ АССР), «Колхозная правда» (улус Бохан), «Красный Баунт» (село Богдарино, Баунтовский аймак БМ АССР), «Красная Селенга» (поселок Селенга), «Буряад Унэн», «За колхоз», «Гигант Бурятии», «Штурм» — дополнения к газете «Бурят-Монгольская правда» (город Верхнеудинск)⁶. Это были наиболее крупные местные газеты, в которых публиковались карикатуры.

⁵ Павлов Г. Н. Русская советская политическая карикатура в сатирической журналистике 1920-х годов / Дис. канд. искусствоведения. Л., 1967. С. 47.

⁶ Затеева Н. А. Татарова С. П. Социально-культурная деятельность в Восточной Сибири: история становления, современное состояние и перспективы развития. Улан-Удэ: Изд.-полигр. комплекс ФГОУ ВПО ВСГАКИ, 2010. С. 65–66.

Большое количество карикатур было опубликовано в газетах «Бурят-Монгольская Правда» и «Буряад-Унэн» — в главных газетах БМ АССР, публиковавших наиболее важные новости.

В ходе нашего исследования было рассмотрено более двухсот номеров газеты «Бурят-Монгольская Правда» и «Буряад Унэн», изданных в 1920–1930-х годов.

Тем не менее, подробный анализ изображений дает нам возможность выделить ряд тематических групп, по которым распределяются отдельные карикатуры.

В первую группу входят карикатуры, иллюстрирующие международные отношения. Обычно эти иллюстрации сопровождают небольшие новостные заметки о событиях за рубежом. Особенностью таких рисунков является то, что они созданы не в БМ АССР, а направлены центральными государственными органами (например «Бюро клише») для обязательной публикации в региональных газетах.

Вторая группа иллюстраций раскрывает тему экономических преобразований на территории БМ АССР. Статьи, посвященные недочетам и ошибкам в промышленном и сельскохозяйственном освоении, нередко сопровождаются очень емкими сатирическими рисунками.



Там, где плохой кооператив — плохо и живут.

Там, где кооператив хороший и живут хорошо

Бурят-Монгольская Правда. 1927. № 245

Большое количество карикатур, составляющих третью группу, посвящены проблемам бюрократической волокиты и засилья чиновничества. В номерах газет публикуется целый ряд статей о недостатках в работе государственных учреждений.

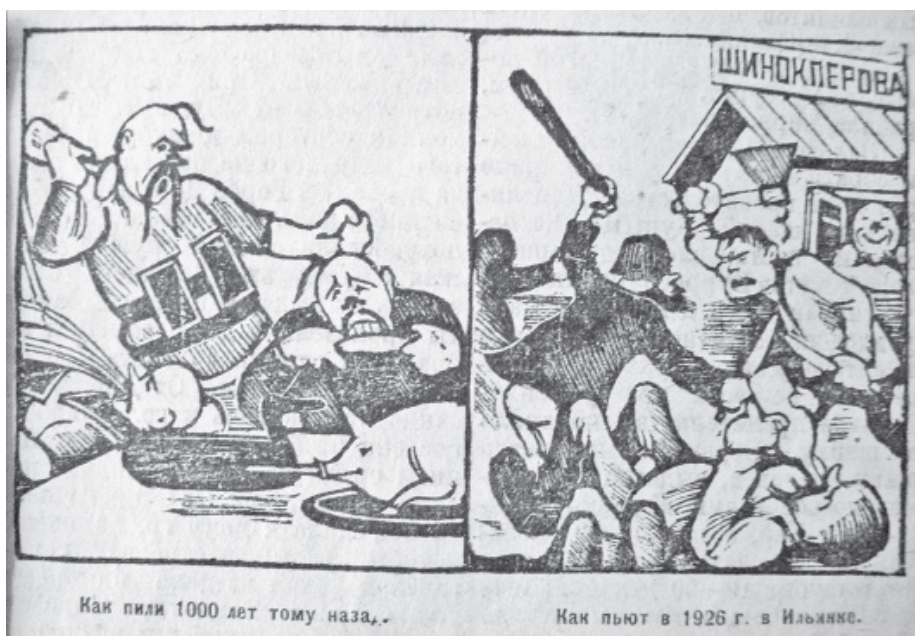


Не такую ли кучу обуви
истрепала гр. Старкова
в поисках правды?
Бурят-Монгольская Правда.
1927. № 33

В «Бурят-Монгольской Правде» велась отдельная рубрика «На рабкоровском ковре-самолете», посвященная этим и другим проблемам социально-бытового и культурного обеспечения населения республики. В эту рубрику писали свои небольшие заметки рабкоры из районов республики.

Четвертая группа — серия карикатур, посвященных моральному облику населения. Здесь обличается пьянство, сквернословие, аморальное поведение. Причем приводятся примеры с указанием фамилий и поселений, где замечены подобные случаи.

Все исследованные газетные карикатуры черно-белые. В основном это связано с низким техническим уровнем республиканской и местных типографий, с устаревшим оборудованием, нехваткой качественных материалов, малым количеством квалифицированных типографских рабочих. Номера газет, посвященные крупным праздникам или особо важным событиям, печатали синими или красными красками. Но весь выпуск был одного цвета.



Как пили 1 000 лет тому назад. Как пьют в 1926 г. в Ильинке
Бурят-Монгольская Правда. 1926. № 68



Перемать... Мать...
Бурят-Монгольская Правда. 1926. № 293

Как особенность карикатуры в периодических изданиях БМ АССР можно указать их двуязычность. Например, сатирические рисунки в газете «Буряад Унэн» сопровождаются надписями на бурятском, реже на русском языке.

Ряд карикатур публиковались в газете повторно. В основном это были карикатуры на бытовые сюжеты. Какой-либо системы в повторной публикации одной и той же карикатуры не прослеживается: она могла быть использована и через неделю, и через год после первой публикации. Возможно, это связано с упрощением процесса подготовки номера к печати. Статьи, сопровождаемые повторяющимися изображениями, очень близки по тематике и поэтому рядом могли помещать ранее уже опубликованные карикатуры.

Во всех вышеуказанных группах карикатур использовались национальные образы, за исключением изображений, связанных с международными отношениями. Вместе с этим в иллюстрациях повсеместно встречаются символы и образы нового советского строя и государства. Так, например, в рисунках используются символы государственной власти: знамя, пятиконечная звезда, серп и молот, и т.д. Как символы промышленного и колхозного строительства нередко изображались силуэты заводских цехов, трактора, сельскохозяйственная техника.

Изучив большое количество газетных карикатур, можно сказать, что в периодической печати БМ АССР в 1920–1930-е годы сложилась устойчивая традиция сопровождать наиболее злободневные темы карикатурными изображениями. Таким образом, карикатура в периодической печати стала важным историческим источником, имеющим неоспоримую связь с повседневной действительностью. Несомненно, карикатура использовалась в целях пропаганды советского государства, но и являлась способом привлечения читателя к обсуждаемым в статьях проблемам региона. Популярность карикатуры подтверждается ее большим количеством и разнообразием, сохранившимся и в последующие исторические периоды.

М. В. Соколовская

История живописи на страницах советских сатирических журналов середины XX века

Карикатуристы журналов «Крокодил» и «Перець»¹ (первый выходил на русском языке, второй — на украинском) в 1950-е годы часто опирались на знание широкими слоями населения ряда знаковых произведений искусства, использовали историю живописи и скульптуры как источник иконографических образов. Опубликованные в журналах карикатуры художников БЕ-ША (Б. М. Шаповала), А. С. Арутюнянца, С. И. Герасимчука, Ю. Г. Горохова, В. М. Григорьева, В. Ф. Зелинского, А. М. Каневского, Н. М. Лисогорского, И. М. Семенова, обыгрывающие образы И. Е. Репина, И. И. Шишкина и других русских художников XIX века, ставят ряд вопросов: об особенностях восприятия истории русского искусства массовой аудиторией в контексте знаний и представлений об искусстве в целом, о соотношении живописного оригинала, образа и репродукции, о пересечениях языка сатиры, законов жанра и специфической советской системы оценок жизненных явлений и художественных произведений.

«Крокодил» и «Перець» печатали карикатуры на художников, художественные направления и явления художественной жизни, шаржи, реже — репродукции, статьи о художниках, репортажи с выставок, рецензии и фельетоны. В 1950-е годы советские сатирические журналы представили читателям идеологически определенные взгляды на искусство; своеобразная система его оценок косвенно была выражена также в карикатурах, высмеивающих разные факты советской жизни: от работы столовых до нравов в некоторых семьях. Весь корпус этих разнородных публикаций можно рассмотреть в совокупности как текст, транс-

¹ Журнал «Перець» выходил на украинском языке, но все названия карикатур в статье переведены на русский язык.

лирующий определенные знания и представления об искусстве, и интерпретировать в контексте массовой культуры и советской культурной политики, инструментами которой были публикации репродукций в неспециализированной периодике, учебной литературе, на открытках и формирование массово доступного языка оценок посредством популярных брошюр, книг и публикаций в сатирических журналах. Не менее важными оказываются сюжетные и стилистические трансформации классических произведений в карикатуре.

В рассматриваемый период сатирические журналы печатают карикатуры, как на реалии советского художественного производства, так и на произведения западных художников-модернистов. Противопоставление образов «своего» и «чужого» искусства определяет своеобразие той концепции искусства, что начинают транслировать «Крокодил» и «Перець» с 1949 года. Сообщавший о смерти И. В. Сталина номер «Крокодила»² позволяет увидеть полярные типы сообщений: на странице 7 в подборке рисованных портретов успешных советских женщин находим портрет скульптора Веры Игнатьевны Мухиной; на странице 9 рубрика «Дядя Сам рисует сам»³ знакомит с работами «бешеных» художников Джексона Поллока и Виллема де Кунинга.

Изображения картин (пейзажей и портретов) как детали интерьеров часто встречалось в карикатурах на самые разные темы. Жанр и тема произведений маркировали социальный статус и «моральный облик» высмеиваемых героев и оказывались знаками быта советских филистеров⁴. В домах положительных персонажей встречались в основном портреты Ленина и Маркса, а «настоящее» и ценное искусство помещалось в музеи и принадлежало всем. Картины в интерьерах могли также визуализировать отсутствующие, но желанные вещи⁵. Уподобление бытового предмета

² Крокодил. 1953. № 7.

³ Таковы особенности транслитерации имени: называя Дядю Сэма Дядей Самом, авторы журнала усиливали игрой слов пародийный и критический характер создаваемого образа США.

⁴ См.: Мельничук Р. Великий меценат [иллюстрация] // Перець. 1949. № 7. С. 11; Литвиненко В. Г. Сердобольный сын [иллюстрация] // Перець. 1954. № 13. С. 9.

⁵ См., например: Александрович А. Во многих столовых отсутствуют свежая зелень и овощи [иллюстрация] // Перець. 1954. № 16. С. 9; Лисогорский Н. М. Позаботился... [иллюстрация] // Крокодил. 1957. № 28. С. 8.

произведению искусства придавало вещи статус ценного объекта; помещение объекта в музей показывало редкость и нефункциональность предмета, что рождало требуемый комический эффект⁶.

Карикатуристы вновь и вновь предъявляли читателю искусство, функционирующее как замещающий реальность и похожий на нее мир образов. Популярным был мотив «оживающих статуй». Самыми «оживляемыми» оказались знаменитая скульптурная группа «Лаокоон с сыновьями» Агесандра, Полидора и Афинодора, копии Дискобола Мирона в советских парках, Венера Милосская и Петр I («Медный всадник») Э. М. Фальконе. Но к этому ряду можно отнести и карикатуры, в которых «оживали» персонажи картин, например, в карикатуре «Музейная редкость» В. М. Григорьева для «Перца»⁷ герои «Богатырей» В. М. Васнецова высматривают критикуемого персонажа, чтобы сообщить: «Работники Одесского областного отдела культурно-просветительских учреждений редко заглядывают в музеи области».

Однако при этом журналы высмеивали обывателя, который не различал реальность и произведение, отражение и образ, был нечувствителен к языку искусства⁸. Для обывателя музей мог представлять каталогом вещей — подобное наивное зрение критиковалось. Но все, что не соотносилось с непосредственным жизненным опытом такого зрителя или усвоенными им в школьные годы представлениями о настоящем искусстве, также подвергалось насмешкам журнала.

Массовые журналы не представляли художественную программу советского искусства, их интересовало прежде всего его социальное измерение, функционирование в обществе. Время от времени карикатуристы озвучивали вполне тривиальные претензии к художникам и задавались вопросом о том, что советского в современном советском искусстве, насколько художники погружены в современность (статьи на эти же темы находим и в профессиональной периодике). Понятность произведения, не требующая интеллектуальных усилий, каких-либо предварительных знаний — вот основное пожелание художникам, выраженное в популярных журналах.

⁶ Характерна карикатура З. Толкачева «Одесская мебельная фабрика производит мебель низкого качества». См.: Перець. 1954. № 7.

⁷ Перець. 1951. № 21.

⁸ См., например: Митта А. Н. В гостях у пожарного [иллюстрация] // Крокодил. 1959. № 6. С. 15.

Критерием оценки и необходимым условием легитимизации статуса объекта как произведения искусства оказывается очевидность его отличия от любого другого предмета: должно быть понятно не только, что изображено художником, но и то, что данное изображение является именно искусством⁹. Обыватель, а вслед за ним и авторы журнала, отказывали искусству в какой-либо автономии. Карикатуристы, опираясь на здравый смысл как основной критерий оценки, утверждали необходимость сходства картины и скульптуры с реальностью, подчеркивали, что одна из главных ценностей советского искусства — опора на натурализм видения в духе XIX века, то есть безусловное доверие реальности.

Художнику отказали даже в праве на воображение, поскольку изображения неправильного метода работы включали мотив подмены: тигра — котенком¹⁰, ударника на заводе — приятелем художника¹¹. Реальная практика советского искусства, в том числе официального, включала представление о картине как репрезентации реальности, но эстетика для масс в популярных сатирических журналах, прямо не отрицая право художника на личное отношение, отвергала возможность несовпадения образов советского искусства и жизни в СССР¹².

Основным объектом советской критики становится в эти годы абстракционизм — искусство предельно индивидуальное (в советской системе координат — волюнтаристское, своевольное), интеллектуальное и интернациональное. Антимодернистские карикатуры появились в обоих рассматриваемых журналах в 1949 году на волне антиамериканской кампании¹³. В первой половине 1950-х годов в «Крокодиле» в рубрике «Дядя Сам рисует сам» печат-

⁹ Характерна карикатура Н. М. Лисогорского на абстрактную картину Адама Марчиньского (Крокодил. 1959. № 8. С. 12), сопровождаемая комментарием: «Ваш телевизор в порядке! Идет репортаж с художественной выставки».

¹⁰ См., например: *Кеш И.* Художник-анималист [иллюстрация] // Крокодил. 1959. № 10. С. 14.

¹¹ См.: *Черемных М. М.* В поисках типичности [иллюстрация] // Крокодил. 1953. № 3. С. 3.

¹² В такой системе взглядов свои недостатки были провинностями отдельных граждан или результатом происков врагов, а недостатки западной художественной жизни представлялись неизбежным следствием политики и капиталистических отношений, рассматривались как базовая особенность буржуазного мира.

¹³ См.: *Козюренко А. Г.* Чистое искусство (В парижском салоне) [иллюстрация] // Перець. 1949. № 3. С. 6.

тались репродукции Сальвадора Дали, Джексона Поллока и других художников с уничижительными комментариями. Помещение репродукций в рубрику и отсылки к персонажу «дяде Саму», своекорыстному и продажному милитаристу, задавали контекст восприятия работ. Для идеологически лояльной публики рубрика выполняла роль «доски позора», при этом для «нелояльной» части общества становилась источником знаний о современном искусстве Европы и США, о чем писал В. П. Аксенов в повести «Коллеги» и позже вспоминали некоторые художники.

На рубеже 1950–1960-х годов образ карикатурного модерниста-абстракциониста конструировался как образ обманщика, подстраивающегося под обстоятельства дельца, шарлатана, а также связывался с образом размазывающей краски обезьянки¹⁴. Модернистов критиковали за непохожесть их картин на реальность: на карикатурах персонажи безуспешно всматриваются в абстрактные полотна в поисках своих портретов¹⁵. Ругали западных художников и за деструктивный характер образов: карикатурный модернизм воскрешал «Ночной кошмар» Генри Фюзели. Так, карикатура Леонида Бойко «После посещения выставки абстрактного искусства»¹⁶ опирается на иконографию знаменитой картины Фюзели, которая и сама была предметом насмешек английских карикатуристов рубежа XVIII–XIX веков.

Образ советского халтурщика был столь же распространен в журналах, как и образ модерниста. Брак в производстве материалов для художников, в работе критиков и искусствоведов, изъяны в царящих в художественной среде нравах, нехватка мастерских, оторванность от народа, непонимание тенденций современной жизни, бесчувственность к успехам советского строительства — во всем обнаруживалась халтурность. Более всего художников критиковали за тиражность образов, за отказ от самостоятельной работы в пользу создания копий с шедевров прошлого и бригадный метод¹⁷. Не менее важны были для карикатуристов вопросы

¹⁴ См.: Григорьев В. М. С дурной головой и ногам нет покоя [иллюстрация] // Перецъ. 1963. № 5. С. 6.

¹⁵ Например, остроумным решением темы является карикатура М. С. Вайсборда (Крокодил.1950. № 29).

¹⁶ Перецъ. 1960. № 21

¹⁷ См.: Баженов А. В. Рационализаторское движение среди художников [иллюстрация] // Крокодил. 1952. № 35. С. 12; Агнит К. Продукция валом [иллюстрация] // Перецъ. 1957. № 11. С. 10.

организации труда и требования ручной индивидуальной работы, некой уникальности произведения и ответственности мастера за ремесло, а также требование бескорыстности труда художника.

Знакомство с современным советским искусством не входило в задачи сатирического журнала. Ярким исключением стала картина Ф. П. Решетникова «Опять двойка». В «Крокодиле» № 5 за 1953 год на одном из разворотов были представлены «Картинки с выставки», и в антураже дружеского шаржа была опубликована черно-белая репродукция картины с комментарием: «За эту двойку можно поставить пятерку!». Позже в «Перце» печатались карикатуры, иконография которых связана с картиной Решетникова.

Высмеивание халтурщиков и модернистов формировало определенную систему оценок и предъявляло читателям язык, на котором можно было говорить о негативном опыте общения с искусством. Однако подспудно система оценок определила характер массовых знаний об искусстве в целом — как можно предположить, этот эффект не был осознан самими авторами журналов. Это было знание, свойственное массовой культуре, оно предлагало одну яркую позицию оценки — с точки зрения здравого смысла. С этой позиции искусство любого типа сомнительно. Модернизм, о котором можно было хоть что-то узнать в сатирических изданиях, высмеивался и отторгался, а признаваемое как «свое», «правильное», являлось только в виде высмеиваемых особенностей организации производства картин советскими художниками.

Важной частью такого знания было художественное наследие. Карикатуристы часто использовали композиции классических картин: образы «пишущих письмо турецкому султану», «охотников на привале» и «трех богатырей» легко считывались публикой, так как были знакомы по репродукциям, открыткам и копиям. Репродукции современных авторов в массовых несатирических журналах, в учебниках родной речи и т. д. не меняли ситуацию: все знали некоторые картины П. А. Федотова, И. И. Шишкина, И. К. Айвазовского, В. М. Васнецова, И. Е. Репина, А. К. Саврасова, и этими именами ряд классиков русского изобразительного искусства в массовой культуре почти был ограничен. Однако это наследие на страницах сатирических журналов подвергалось своеобразной интерпретации. Став источником иконографии, произведения были разъяты на фрагменты и цитаты, картины в некотором роде были дематериализованы, сведены к репродукциям,

сюжетам и отдельным образам, стали принадлежать всем и не восприниматься в историческом контексте. Некоторая степень герметичности любого живописного изображения, не позволяющая свести визуальный образ к нарративу, описать картину наиболее полно и перевести в вербальный текст, подобной практикой игнорировалась.

Если превращенные в источник иконографии оригинальные картины «Запорожцы» И. Е. Репина или «Сватовство майора» П. А. Федотова можно интерпретировать в том числе в сатирическом ключе, и карикатурист в таком случае опирался на разработанную культурную традицию интерпретации тех или иных историй, карикатуры, в которых появляются отсылки к «Утру в сосновом бору» И. И. Шишкина и К. А. Савицкого могут служить комментарием к восприятию произведений Шишкина и являются примером понимания живописи как «застывшей реальности»¹⁸. Наиболее интересны варианты интерпретации картины «Грачи прилетели» А. К. Саврасова. В карикатурах Е. Горохова «Рвачи прилетели»¹⁹ и А. Каневского «Грачи налетели»²⁰ исходная картина схематизируется, превращается в сцену, на которой разыгрываются новые сюжеты: халтурщики-гастролеры прибывают в провинциальный городок или «представители сельскохозяйственной науки» не соотносят свои исследования с потребностями сельского хозяйства. Эти сюжеты контрастны лирическому пейзажу Алексея Саврасова: сегодня помимо насмешки над реалиями той эпохи в них видится и ирония карикатуристов, выбором картины «Грачи прилетели» в качестве композиционного и визуального источника обозначивших разрыв культурных традиций, своеобразие прагматизации пейзажа, и в целом искусства — в советской культуре.

¹⁸ В карикатуре В. М. Григорьева «Случай в зоопарке» (Перець. 1965. № 4. С. 9) копия картины «Утро в сосновом бору» заменяет гастролирующих в цирке медведей. В рассматриваемый период, критикуя недобросовестное производство копий, карикатуристы разыгрывали этот сюжет на примере копирования «Утра в сосновом бору». См.: Григорьев В. М. Вот это, дети, то, что зовется медвежьей услугой! [иллюстрация] // Перець. 1952. № 1. С. 9.

¹⁹ Крокодил. 1954. № 13. С. 13.

²⁰ Крокодил. 1959. № 1. С. 16.

ИЛЛЮСТРАЦИЯ И ЦЕНЗУРА

А. А. Строева

Цензура изображений руководителей государства во второй половине XIX – первой половине XX века (по материалам Центрально-Черноземного региона)

Важной задачей любого государства является создание репрезентативного образа власти, т. е. ее комплексное отражение в сознании подданных — на чувственном уровне и на уровне мышления¹. Для этого, в частности, используются изображения руководителей страны и представителей власти. Отслеживанием содержания и качества этих изображений занимались специальные чиновники в цензурном ведомстве Российской империи и РСФСР. Цензура изображений — одно из традиционных направлений цензорской деятельности на протяжении всего рассматриваемого периода.

В Российской империи цензуру изображений особ императорской фамилии осуществляло Министерство Императорского двора (МИДв)². Создание образа власти достигалось различными средствами, как с помощью запретов распространять какие-либо сведения и предметы, так и с помощью санкционированного тиражирования (например, картин). Провинциальные цензурные органы не создавали никаких законодательных прецедентов в этой области, а лишь выполняли распоряжения, которые спускались из МИДв.

До сих пор мало изучен вопрос о специфике цензорских практик в отдельных регионах России, в частности в Центрально-Черноземных областях — Курской, Воронежской, Тамбовской, Орловской. Поэтому обращение именно к этому региону не случайно. Отметим, что сохранность документов государственных архивов

¹ Григорьев С. И. Придворная цензура и образ Верховной власти (1831–1917). СПб., 2007. С. 5.

² Подробное исследование деятельности данного ведомства см.: Григорьев С. И. Придворная цензура и образ Верховной власти (1831–1917). СПб., 2007.

данных областей не полная. Нами приводится информация в основном по Курской губернии (затем области), поскольку избранная тематика наиболее полно отразилась в материалах Государственного архива Курской области. Можем предположить, что архивы других губерний имели похожие материалы.

В Курской, Воронежской, Тамбовской и Орловской губерниях не существовало цензурных учреждений или должности цензора. Работу по цензуре осуществляли представители губернской администрации.

Предметы с изображениями особ императорской фамилии отличались высокой доходностью. Но использование их в домашнем обиходе с утилитарными целями было запрещено циркуляром Министерства внутренних дел от 29 мая 1895 года. Запрет формально оставался в силе до 1917 года³. Его нарушение преследовалось по закону. Так, например, распоряжением от 30 июня 1912 года Департамент полиции предупредил губернаторов, что Даниловская мануфактура по случаю предстоявшего юбилея Отечественной войны 1812 года выпустила в продажу целую серию носовых платков с изображениями отдельных ее эпизодов. На некоторых платках были портреты императора Александра I. Платки эти в силу их дешевизны получили широкое распространение на территории империи. Министр внутренних дел отметил нежелательность распространения этих платков, поскольку в местностях с «инородческим населением» они могли использоваться для глумления над монаршей особой. В итоге МВД по согласованию с МИДв запретило распространение носовых платков с портретами императора, вне зависимости от характера и исполнения рисунка⁴. Это циркулярное распоряжение было дополнено 30 ноября 1912 года. Министр внутренних дел разъяснил, что запрет относился лишь к носовым платкам с изображением императорских особ, которые в силу их специального назначения действительно могли служить поводом для «дерзкого отношения» к изображенным на них. А что касалось платков, картин и других изделий из ткани, не подходящих по размерам и другим признакам к носовым платкам, то они вполне могли быть допущены к изготовлению и продаже, но каждый раз с особого разрешения МИДв. Например, было раз-

³ Григорьев С. И. Институт цензуры Министерства императорского двора. Дисс. ... канд. ист. наук. СПб., 2003. С. 195, 200.

⁴ ГАКО. Ф. 1642. Оп. 2. Д. 26. Л. 235.

решено изготавливать и продавать клеенки и посуду с изображением высочайших особ, но при соблюдении нескольких условий. Во-первых, «чтобы к означенным клеенкам сверху и внизу были приделаны деревянные планки, из коих верхняя должна иметь два кольца со шнурком, что позволяло бы пользоваться клеенками как картинами», и, во-вторых, чтобы посуда с изображениями императора предварительно представлялась на цензуру МИДв⁵. Однако в рассматриваемом регионе нет сведений о том, чтобы такие платки поступили в продажу.

Поддержание образа власти достигалось не только запретами, но и целенаправленным распространением изображений царствующих особ. Например, в июне 1902 года к курскому губернатору обратился представитель Книжного и географического магазина изданий Главного штаба с просьбой о распространении репродукции картины И. Е. Репина «Речь императора Александра III волостным старшинам во время коронации в 1883 году в Москве». Губернатор, в свою очередь, рекомендовал уездным съездам Курской губернии приобрести ее⁶. Можем предположить, что письма со схожими предложениями получили и начальники других губерний. В своеобразном рекламном проспекте описывались достоинства картины, цена которой составляла один рубль. Некоторые репродукции, наоборот, изымались из обращения. Так, в 1900 году Главное управление по делам печати признало необходимым изъять из обращения картину «Заря мира, возвещаемая народам государем императором Николаем II Александровичем», отпечатанную с разрешения предварительной цензуры. В августе в Курской губернии было зафиксировано 74 случая изъятия данной картины⁷.

Таким образом, утилитарное использование любых предметов с изображением членов императорской фамилии признавалось недопустимым, поскольку не только оскорбляло саму особу, но и наносило ущерб образу верховной власти.

Несмотря на объявленную свободу слова, после Октябрьской революции 1917 года институт цензуры в стране был постепенно восстановлен. В 1922 году был создан специальный цензурный орган — Главное управление по делам литературы и издательств (Главлит), и почти сразу началось создание цензурного аппарата

⁵ Там же. Л. 245.

⁶ ГАКО. Ф. 1. Оп. 1. Д. 7019. Л. 1, 11.

⁷ ГАКО. Ф. 1. Оп. 1. Д. 6717. Л. 46.

на местах. В Центрально-Черноземных губерниях были созданы губернские, а затем областные управления по делам литературы и издательств (гублиты, а потом обллиты). Кроме прочего, они цензурировали изображения руководителей государства, предназначенные к опубликованию. Законотворческих актов на месте, как и в предыдущий период, по данному вопросу не создавалось. Местные цензурные чиновники наблюдали за качеством клише, согласовывали с центром изображение тех или иных лиц на страницах печати, изымали портреты лиц, признанных «врагами народа», из уже опубликованных источников и т. п.

23 июля 1935 года начальник Главлита С. Б. Ингулов подписал приказ № 136, целью которого было «упорядочение выпуска в свет художественной продукции и борьба за высокое идейное и художественное качество, а также недопущение к продаже халтурных, антихудожественных произведений»⁸. Этим приказом на всей территории РСФСР устанавливался контроль за распространением как оригиналов, так и копий художественной продукции. Цензурные органы на местах обязывались производить регистрацию организаций, выпускающих эту продукцию, и маркировать все художественные произведения. После этого в регионах последовали назначения уполномоченных обллита при соответствующих организациях. В Курской области, например, при товариществе «Художник» уполномоченным для выполнения данного приказа был назначен К. Г. Тилинин с оплатой 100 рублей в месяц за счет товарищества⁹.

Качество изображений контролировалось и ранее. Так, в своем письме районным уполномоченным начальник Курского обллита Н. Захарова указывала, что ряд типографий Курской области выпускают газеты с «безобразно исполненными» клише. Например, выговор за это был объявлен в 1935 году уполномоченному обллита при Верховской райтипографии Майорову (допустил «небрежно выполненное клише», исказившее изображение И. В. Сталина)¹⁰. Те же замечания были сделаны в отношении некоторых газет Ивнянского и Грайворонского районов Курской области.

В 1937 году Курский обллит в лице его руководителя товарища Савиной озаботился вопросом распространения репродукции картины художника И. И. Бродского «II Конгресс Коминтерна».

⁸ ГАКО. Р-3679. Оп. 1. Д. 5. Л. 40.

⁹ ГАКО. Р-3679. Оп. 1. Д. 5. Л. 50.

¹⁰ ГАКО. Р-3679. Оп. 1. Д. 6. Л. 5, 11–14.

Однако на поступивший запрос из Главлита ответили, что изымать эту картину не следует, т. к. органы цензурного контроля не имеют таких полномочий над различными учреждениями. Ответственность несут руководители общественных организаций или учреждений, где находится репродукция картины. При этом запрещалось ее переиздание¹¹.

В том же году из Курска обратились в Главлит с вопросом о еще одном изображении работы художника И. И. Бродского — портрете И. В. Сталина, который поступил в продажу и был разрешен Ленинградским горлитом под № 22226. Этот портрет, по словам руководителя обллита Савиной, «вызывал на месте отрицательное суждение по качеству исполнения»¹². К запросу прилагалось заключение Курского областного Союза советских художников от 7 марта: «Голова трактована очень мягко, в результате чего форма лица производит одутловатое впечатление. Одутловатость в переносе переходит в опухоль. Нос по сравнению с объемом головы мал. Общая одутловатость лица и указанные выше недостатки делают портрет тов. Сталина И. В. недостаточно выразительным и мало похожим, поэтому он не дает полного представления о вожде народов»¹³. Из Главлита ответили, что изымать портрет из оборота не следует, но переиздание его без изменений запретили.

Заметим, что автор портрета — Исаак Израилевич Бродский (1883–1939) являлся признанным советским живописцем, создавшим целую серию портретов руководителей страны. Начиная с 1928 года, им были созданы несколько живописных и графических портретов И. В. Сталина. В данном случае, вероятно, речь идет о портрете 1937 года. Можем предположить, что другие работы художника пользовались заслуженной популярностью. Это и не позволило изъять из обращения не вполне удачный портрет И. В. Сталина.

В связи с особенностями политической ситуации 1930-х годов частью цензорской деятельности являлось не только установление контроля качества массово тиражируемых изображений руководителей страны, но и изъятие портретов представителей власти, подвергшихся гонениям, которые были напечатаны ранее с разрешения цензуры. Чаще всего это делалось по формулировке

¹¹ ГАКО. Р-3679. Оп. 1. Д. 28. Л. 24, 27–28.

¹² Там же. Л. 35.

¹³ ГАКО. Р-3679. Оп. 1. Д. 28. Л. 36.

«враг народа». Например, в отношении заведующей районной библиотекой поселка Поньры Курской области С. М. Гуревич проводилось специальное расследование силами старшего инспектора Курского обллита М. В. Есипова. Одним из поводов послужило то, что при организации военного сбора допризывников в читальном зале были выставлены некоторые военные журналы с портретами «врагов народа» М. Н. Тухачевского, Г. Г. Ягоды и других, хотя они должны были быть изъяты из библиотеки ранее¹⁴. Такие случаи встречались неоднократно. Это могло стать поводом для возбуждения уголовного дела в отношении виновных.

Иногда, правда, местные чиновники принимали превентивные меры, чтобы не оказаться в подобной ситуации. Например, летом 1938 года начальник райлита по Мантуровскому району Курской области Партова сняла портрет Г. И. Петровского до «дальнейших распоряжений». При этом ни начальник обллита К. Тилинин, ни инспектор отдела военной цензуры Я. Я. Шаповаленко никаких распоряжений Главлита об изъятии печатных трудов или портретов Г. И. Петровского не получали. Тогда же в Курский обллит поступил запрос от директора Дома учителя Волынского, «снимать или же оставлять в библиотеке в помещении Дома учителя печатные труды и портреты товарища В. Я. Чубаря»¹⁵. На вопрос — «Откуда появились сомнения?» — Волынский ответил: «Говорят...», но кто именно не указал». Никакой информации об этом в обллите также не оказалось. Для дальнейшего решения по этим делам материалы были направлены органами цензуры в управление НКВД по Курской области.

Таким образом, цензура изображений представителей власти играла важную роль в практике цензорской деятельности как Российской империи, так и Советского государства. При этом использовались не только запретительные меры, но и целенаправленное распространение изображений. Однако никаких законодотворческих инициатив в рамках данного вопроса в Центральном Черноземье не выдвигалось. Интересна сама практика применения законодательства в рассматриваемом регионе. В советский период органы цензуры на местах проявляли особую бдительность в отношении изображений руководителей страны, выходили со своими предложениями на уровень руководящих органов.

¹⁴ ГАКО. Р-3679. Оп. 1. Д. 35. Л. 6.

¹⁵ ГАКО. Р-3679. Оп. 1. Д. 36. Л. 10, 11.

Н. Г. Патрушева

Цензура изображений в дореволюционной России

Одно из первых упоминаний иллюстрации в цензурном законодательстве относится к 1721 году. Указом Синода от 20 марта запрещалось продавать *листы разных изображений*, самовольно напечатанные¹.

По Уставу о цензуре 1804 года в тексте фигурировали *эстампы*, которые не должны были быть противны закону Божию, правлению, нравственности и личной чести какого-либо гражданина. Эстампы, привезенные из-за границы, также не должны были противоречить этим условиям².

В Уставе о цензуре 1826 года были названы *рисунки, картины, и портреты*. Художник, желавший получить одобрение к напечатанию, литографированию или гравированию своего произведения, должен был представить его в цензурный комитет. Цензоры должны были следить, чтобы рисунки, во-первых, имели «нравственную, полезную или по крайней мере безвредную цель», во-вторых, чтобы не были оскорбительны правительству, какому-либо сословию или отдельному гражданину, в-третьих, чтобы портреты лиц Августейшей фамилии имели художественное достоинство и внешнее сходство. В спорных случаях необходимо было обращаться в Академию художеств. *Карикатуры* можно было печатать, если они не были направлены против конкретного человека. Запрещалось продавать *картины, рисунки и изображения* без цензурного разрешения³. Была установлена система наказаний, включавшая лишение свободы и штрафы.

В Уставе о цензуре 1828 года были названы *эстампы, рисунки и картины гравированные и литографированные* — они подлежали

¹ Указ 20 марта 1721 года о непродаже листов разных изображений служебников и канонов, изданных без дозволения Синода, и об отбирании оных в Церковный приказ // ПСЗРИ. Собр. 1. Т. 6. № 3765.

² Устав о цензуре // ПСЗРИ. Собр. 1. Т. 28. № 21388.

³ Высочайше утвержденный Устав о Цензуре // ПСЗРИ. Собр. 2. Т. 1. № 403.(.).

тем же правилам, что и произведения печати, т. е. в них не должно было быть ничего против церкви, верховной власти и нравственности. Продавать разрешалось лишь дозволенное цензурой⁴.

В 1837 году был утвержден Наказ гражданским губернаторам, в котором повторялось, что они отвечают за то, что в их губерниях не должны были продаваться «соблазнительные картины, эстампы, карикатуры и вообще всякие неприличные изображения»⁵.

В Российской империи действовали цензуры различных ведомств, которые также рассматривали изображения. При цензуровании картин и эстампов со священными изображениями цензоры должны были наблюдать, чтобы те изображения, которые касались православного исповедания и служили предметом чествования Православной церкви, передавались на рассмотрение духовно-цензурного комитета. Другие изображения, относящиеся вообще к христианству и священной истории и издаваемые с художественной целью, рассматривались гражданскими комитетами, которые, в сомнительных случаях спрашивали разрешение Главного управления цензуры⁶. Указом от 4 марта 1846 года устанавливалось правило, по которому планы, фасады, чертежи и рисунки по части строительной и путей сообщения, представляемые в цензуру, предварительно рассматривались в Главном управлении путей сообщения и публичных зданий⁷. Цензура Министерства императорского двора следила за изображениями императора и членов императорской фамилии не только в печати, но и на других предметах⁸.

Циркуляры оперативно инструктировали цензоров о том, какой материал не следовало пропускать в печать. Многие были посвящены цензуре изображений. Часть циркуляров повторяла тексты законов, которые, очевидно, плохо соблюдались. Так, циркуляр от 8 марта 1860 года напоминал, что в печать нельзя было

⁴ Указ 20 марта 1721 года о непродаже листов разных изображений служебников и ка^Высочайше утвержденный Устав о Цензуре // ПСЗРИ. Собр. 2. Т. 3. № 1979. ().

⁵ ПСЗРИ. Собр. 3. Т. 26. № 27574.

⁶ Сборник постановлений и распоряжений по цензуре с 1720 по 1862 год. СПб., 1862. С. 236–237.

⁷ Именной, объявленный Министру Народного Просвещения Главноуправляющим Путиами Сообщения и Публичными Зданиями // ПСЗРИ. Собр. 2. Т. 21. № 19792; Высочайше утвержденный доклад Главного Правления Училищ // ПСЗРИ. Собр. 1. Т. 23. № 21902.

⁸ См., например: Именной, объявленный Государственному Казначею, Управляющим Кабинетом Его Императорского Величества, Действительным Тайным Советником Гурьевым // ПСЗРИ. Собр. 3. Т. 23. № 23388.

допускать изображения и карикатуры, в которых возбуждалась неприязнь и ненависть одного сословия к другому, заключались оскорбительные насмешки над целыми сословиями и должностями гражданской и военной службы, над военным мундиром и занятиями по фронтовой части в мирное время, когда замаскировано оглашались обстоятельства нравственной или частной жизни разных лиц или августейших особ Царствующего дома⁹.

14 мая 1866 года был издан циркуляр (№ 938) о воспрещении изображать в рисунках, картинах и других художественных произведениях покушение на жизнь Александра II¹⁰. В мае 1866 года петербургские и московские художники обратились за разрешением открыть подписку на сбор средств на две премии за лучшее изображение событий 4 апреля 1866 года. Картину, которая получит первую премию, предполагалось поднести императору. Полученные рисунки послали в цензуру Министерства императорского двора и получили отказ, поскольку император не хотел, чтобы «преступное покушение на жизнь его величества изображаемо было в рисунках, картинах и других художественных произведениях»¹¹. А в Киеве цензор Лазов разрешил литографирование картины, изображавшей спасение жизни императора, и типография, уже напечатав 500 экз., понесла значительные издержки¹².

В 1867 году владелец литографии в слободе Мстера Вязниковского уезда крестьянин Иван Голышев в прошении, поданном в Главное управление по делам печати, ходатайствовал о разрешении пользоваться однажды данным цензурным дозволением без ограничения времени для литографируемых в его заведении лубочных и других картин. Подобные ходатайства поступили в Главное управление еще от нескольких московских литографов. В ответ был издан циркуляр (от 12 августа 1868 года), в котором указывалось, что отныне цензурное разрешение на издания лубочных картин было действительно 3 года (без рассмотрения сего вопроса в законодательном порядке)¹³.

В 1875 году московский генерал-губернатор сообщил управляющему Министерством внутренних дел, что купчихою Балак-

⁹ Сборник постановлений и распоряжений по цензуре с 1720 по 1862 год. СПб., 1862. С. 452–453.

¹⁰ Материалы, собранные особою комиссиею, высочайше учрежденною 2-го ноября 1869 г. для пересмотра действующих постановлений о цензуре и печати. СПб., 1870. С. 238.

¹¹ РГИА. Ф. 776. Оп. 3. Д. 584. Л. 7, 22.

¹² Там же. Л. 30–30 об.

¹³ РГИА. Ф. 776. Оп. 4. Д. 170. Л. 12.

шеевою в Серпухове на изделиях ее водочного завода наклеиваются этикетки с государственным гербом, в котором вместо скипетра, державы и Св. Георгия Победоносца помещены изображения бутылок с рюмками, и что некоторые другие фабриканты и заводчики также употребляют на своих изделиях этикетки с разными более или менее искаженными изображениями двуглавого орла. Управляющий министерством признал необходимым запретить печатание и употребление этикеток с изображением двуглавого орла (циркуляр от 26 сентября 1875 года № 4202)¹⁴.

В циркуляре от 31 октября 1881 года обращалось внимание на более строгое наблюдение за иллюстрированными изданиями. Напоминалось, что Главное управление по делам печати всегда обращало особенное внимание на них, как на «наиболее влияющие на массу и на юное поколение»¹⁵.

В циркуляре от 3 июля 1889 года № 3148 Главное управление по делам печати ставило в вину цензурным комитетам и отдельным служащим по внутренней цензуре то, что в некоторых иллюстрированных изданиях нередко помещались политипажи, изображавшие обнаженных женщин. Подчеркивалось, что иллюстрированные журналы и газеты своими рисунками постоянно привлекают к себе внимание юношества, поэтому допущение в них подобных изображений должно быть отнесено к невнимательности цензуры, которой подчинены все иллюстрированные издания¹⁶.

Циркуляр от 2 декабря 1894 года № 7107 предупреждал цензоров о том, что проживавшие в Санкт-Петербурге последователи секты баптистов пытались распространить в России религиозное учение «Армии Спасения» и для более успешной пропаганды намеревались поместить полученные из-за границы фотографии членов «Армии» и их сборищ из различных иллюстрированных журналов. Подобные изображения не должны были попасть в печать¹⁷.

В описании катастрофы на Ходынском поле предписывалось избегать сенсационности и следовать лишь правительственным сообщениям, кроме того, нельзя было также помещать фотографии с места события (циркуляр от 31 января 1897 года № 940)¹⁸.

Циркуляр от 6 июня 1900 года № 4206 запрещал печатать (без осо-

¹⁴ РГИА. Ф. 776. Оп. 34. Д. 14. Л. 40.

¹⁵ РГИА. Ф. 776. Оп. 8-1881. Д. 1. Л. 4-5.

¹⁶ РГИА. Ф. 776. Оп. 34. Д. 15. Л. 66.

¹⁷ РГИА. Ф. 776. Д. 16. Л. 120.

¹⁸ РГИА. Ф. 776. Д. 17. Л. 9.

бого разрешения Главного управления по делам печати) до завершения уголовных процессов портреты подсудимых и рисунки, относящиеся к делу, как в периодических изданиях, так и в отдельных оттисках¹⁹.

Для иностранной цензуры главным было не пропустить периодические издания с нежелательными политическими карикатурами²⁰.

Труднее было получить разрешение на издание иллюстрированного журнала. Редакция «Искры» добилась освобождения своего журнала от предварительной цензуры с 1870 года, но при этом она должна была отказаться от карикатур²¹. Ю. К. Арцыбушев в 1904 году тоже получил разрешение на журнал «Зритель» без карикатур²².

Используя дружеские отношения с цензорами, редакторы могли рассчитывать на некоторое снисхождение при рассмотрении материала, предназначенного к печати. В 1864 году писатель И. И. Дмитриев оставил записку цензору Ф. Ф. Веселаго: «Я был у Вас сегодня утром и к великому несчастью не застал Вас дома. № „Домашней беседы“ оставлен мною у Вас. Сделайте одолжение, пропустите нам чертика»²³.

Отметим, что карикатуры на саму цензуру тоже с трудом появлялись в печати. В августе 1862 года «Искра» напечатала карикатуру Н. А. Степанова, на которой изображены Н. А. Некрасов, В. С. Курочкин, С. С. Громека, Ф. М. Достоевский и другие писатели, стоящие перед входом в цензурный комитет. Под рисунком подпись: «Редакторы журналов *отстаивают* свои статьи»²⁴. В 1863 году эту же карикатуру издатели хотели поместить на объявлении об издании журнала. Сохранилась корректура объявления. Рисунок подчеркнут красным карандашом, объявление было запрещено²⁵.

Одна из самых знаменитых карикатур, напечатанная в журнале «Искра»²⁶, изображает женщину перед входом в цензурный комитет с подписью «Статья до просмотра цензурой» и ее же, выходящую из комитета: «Статья процензурованная». В отзыве В. Игнатовича значилось, что первая женщина изображена прилично одетою с умным, благообразным лицом, вторая —

¹⁹ Там же. Л. 224

²⁰ РГИА. Ф. 776. Оп. 22—1912. Д. 283е. Л. 84—90 об.

²¹ Ямпольский И. Г. Сатирическая журналистика 1860-х годов: журнал революционной сатиры «Искра» (1859—1873). М., 1964. С. 422, 429.

²² Шебуев Н. Об его рабочем величестве пролетарии всероссийском. М., 1931. С. 11—12.

²³ ОР РНБ. Ф. 140. Д. 13. Л. 1.

²⁴ Искра. 1862. № 32. С. 418.

²⁵ РГИА. Ф. 776. Оп. 26. Д. 49. Л. 1.

²⁶ Искра. 1863. № 34. С. 456.

«с оборванным донага спереди платьем, обезображенной, с всклокоченными волосами, убегающею в испуге и отчаянии». Совет министра внутренних дел по делам книгопечатания решил, что карикатуру нельзя было пропускать как пасквиль, направленный против государственного учреждения — цензурного ведомства²⁷.

Исследователю журнала «Искра» Г. М. Лебедевой удалось найти неопубликованную карикатуру А. Н. Бордгелли на цензурную реформу 6 апреля 1865 года. На рисунке изображена начальница школы с розгами в руках, сидящая за столом, на котором лежат журналы. Рядом стоит классная доска, напоминающая лист рукописи, перечеркнутый красным карандашом цензора. Начальница говорит своим воспитанникам: «Убедясь по рассмотрении журналов в ваших успехах и благонравии, даю вам, милые дети, полную свободу порезвиться..., но с условием, что за малейшую шалость: первый раз на колени, второй раз без обеда, а в третий раз розги и опять под строгий присмотр». В карикатуре содержался намек на правило о предостережениях для журналов, третье из которых вело к приостановке издания²⁸.

Цензоры за пропуск нежелательных изображений получали взыскания. Так, например, в 1873 году чиновники Московского цензурного комитета С. В. Голицын и П. Н. Воронцов-Вельяминов разрешили к печати картинку с текстом для спичечных коробков, которые уже прошли предварительную цензуру в журнале «Будильник». Это были карикатуры и иллюстрации к басням И. А. Крылова. В Главном управлении по делам печати цензорами разъяснили, что «разрешать в печати такого рода наклейки надлежит с крайнею осмотрительностью, в виду отпечатания их большими массами и затем распространения во всех слоях общества»²⁹.

За пропущенную карикатуру в журнале «Свет и тени» летом 1881 года был уволен цензор Московского цензурного комитета Ф. А. Никотин. На рисунке была изображена виселица в виде двух гусиных перьев, воткнутых в чернильницу и сверху соединенных надписью: «Наше оружие для разрешения современных вопросов»³⁰.

В воспоминаниях отдельного цензора в Ростове-на-Дону Н. Г. Мардарьева описан эпизод, когда власти усмотрели в напе-

²⁷ РГИА. Ф. 774. Оп. 1-1863. Д. 1. Л. 92 об. – 93 об.

²⁸ Патрушева Н. Г. Цензурная реформа 1865 г. в карикатурах «Искры» // Книга: исследования и материалы. М., 1995. Сб. 71. С. 228–239.

²⁹ РГИА. Ф. 776. Оп. 11-1877. Д. 28. Л. 22–23 об.

³⁰ Гиляровский В. А. Москва газетная // Гиляровский В. А. Избранное. М., 1960. Т. 2. С. 155–156. См.: Свет и тени. 1881. № 19.

чатанном в приложении к газете «Приазовский край» за 1904 год портрете командующего Тихоокеанским флотом адмирала Н. И. Скрыдлова, точнее — в его бороде — изображение человеческого лица, а именно японского адмирала Х. Того³¹.

Временными правилами 1905–1906 годов предварительная цензура была отменена для эстампов, рисунков и других изображений, помещаемых в периодических изданиях, книгах или выпускаемых отдельными листами. Каждый номер такого периодического издания должен был быть представлен владельцем или управляющим типографии местному должностному лицу по делам печати не позднее чем за 24 часа до выпуска номера. Разрешалось представить отдельные оттиски этих эстампов или рисунков. Арест на весь номер мог быть наложен немедленно. В столичных цензурных комитетах цензура иллюстраций была организована следующим образом: ночные дежурные комитета просматривали рисунки для периодических изданий, поступившие в цензуру вечером. Если в рисунке был усмотрен состав преступления, на основе доклада дежурного председателю комитета по делам печати собиралось заседание комитета и решало вопрос о возбуждении уголовного преследования. Дневные дежурные действовали также в отношении рисунков, поступивших в комитет днем с двух до пяти часов³².

В дни революции 1905–1906 годах издатели периодических изданий игнорировали цензуру. Так, например, журнал «Пулемет», выходивший с выразительными иллюстрациями на обложках, пропагандировавшими свержение монархии, вызывал негодование Николая II. Министр внутренних дел П. Н. Дурново каждый раз докладывал царю: «Номер уже конфискован. Автор уже в тюрьме»³³.

Подчеркнем, что хотя законы, которым подчинялись и тексты, и изображения, были одинаковы, за цензурой изображений следили гораздо пристальней, так как, по мнению властей, видео-ряд (выражаясь современным языком) имел гораздо большее влияние на массы, особенно на низшие слои населения страны.

³¹Цензура в России в конце XIX – начале XX века : сб. воспоминаний / Сост., вступ. ст., примеч. и указ. Н. Г. Патрушевой; ред. М. А. Бенина. СПб., 2003. С. 211–212.

³²РГИА. Ф. 776. Оп. 23–1909. Д. 57. Л. 1–6 об.

³³Шебуев Н. Об его рабочем величестве пролетарии всероссийском. М., 1931. С. 39.

Ф. К. Ярмолич

Цензурирование изобразительной продукции в Ленинграде в конце 1940-х – 1950-е годы

В общественном сознании понятие «цензура» сохраняет устойчивую негативную коннотацию, однако изучение архивного материала позволяет увидеть и иную сторону цензурного процесса: органы цензуры, по крайней мере, начиная с конца 1940-х годов, создавали условия, при которых среди населения распространялись образцы высокой художественной культуры. Поэтому сводить процесс цензурирования только к негативным моментам — значит упрощать ситуацию¹.

На основании распоряжения Комитета по делам искусств при Совете министров СССР № 200 от 24 марта 1948 года вся изобразительная продукция в Ленинграде публиковалась только после разрешения ее Репертуарным комитетом Управления по делам искусств Исполкома Ленгорсовета². Наряду с ним действовал и уполномоченный Главного управления Репертуарного комитета по городу Ленинграду, который непосредственно подчинялся Москве. Уполномоченный ГУРКа не располагал аппаратом для цензурирования изобразительной продукции, поэтому вся работа находилась в сфере ответственности Репертуарного комитета, а уполномоченный только контролировал качество работы Реперткома и принимал окончательное решение: разрешить или запретить выход продукции в свет.

¹ Некоторые черты цензурирования иллюстративной продукции в Ленинграде в 1950-е годы уже нашли свое отражение в нашей статье: Деятельность Репертуарного комитета в Ленинграде в конце 1940-х – начале 1950-х годов // История книги и цензуры. Материалы международной научной конференции, посвященной памяти А. В. Блюма. 29–30 мая 2012. СПб., 2012. С. 219–224.

² Директору Леноблпосткомбината от Уполномоченного ГУРКа по городу Ленинграду Сониной от 18 мая 1949 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 333. Оп. 1. Д. 629. Л. 8.

Контроль уполномоченного ГУРКа за деятельностью Управления ленинградского Репертуарного комитета может проиллюстрировать случай с эталонами (образцами) портретов руководителей партии и правительства. Ленинградский Репертком начал утверждать эталоны (образцы) портретов руководителей СССР, что нарушало распоряжение Главного управления Репертуарного комитета № 47 от 4 февраля 1950 года. Это нарушение было замечено уполномоченным ГУРКа и им исправлено³.

С 1 ноября 1951 года в соответствии с приказом Главлита СССР как в Советском Союзе, так и в Ленинграде в структуре Главлита и в его местных отделениях организуются отделы по контролю за произведениями искусств. Новая структура контролировала работу всех театров, концертных организаций, цирковых объединений, ансамблей, обществ, художественных мастерских⁴. Но и после этой реорганизации Управление по делам искусств Исполкома Ленгорсовета сохранило свои контролирующие функции, но касалось это только качества изобразительного произведения, в то время как сотрудники ленинградского Горлита ставили свою визу на уже одобренные произведения и допускали их к публикации. В тех случаях, когда работа содержала и рисунок, и текст, Управление по делам искусств должно было оценить изображение, а сотрудники Горлита — текст. Но имелись случаи, когда одна из инстанций расширяла поле своей ответственности. Один из них связан с цензурированием афиш.

Горлит разрешил выпуск афиш Большого зала Филармонии о гастролях в Ленинграде Закарпатского хора 10 и 12 июня 1952 года без одобрения Управления, в свою очередь, его сотрудники отмечали, что одобренный Горлитом текст афиш составлен безграмотно⁵. Горлит допустил к публикации афишу без одобрения ее изобразительного содержания Управлением по делам искусств, но и управление сделало замечание в отношении текста афиши, что

³ Директору ленинградского дома искусств им. К. С. Станиславского т. Пущанскому от Уполномоченного ГУРКа по г. Ленинграду Сониной от 27 февраля 1950 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 333. Оп. 1. Д. 738. Л. 4.

⁴ Отчет о работе Управления по делам литературы и издательств по городу Ленинграду и Ленинградской области за 1951 год // ЦГАЛИ СПб. Ф. 359. Оп. 1. Д. 22. Д. 33. Л. 74.

⁵ Начальнику Леноблгорлита тов. Соколову Н. А. от и. о. начальника Управления по делам искусств Исполкома Ленгорсовета А. Николаева от 21 июня 1952 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 333. Оп. 1. Д. 914. Л. 40.

не входило в его компетенцию. Таким образом, оба подразделения нарушили установленные правила.

К организациям, контролирующим выход изобразительной продукции, относилось и Главное управление учреждениями изобразительных искусств, и Союз советских художников, и журнал «Искусство», и художественные советы на предприятиях. К сожалению, объем статьи не позволяет детально проанализировать сферу их деятельности, но необходимо отметить, что эти организации не относились к учреждениям цензуры, однако привлекались к выработке норм изобразительной продукции.

Анализ архивного материала позволяет утверждать, что между цензорами и организациями, издающими изобразительную продукцию, каких-либо серьезных противоречий, по крайней мере, во второй половине 1950-х годов не существовало. Доказательством этого может послужить то, что Главлит СССР 4 июля 1956 года предложил «снять контроль органов цензуры с изданий: <...> произведений изобразительной продукции художественной классики, изготавливаемой полиграфическим способом, и почтовых марок. Наряду с этим снять с контроля органов цензуры: портреты руководителей Партии и Правительства, деятелей науки и техники, литературы и искусства в технике масло и сухая кисть, изготавливаемых по фотоэталонам, утвержденным в установленном порядке, предоставив право Управлениям Культуры и соответствующим художественным организациям решать эти вопросы самостоятельно. <...> В практике работы Ленобллита существенных вмешательств в подобного рода изданий не было»⁶. Таким образом, во второй половине 1950 года часть функций контроля за изобразительной продукцией была передана от органов цензуры собственно издающим организациям, то есть их художественным советам.

Необходимо было организовать и активизировать деятельность художественных советов. Так, в марте 1950 года у сотрудников Репертуарного комитета вызвала нарекание деятельность Художественного совета городского оформления, а вернее, отсутствие данного совета, поскольку он состоял из одного человека,

⁶ В отдел пропаганды и агитации ЦК КПСС тов. Фомичеву В. С. от начальника Управления по охране военных и государственных тайн в печати при Леноблисполкоме от 17 июля 1956 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 359. Оп. 1. Д. 52. Л. 1–2.

что противоречило правилам (в худсовет должны были входить три человека). В указании Реперткома отмечалась необходимость в ближайшее время исправить существующие ошибки, ввести в совет еще двух человек «и предоставить на утверждение отделу ИЗО Управления по делам Искусств Исполкома Ленгорсовета. В состав художественного совета должны входить квалифицированные художники-профессионалы, могущие своими советами улучшить работу Вашей организации в целом и повысить качество выпускаемого Вами политического портрета»⁷.

Существование и, тем более, работа художественных советов являлась крайне важной, поскольку без их визы Репертуарный комитет не принимал к рассмотрению изобразительную продукцию.

Художественные советы в конце 1940-х – начале 1950-х годов были «головной болью» для сотрудников Репертуарного комитета. Так, например, в 1950 году в артели Изобразительного объединения художественный совет работал плохо, утверждая продукцию низкого качества, которую Репертком вынужден был отправлять на доработку. В силу этих обстоятельств Репертуарный комитет настаивал на изменении состава худсовета данной организации⁸.

Изучая деятельность цензурных и контролирующих организаций, находишь сюжеты, которые не вписываются в стройную парадигму взаимоотношений цензор — цензурируемый. Органы цензуры следили не просто за идейной и политической выдержанностью цензурируемого материала, но и стремились повысить его художественно-эстетическое содержание. Для этих целей предпринимались не только меры сугубо цензурного характера (разрешить, запретить или отправить на доработку). Прослеживается стремление сократить количество издающих организаций и сконцентрировать издание продукции в организациях, имеющих для этого технические и кадровые возможности, тем самым повысить качество издаваемой продукции, что было обосновано, поскольку, например, такие предприятия как артели «Хромолит» и «Изообъединение» не имели квалифицированных художников, эффективно работающих художественных советов, а большая часть выпускаемой ими продукции, как отмечали цензоры,

⁷ Директору художественных мастерских Ленгоруформления от и. о. зав. сектором ИЗО Дервиза от 23 марта 1950 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 333. Оп. 1. Д. 738. Л. 9.

⁸ Председателю артели изообъединения т. Бэрт Г. П. от и. о. зав. сектором ИЗО Дервиза от 23 марта 1950 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 333. Оп. 1. Д. 738. Л. 10.

отличалась «чрезвычайно низким художественным качеством, пошлостью сюжета и безграмотностью их исполнения»⁹.

Надо полагать, наведение порядка на художественном рынке Ленинграда проходило трудно и растянулось на длительное время. Интересно, что рассмотрение соответствующих документов в художественном секторе затягивалось властными инстанциями Ленинграда. Об этом свидетельствует текст служебной записки: «В 1949 году (27 июня и 16 августа) нами был дважды представлен на рассмотрение Исполкома Ленгорсовета проект решения о ликвидации всех организаций, не имеющих оснований заниматься выпуском массовой изо-продукции и об объединении организаций, имеющих квалифицированные кадры художников, на базе товарищества «Художник» и художественного фонда»¹⁰.

Органы цензуры стремились обеспечить хорошее качество и копируемых картин, поскольку значительное количество копий произведений классиков художниками выполнялось недобросовестно. Так, например, ленинградский Репертуарный комитет отмечал, что Русский музей принял копии картин низкого качества (копия с картины «Ночное» Куинджи, например, была Ленреперткомом отправлена на доработку)¹¹. Для создания копии предусматривались специально созданные эталоны, поэтому копирование «с неполноценных репродукций, открыток, фотографий, газетных и журнальных вырезок, календарных листков и т. п.» старались запрещать¹².

Недостаточное качество при копировании было характерно не только для произведений мировой классики, но и для портретов политиков. При этом открывается весьма интересная панорама. Эталоны портретов, присланные Художественным фондом СССР, по своим художественным характеристикам оказывались

⁹ Решение Исполкома Ленгорсовета (проект) об упорядочении выпуска массовой изобразительной продукции в городе Ленинграде (датируется архивистами 1949 г.) // ЦГАЛИ СПб. Ф. 333. Оп. 1. Д. 629. Л. 45.

¹⁰ Начальнику Управления учреждениями изобразительных искусств комитета по делам искусств при Совете Министров РСФСР тов. Рудневу В. В. от начальника Управления по делам искусств Исполкома Ленгорсовета Загурского от 19 января 1950 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 333. Оп. 1. Д. 738. Л. 1.

¹¹ Письмо директору Русского музея от Уполномоченного ГУРКа по гор. Ленинграду Сониной от 12 октября 1950 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 333. Оп. 1. Д. 717. Л. 71.

¹² Приказ № 254 Комитета по делам искусств при Совете министров СССР от 1 апреля 1950 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 333. Оп. 1. Д. 646. Л. 70–71.

более низкого качества, чем эталоны, выполненные ленинградскими художниками, поэтому органы цензуры рекомендовали поручить именно им создание новых эталонов с обязательным последующим утверждением в ГУРКе¹³.

В целом на протяжении 1950-х годов ситуация развивалась динамично, и с каждым годом качество изобразительной продукции повышалось. Это утверждение основывается на статистике органов цензуры и может быть несколько формальным, но все же оно свидетельствует об определенных положительных изменениях качества изобразительной продукции. Документы органов цензуры показывают, что в 1953 году из 26 434 просмотренных цензорами произведений на доработку отправлялось от 50 до 90% представленных работ¹⁴. В 1958 году было только 50 случаев вмешательства цензоров в работу художественных организаций¹⁵.

Краткий экскурс в историю цензурирования изобразительной продукции позволяет выявить одну из функций органов цензуры, которая заключалась в повышении качества работы организаций, тиражирующих произведения искусства и иную художественную продукцию.

¹³ Письмо Директору Л. О. Художественного фонда СССР т. Куренкову от Уполномоченного ГУРКа по г. Ленинграду Сониной от 5 июля 1950 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 333. Оп. 1. Д. 717. Л. 50.

¹⁴ Отчет о работе Управления по охране военных и государственных тайн в печати при Леноблисполкоме за 1953 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 359. Оп. 1. Д. 41. Л. 19.

¹⁵ Отчет о работе Управления по охране военных и государственных тайн в печати при Леноблисполкоме за 1958 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 359. Оп. 1. Д. 60. Л. 23.

ХУДОЖНИК И КНИГА

В. Г. Подковырова

Цикл миниатюр к новозаветному Апокалипсису. К проблеме взаимодействия печатной и рукописной традиции

Проблема иллюстрирования текста Апокалипсиса занимает особое место в истории создания изобразительного ряда книг Священного Писания, поскольку художник не иллюстрирует некие события, а воспроизводит описанный в текстовой форме ряд видений Иоанна Богослова. Уже со II–III века в украшениях священных сосудов, надгробий, на стенах катакомб, а с V–VI веков в росписях и мозаиках появляются отдельные образы и сюжеты из Откровения¹. До наших дней сохранился целый корпус западноевропейских рукописей, содержащих развернутые в несколько десятков миниатюр циклы к полному тексту. Наиболее ранние из них: Трир, Гор. б-ка MS 31, около 800 года; Нью-Йорк, б-ка Пьерпонта Моргана 66, 950 года; Бамберг, Гос. б-ка MS 140 (А. II. 42?), после 1000 года; Жерона, ризница собора, около 1047 года и др.².

К концу XIII века сложилась особая форма иллюстраций Священного Писания с подписями — «*Biblia pauperum*», бытовавшая параллельно в форме блокбуха, рукописи и издания³. Но в ней при наличии нескольких изображений Страшного суда⁴ собственно Апокалипсис представлен не был. С первых же шагов книгопечатания у западных христиан на основе более чем 500-летней традиции повторялось несколько циклов изображений к Откро-

¹ Попов Г. В. Апокалипсис в искусстве христианского мира // Откровение св. Иоанна Богослова в мировой книжной традиции. М., 1995. С. 8, 11.

² Meer F. van der. Apocalypse. Visions from book of revelation in Western art. Antwerpen, 1978. P. 94–107; Квиладзе Н., Турилов А. А. Иллюстрации к Библии // Православная Энциклопедия. М., 2003. Т. V. С. 119–120.

³ Biblia pauperum. Deutsche Ausgabe von 1471 / Ed. R. Ehwald. Weimar, 1906. P. 1–6.

⁴ Ibid. P. 48.

вению. Некоторые из них практически копировали конкретные рукописные источники и были, соответственно, связаны с определенной иконографией цикла миниатюр⁵. С середины XV века издания иллюстрированных Библий и отдельно Нового Завета стали достаточно распространенным типом печатной продукции, и, можно сказать, что текст последней части Нового Завета иллюстрировался в изданиях подробнее⁶ и чаще других⁷.

История формирования циклов апокалиптических иллюстраций этого же периода (IX–XVI век) в православной византийско-славянской традиции отличается кардинально: до наших дней сохранился один поздний список византийского Апокалипсиса с несколькими иллюстрациями (Paris. Vod. Gr. 239, 1422)⁸, ряд миниатюр фризowego характера содержал сгоревший в середине XIX века «Hortus Deliciarum» аббатисы Геррады Ландсберг (XIII век)⁹, а единственный известный в настоящее время греческий лицевой Апокалипсис Элизабет Дей Мак Кормик, созданный в XVII веке, хотя он имеет три копии, но по иконографии полностью зависит от иконографии гравюр Альбрехта Дюрера и его последователей¹⁰. Не может порадовать исследователей и ни один южнославянский лицевой Апокалипсис¹¹.

До конца XV века как восточная, так и западная апокалиптическая иконография складывалась на основе византийской традиции изображения отдельных сюжетов и образов¹². Переломным событием во взаимодействии западной и восточной традиций ил-

⁵ Буслаев Ф. И. Свод изображений из лицевых Апокалипсисов по Русским рукописям с XVI-го века по XIX. Т. 1. М., 1884. С. 101–104; Откровение св. Иоанна Богослова в мировой книжной традиции. С. 105.

⁶ Говоря «подробнее», мы имеем в виду тот факт, что в иллюстрациях максимально отражалось содержание видений, которые могли бы при этом объединять в одном изображении несколько событий-видений.

⁷ См., например: Сидоров А. А. Книга – печать – искусство // Пятьсот лет после Гуттенберга. 1468–1968. Статьи, исследования, материалы. М., 1968. С. 302–303; Откровение св. Иоанна Богослова в мировой книжной традиции. С. 160.

⁸ Квилидзе Н., Турилов А. А. Иллюстрации к Библии. С. 119.

⁹ Буслаев Ф. И. Цикл миниатюр из лицевых Апокалипсисов по Русским рукописям с XVI-го века по XIX-ый. М., 1884. Т. 1. С. 51–52.

¹⁰ Willoughby Y. R. The Elizabeth Day McCormic Apocalypse. I. Chicago, 1940.

¹¹ Откровение св. Иоанна Богослова в мировой книжной традиции... С. 28.

¹² Буслаев Ф. И. Цикл миниатюр... С. 50; Чилингинов А. Влияние Дюрера и современной ему немецкой графики на иконографию поствизантийского искусства // Древнерусское искусство. Зарубежные связи. М., 1975. С. 325–340.

люстрирования новозаветного Откровения (да и не только его) стали 14 гравюр Альбрехта Дюрера. С их появлением западно-христианская традиция стала заметно влиять на православную¹³. Уже в конце XV века некоторые западные гравированные издания бытовали на Руси и оказывали влияние на изобразительное искусство¹⁴. Например, в 1492 году в Москве в качестве переводчика побывал любецкий типограф Варфоломей Готан, привезший некоторые западные издания¹⁵. В XVI веке в монастырских библиотеках имелись краковские издания Швайпольта Фиоля¹⁶. Возможно, еще в Новгороде в живописных мастерских архиепископа Макария использовались европейские гравированные издания, например, знаменитая «Хроника» Хартмана Шеделя с работами Михаэля Вольгемута — учителя Альбрехта Дюрера¹⁷, но в Москве в мастерских митрополита Макария было и это издание, и гравюры Альбрехта Дюрера, Йорга Брея, Георга Пенца, Ханса Зебальда Бехама¹⁸. Интенсивно использовали в своих произведениях западноевропейский материал псковские мастера во время работы в Москве после пожара середины XVI века, о чем хорошо известно из «дела дьяка Висковатого»¹⁹. Несомненно, были гравированные западные издания в библиотеке Ивана Грозного²⁰. И, что особенно важно для нашей темы, в библиотеке митрополита Макария и (или) Ивана Грозного была и лицевая Библия 1527 года с гравюрами Лукаса Кранаха²¹.

Наиболее ранний известный список русского Апокалипсиса с миниатюрами датируется 1540-ми годами.²² Складывавшаяся в этот период иконография значительной части сохранившихся до наших

¹³ Чилингинов А. Влияние Дюрера... С. 328–342; Пророчества Апокалипсиса в гравюрах Дюрера и западноевропейских мастеров XV–XVII в. М., 2012. 115 с.

¹⁴ Сидоров А. А. Книга – печать – искусство. С.307–308; Неволин Ю. А. Влияние идеи «Москва – Третий Рим» на традиции древнерусского изобразительного искусства // Искусство христианского мира. Вып. 1. М., 1996. С. 73.

¹⁵ Чинякова Г. П. Книжная миниатюра и развитие иконографии Апокалипсиса в XVI–XVIII веках // Русское искусство. 2009. № 1 (21). С. 44.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Неволин Ю. А. Новое о кремлевских художниках-миниатюристах и составе библиотеки Ивана Грозного // Советские архивы. 1982. № 1. С. 68.

¹⁸ Там же. С. 69–70; Неволин Ю. А. Влияние идеи «Москва – Третий Рим»... С. 73.

¹⁹ Неволин Ю. А. Влияние идеи «Москва — Третий Рим»... С. 72.

²⁰ Амосов А. А. Библиотека Ивана Грозного. Л., 1982. С. 116; Неволин Ю. А. Влияние идеи «Москва — Третий Рим»... С. 73, 83.

²¹ Неволин Ю. А. Новое о кремлевских художниках... С. 68.

²² Откровение св. Иоанна Богослова в мировой книжной традиции... С. 50–54.

дней русских лицевых Апокалипсисов испытывала серьезное воздействие западных гравюр. Выявление западных изданий, оказавших влияние на ранние редакции цикла миниатюр к русским лицевым Апокалипсисам, еще только начинается²³. Сложность изучения связана и с тем, что, несмотря на то, что еще в 1884 году была издана монография Ф. И. Буслаева «Свод изображений из лицевых апокалипсисов по русским рукописям с XVI по XIX век», циклы миниатюр к этому памятнику практически не изучались. Только в последнее время они вновь привлекли пристальное внимание ученых²⁴. Ф. И. Буслаев наметил некоторые линии в изучении проблемы взаимосвязей и очень наглядно, на примере конкретных циклов и изображений продемонстрировал связь отдельных элементов иконографии русских миниатюр и западных гравюр²⁵. Но продолжения исследований не последовало. Важнейшими шагами на этом пути представляется последовательное сличение всех миниатюр из рукописей, относящихся к условно ранним редакциям, с гравюрами из западных изданий и, с другой стороны, выявление конкретных изданий с циклом изображений к Апокалипсису, которые были привезены на Русь в конце XV

²³ Чинякова Г. П. Книжная миниатюра и развитие иконографии Апокалипсиса... С. 42–44; Грибов Ю. А. Иоанна Богослова Откровение. Лицевые рукописи // ПЭ. М., 2010. Т. 24. С. 741.

²⁴ Грибов Ю. А. Группа списков иллюстрированного Апокалипсиса 1-й пол. XVII в. Вопросы атрибуции // Забелинские научные чтения 2000. М., 2001. (Труды ГИМ. Вып. 126). С. 223–241; Грибов Ю. А. Холмогорские иллюстрированные Апокалипсисы кон. XV – пер. пол. XVII в. Вопросы атрибуции // Хризограф. Сб. ст. к юбилею Г. З. Быковой. М., 2003. С. 209–225; Грибов Ю. А. О локализации двух лицевых Апокалипсисов из собрания Ф. И. Буслаева // Древнерусские и греческие рукописи РНБ. СПб., 2007. С. 50–58; Грибов Ю. А. Городецко-нижегородские списки лицевого Апокалипсиса в контексте общих проблем изучения памятника // Старообрядчество в России (XVII–XX вв.). М., 2010. С. 471–495. Подковырова В. Г. Лицевые старообрядческие Толковые Апокалипсисы и проблема их описания // Старообрядчество: история и современность, местные традиции, русские и зарубежные связи. Улан-Удэ, 2001. С. 297–302; Подковырова В. Г. Цикл миниатюр к старообрядческому Апокалипсису из книгописной мастерской Каликиных (К проблеме определения редакции) // Материалы и сообщения по фондам Отдела рукописей БАН. СПб., 2006. С. 84–118; Подковырова В. Г. Источник миниатюры «Успение Богородицы» в рукописном Апокалипсисе из собрания В. Г. Дружинина // Третьи Лупповские чтения. Доклады и сообщения. СПб., 2010. С. 146–159; Чинякова Г. П. Книжная миниатюра... С. 40–45; Tchernodarov A. Kunst der verbannten kirche: Apokalyptik und das Jungste Gericht in der sakralen Kunst der russischen Altglaubigentums. Halle, 2006; Апокалипсисы Русского Севера: рукописи XVII–XIX вв. из фондов Древлехранилища Пушкинского Дома / Сост. Г. В. Маркелов, А. Б. Бильдюг. СПб., 2008 и др.

²⁵ Буслаев Ф. И. Цикл миниатюр... С. 121–139 и др.

и первой половине XVI веков (прежде в Москву и Новгород, где в этот период могли параллельно складываться несколько циклов миниатюр к новозаветному Откровению²⁶). Очевидно, что основным источником для заимствования были многочисленные иллюстрированные издания, начиная с иллюстраций «сентябрьской» Библии Лютера, взявшие за основу цикл гравюр Альбрехта Дюрера.

Рассмотрим на нескольких примерах влияние гравюр из западных изданий на миниатюры русских лицевых Апокалипсисов. Обратимся к главе 19 (7)²⁷. «О ста сорока четырех тысячах людей, которые не потерпели вреда от язвы четырех ангелов». На гравюре Дюрера²⁸ видим вверху в центре ангела, «имуща печать Бога живаго» в виде Т-образного креста, с четырех сторон четыре ветра в образе человеческих голов дуют в разные стороны; ниже в центре слева стоят четыре ангела с мечами, из которых только верхний левый действительно удерживает ветер, справа еще один ангел ставит печать «Бога живаго» (таинство елеопомазания) на чела ста сорока четырех тысяч людей.



Альбрехт Дюрер
Иллюстрация к гл. 19 (7) Апокалипсиса
Иоанна Богослова «О 144 тыс. людей,
которые не потерпели вреда от четырех ангелов»

²⁶ Позднее такая работа велась, вероятно, и в северных землях, например в Холмогорах. См.: Немировский Е. Л. Иллюстрированный экземпляр Острожской Библии 1581 г. с рукописными дополнениями // ТОДРЛ. Т. 38. СПб., 1985. С. 439–450.

²⁷ Напомним, что в современной канонической Библии вслед за Вульгатой, принято деление текста Апокалипсиса на 22 главы (номер главы по этому делению указан в скобках). В православной традиции с VII в. принято другое деление текста — на 72 главы, которые обозначил при составлении толкований архиеп. Кесарии Каппадокийской Андрей (номер главы по этому делению здесь и далее указан первым).

²⁸ Все гравюры представлены по изданию: Пророчества Апокалипсиса в гравюрах Дюрера и западноевропейских мастеров XV–XVII в. М., 2012.



Иллюстрация
к гл. 19 (7) Апокалипсиса
Иоанна Богослова
«О 144 тыс. людей,
которые не потерпели
вреда от четырех
ангелов»
Конец XVII века
Миниатюра из рукописи
РГБ
Собрание Московской
Духовной академии
№ 14. Л. 47

На миниатюре из рукописного Апокалипсиса, хранящегося в РГБ (собрание Моск. Духовной академии № 14), так называемого Подносного экземпляра конца XVII века, сохранены не только ранние иконографические черты, но и можно наблюдать процесс складывания новой композиции, которая в данном случае разделена на две части: вверху ангелы не удерживают, а держат в руках четыре ветра в образе обнаженных человеческих фигур с трубами, а внизу сто сорок четыре тысячи спасенных получают печать Бога живаго от ангелов в виде благословений²⁹. На следующей мини-

²⁹ Андрей Кесарийский. Толкование на Апокалипсис. М.: «Отчий дом». 2000. С. 61.

атюре происходящей из рукописи БАН, 1.5.93 (л. 38), начала XX века, мы видим объединенными обе части композиции предшествующей миниатюры: остров со ста сорока четырьмя тысячами праведников занимает весь лист, с четырех сторон четыре ангела держат ветры, а спасенные двенадцать колен расположены в центре композиции. На миниатюре к той же главе 19 из подборки иллюстраций первой четверти XIX века (БАН, собр. Археогр. ком. 175, л. 17) при соблюдении традиционно выработанной схемы в композицию включено изображение таинства елеопомазания и еще одно иконографическое заимствование из западной традиции — четыре ветра даны в образе дующих голов.



Иллюстрация к гл. 19 (7) Апокалипсиса
Иоанна Богослова «О 144 тыс. людей,
которые не потерпели вреда от четырех
ангелов»
Начало XX века
Миниатюра из рукописи БАН.1.5.93. Л. 38



Иллюстрация к гл. 19 (7) Апокалипсиса
Иоанна Богослова «О 144 тыс. людей, которые
не потерпели вреда от четырех ангелов»
Первая четверть XIX века
Миниатюра из рукописи БАН
Собрание Археографической комиссии 175,
Л. 17



Альбрехт Дюрер
Иллюстрация к гл. 28 и 29 (X–XI)
Апокалипсиса Иоанна Богослова
«Об облеченном в облако и радугу
ангеле, предвозвещающем кончину»



Иллюстрация к гл. 28 (X) Апокалипсиса
Иоанна Богослова
«Об облеченном в облако и радугу ангеле,
предвозвещающем кончину»
Середина XVII века
Миниатюра из рукописи БАН. 16.18.4,
Л. 81



Иллюстрация к гл. 29 (X–XI) Апокалипсиса Иоанна
Богослова «Об облеченном в облако и радугу ангеле,
предвозвещающем кончину»
Первая четверть XIX века
Миниатюра из рукописи БАН
Археографическая комиссия № 175, Л. 35

Обратимся к главам 28 и 29 (X–XI) «Об облеченном в облако и радугу ангеле, предвозвещающем кончину». На гравюре А. Дюрера стоящий одной ногой на суше, другой — на море, облеченный в облако ангел имеет ноги в виде пылающих колонн и радугу над головой; одной рукой он указывает на расположенный сверху в сегменте неба, ограниченном дугой, алтарь, другой рукой протягивает Иоанну Богослову книгу, которую тот сразу начинает поглощать. На двух миниатюрах из лицевых Апокалипсисов (БАН, 16.18.4, л. 81 и Археогр. ком. 175, л. 35) представлены два типа иконографии облачного ангела, встречающиеся в русских рукописях: слева традиционное для православной иконографии облачение — стихарь и плащ, справа, как и в западных изданиях, ангел облачен в облако. В русских рукописных лицевых Апокалипсисах момент принятия Иоанном Богословом книги разделен на два последовательных изображения: на первом ангел передает книгу, на втором кроме книги Иоанн Богослов получает еще трость для измерения алтаря и церкви. Эта деталь демонстрирует важное структурное отличие в делении текста Откровения в Вульгате и в русской традиции: при каноническом делении эпизод с передачей трости для измерения является началом последующей XI главы, тогда как в тексте, поделенном на 72 главы, завершает главу 29, в остальном полностью соответствующую X главе Вульгаты. Интересно, что на миниатюре в рукописи начала XIX века, несмотря на явное следование западной иконографии, соблюдено соответствие тексту по делению на 72 главы — проиллюстрированы обе главы (28 и 29) и изображена передача трости и измерение храма.

Рассмотрим иллюстрации к главам 33 и 35 (XI–XII) «О гонениях церкви прежних и при антихристе». На гравюре А. Дюрера вверху в центре изображен Господь Саваоф, вокруг ангелы западного типа иконографии, двое из которых несут Господу младенца на пеленке, ниже на месяце-серпе стоит крылатая Жена со звездным венцом и в солнечном сиянии (Церковь Христова по православному и Богородица по западному толкованиям), справа напротив — семиглавый в венцах зверь, извергающий потоки гнева. В традиции русского иллюстрирования имеем два изображения. На миниатюре к главе 33 из цикла одной из ранних русских редакций в рукописи БАН 16.18.4 (л. 93 об.) имеются отличия как композиционные (наличие храма в верхнем и повторение изображения Жены в нижнем регистре), так и в деталях иконографии (Жена изображена без короны, Господь, ангелы, змий имеют традиционную средневековую иконографию). Миниатюра к главе 35 рукописи начала XIX века из рукописи БАН Археогр.



Альбрехт Дюрер
Иллюстрация к гл. 33 и 35 (XI–XII)
Апокалипсиса Иоанна Богослова
«О гонениях церкви прежних и при
антихристе»



Иллюстрация к гл. 33 (XI)
Апокалипсиса Иоанна Богослова
«О гонениях церкви прежних
и при антихристе»
Середина XVII века
Миниатюра из рукописи БАН.
16.18.4, л. 93 об.



Иллюстрация к гл. 35 (XII) Апокалипсиса Иоанна
Богослова «О гонениях церкви прежних
и при антихристе»
Первая четверть XIX века
Миниатюра из рукописи БАН
Археографическая комиссия № 175, л. 46

ком. 175 (л. 46) хоть и заимствует в значительной степени западную иконографию, но структурно соответствует русским редакциям.

Сравнение уже трех произвольно взятых гравюр А. Дюрера с некоторыми миниатюрами из русских лицевых Апокалипсисов разных редакций позволяет увидеть западные истоки той или иной части композиции, детали иконографии и самой структуры цикла миниатюр. Нами последовательно прослежено сходство и различие композиции, а также максимального количества деталей иконографии более трех десятков русских рукописей и более десятка западных изданий³⁰. К сожалению, пока преждевременно говорить о конкретных протографах того или иного цикла миниатюр — сравнительная работа должна быть продолжена³¹. Именно поэтому в данной статье использованы не гравюры из изданий, появившиеся на основе работ Дюрера, а сами гравюры Дюрера, которые едва ли непосредственно были использованы в русских памятниках в качестве образца, но зато хорошо представляют общий тип для сравнения.

С XVII века появился ряд печатных Апокалипсисов с гравюрами. В Толковом Апокалипсисе 1625 года издания Киево-Печерской Лавры использована копия гравюры лютеровской Библии³², в Москве в XVIII веке на основе этой книги были напечатаны два Откровения с толкованиями св. Андрея Кесарийского, украшенные двумя разными циклами из 13 гравюр³³. В 1717 году в Чернигове был издан Новый Завет с 21-й гравюрой к Апокалипсису³⁴. С XVII века наиболее сильное влияние на иконографию Апокалипсиса оказывали гравюры из Библий Борхта и Пискатора³⁵.

³⁰ Перечисление шифров всех рукописей и изданий требует размещения в подробном Приложении.

³¹ Например, несмотря на то, что конкретный западный протограф цикла фресок к тексту Апокалипсиса в экзонартексе монастыря Дионисиат (г. Афон) определен в исследовании: Renaud J. *Le cycle de l'Apocalypse de Dionision. Interpretation byzantine de gravures occidentals* // *Bibliothèque de l'Ecole des hautes études / Sciences religieuses*. № 59, до настоящего времени по этому вопросу отсутствует окончательное общее мнение. См.: Чилингиров А. Влияние Дюрера... С. 340.

³² Андрей Кесарийский. Толкование на Апокалипсис святого апостола и евангелиста Христова Иоанна Богослова. Киев, 1625.

³³ Андрей Кесарийский. Толкование на Апокалипсис. М., 1712 и 1768. См.: Откровение св. Иоанна Богослова... С. 174–175.

³⁴ Об изд. см., например: Откровение св. Иоанна Богослова в мировой книжной традиции... С. 175–176.

³⁵ Белоброва О. А. О Библиях с гравюрами в русских библиотеках 2-й половины XVII – XVIII в. // *Книжные центры Древней Руси: Северорусские монастыри*. СПб., 2001. С. 306–322.

Именно такие истоки имеют 23 гравюры на дереве в Апокалипсисе Прокопия в середине XVII века³⁶ и 15 (№ 21–36) гравюр знаменитой Библии Василия Кореня 1691 года³⁷. В дальнейшем почти 300 лет русские печатные Апокалипсисы продолжали иллюстрироваться гравюрами, близкими западным образцам. Традиция лубочных изданий также продолжалась³⁸.

Параллельно, особенно в старообрядческой среде, в Апокалипсисах жива была рукописная миниатюра, копировавшая предшествовавшие циклы разных редакций, а также их смешивавшая и переосмыслявшая. И это была живая средневековая рукописная традиция, сохранившаяся в России до начала XX века. После принятия Закона о веротерпимости 1905 года, когда старообрядцы получили право издавать книги, их стараниями вышло сразу несколько печатных лицевых Апокалипсисов³⁹. Они представляли собой литографированное воспроизведение рукописей, содержащих миниатюры циклов так называемой Филарето-Чудовской редакции⁴⁰.

После 1917 года редкие русские издания Апокалипсиса иллюстрировались гравюрами Гюстава Доре⁴¹ и другими, восходящими к западной традиции⁴². И только в конце XX века в ожидании миллениума почти одновременно были напечатаны несколько книг⁴³. В них воспроизводились циклы миниатюр по рукописным лицевым Апокалипсисам, в которых текст имеет традиционное деление на 72 главы. Миниатюры русских рукописных Апокалипсисов не выражают эмоций от восприятия текста, не стремятся что-либо обобщить.

³⁶ Ровинский Д. Русские народные картинки. Кн. III. Притчи и листы духовные. СПб., 1881. С. 274–277, Кн. IV. Примечания и дополнения. СПб., 1881. С. 600–601.

³⁷ Сакович А. Г. Народная гравированная книга Василия Кореня. 1692–1696. М., 1983. С. 167. Ил. на с. 81.

³⁸ Ровинский Д. Русские народные картинки. Кн. III: Притчи и листы духовные. СПб., 1881. С. 277–284, Кн. IV: Примечания и дополнения. СПб., 1881. С. 601–602

³⁹ Андрей Кесарийский. Толкование на Апокалипсис. М., 1909 (200 л.); 1910 (246 л.); 1913 (330 л.).

⁴⁰ Буслаев Ф. И. Свод изображений... С. 171 и др.

⁴¹ См., например, 6 гравюр к Апокалипсису: Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета. Канон / Ил. Г. Дорэ. Т. 2. Л., 1990. С. 608–613.

⁴² См., например, девять гравюр к Апокалипсису в кн.: Андрей архиеп. Кесарийский. Толкование на Апокалипсис. М., 1901.

⁴³ Библия 1499 г. и Библия в синодальном переводе. В 10 т. Т. 8. М., 1992. С. 419–510; Т. 9. М., 1992. С. 474–497; Лицевая Библия. М.: Российское Библейское общество, 1995. С. 268–299 (16 ил. из Лицевой Острожской Библии. М., 1914); Андрей Кесарийский. Толкование на Апокалипсис. 2000; Лицевой Апокалипсис рукописной традиции XVI в. с толкованиями св. Андрея арх. Кесарийского. М., 2000.

Они имеют иную цель — стать еще одним из толкований к тексту. Востребованность подобных изданий созвучна желанию нашего времени обратиться к основополагающим христианским ценностям. Параллельно существуют и другие экспериментальные способы иллюстрирования последней книги Нового Завета. Всё сосуществует, и это очень важно, интересно, демонстрирует актуальность темы.

Пунктирно можно наметить такую линию взаимодействия рукописной и печатной традиций иллюстрирования Апокалипсиса: от западных рукописей — к блокбухам и гравюрам, позднее — обратное влияние гравюр на миниатюры рукописей, затем печать литографированных и факсимильных рукописных циклов миниатюр. Неисчерпаемость источника, несомненно, подарит еще много интересного.

Ю. И. Арутюнян

Интерпретация средневекового искусства в иллюстрации XVII–XVIII веков

В 1685 году немецкий ученый иезуит Христофор Целлариус в сочинении «*Historia medii aevi*» использовал филологический по своему происхождению термин — Средние века, пытаясь как-то обозначить смутные времена, погубившие прекрасную Античность, исказившие классическую латынь и создавшие непреодолимую границу между расцветом Императорского Рима и исполненным творческих сил Возрождением. Отрицательное суждение о Средневековье стало принципом восприятия европейского прошлого. Образ безвременья, упадка культуры, разорения, варварства и гибели античного наследия проник в теоретические трактаты, литературу и искусство. В сочинениях Л. Гиберти, Леонардо да Винчи, Дж. Вазари, стихотворных строках Ж.-Б. Мольера и высказываниях Ж.-Ж. Руссо неизменно повторяется характерный, резко отрицательный образ далекой эпохи.

Средневековье, тем не менее, сохраняло свое влияние, оставаясь принципиально значимым периодом истории. В XVII–XVIII веках масштабное наследие великой эпохи, забытое, осужденное, перестроенное, продолжало играть существенную роль, став прототипом преисполненной динамики вертикального движения пространства храма для деятелей эпохи Контрреформации, опорой для деятелей церкви, образцом рыцарственного поведения, отраженным в литературе. В XVII – первой половине XVIII века «готическое барокко» южной Германии и Чехии породило своеобразный синтез, где богатое узорочье орнаментов «пламенеющего» стиля гармонично вплелось в вихревую динамику пластической формы. Технические и конструктивные особенности средневековых построек рассматривались Чезаре Чезариано (1521) в комментариях к трактату Витрувия. Подробное описание

Миланского собора использовалось автором как своеобразная иллюстрация к учению о пропорциях¹. Средневековое наследие проявилось в скульптурном убранстве храмов с четким делением на семантически оправданные зоны и разработанной программой, в сценографии и оформлении театральных действ и праздников, включая триумфы, сама символика которых — отголосок традиции прошлых эпох. Изображение интерьера готического храма с его масштабом и динамикой движения, четким восходящим ритмом колонн и игрой света стало одной из тем дельфтской школы живописи.

Средневековые представления о мире с их вселенским символизмом породили специфический тип трактата, предполагавшего не только описание явлений природы, но и истолкование высшего смысла. Эпоха Великих географических открытий принесла новый тип «Бестиариев» и «Флорариев», сугубо научных трактатов. Однако в их структуре и художественном оформлении имелась явная перекличка со средневековыми сочинениями. Гротески Арента ван Болтена, несмотря на ренессансное название, дословно цитировали средневековые маргиналии с их соленым юмором и характерными телесными трансформациями. У Вацлава Холлара реальные животные соседствовали с фантастическими существами, Маттеус Мериан Старший и Гаспар Шотт изображали в своих графических листах персонажи мифов и легенд. Абрахам Босс, напротив, предельно конкретен и достоверен, его в равной мере привлекал как облик странных животных, так и их анатомия.

В начале XVII столетия не искусство, а политика была причиной обращения к средневековой художественной традиции в книжной графике. Образ процветающей монархии Людовика XIV зиждился на истории, отражением которой были труды по архитектуре прошлого. В сочинениях, посвященных прославлению царственных особ, средневековые мотивы нашли отражение задолго до их проникновения в труды по истории искусства и художественную литературу. Примером может послужить рукописный труд «*Mémoires pour servir à l'histoire des maisons royales et bâtiments de France*» (1681) Андре Фелибьена². Том, написанный

¹ Муратова К. М. Мастера французской готики XII–XIII вв. М.: Искусство, 1988. С. 36.

² Félibien A. *Mémoires pour servir à l'histoire des maisons royales et bâtiments de France*, 1681. 125 pp. 34 dessins et plans. Reliure du XVII s / РНБ. Ф. 961. Оп. № 254. Fr. F. IV. № 37.

каллиграфическим почерком, снабжен чертежами, схемами и удивительно воздушными живыми и лёгкими зарисовками зданий, связанных с французской короной. Сооружения позднего Средневековья и Ренессанса представлены подробным описанием замка в Блуа. Именно на этих листах стилистика готических построек по-своему интерпретируется мастером классицистической эпохи.

Поколению авторов, живших на рубеже XVII–XVIII веков, выпал жребий перейти от изысканной утонченной формы элитарного рукописного труда к тиражам печатных изданий, что, естественно, не могло не отразиться на специфике подхода к решению проблемы интерпретации наследия Средних веков. Самой яркой фигурой этого периода можно считать Бернара де Монфокона. Современник и ровесник А. Фелибьена, он посвятил свой труд «*Les monuments de la monarchie françoise*» («Памятники французской монархии») Людовику XV³. Текст, повествующий об истории Франции со времен Меровингов, снабжен развернутым иллюстративным рядом. Гравюры исторического и археологического толка сопровождаются изображениями первых французских королей династии Меровингов, в которых безошибочно угадываются фигуры готических порталов храмов Сен-Дени, Парижа и Шартра. Образы Лотаря и Карла Лысого были заимствованы из каролингских манускриптов — «Евангелия Лотаря» (843–845, Париж, Национальная библиотека) и «Библии Вивиена» (845–846, Париж, Национальная библиотека). История Гарольда и Вильгельма Завоевателя представлена фрагментами ковра из Байё.

Стоявшая перед художником эпохи Ренессанса задача была непростой, ибо академическая выучка не позволяла руке повторять приёмы мастеров прошлых эпох. Отказ от остроты угловатых форм готики, внесение элементов пространственных построений и светотеневой моделировки в изображение лишенной объёмной трактовки вышивки, антикизированные драпировки одежд королей эпохи каролингского ренессанса соседствуют с попыткой стилизации. Готическая скульптура подвергается существенной переработке, её пропорции, движения, атрибуты и детали облачений изменяются и идеализируются в духе усредненной академической традиции. Несмотря на ошибки в трактовке сюжетов и неточности

³ *Montfaucon B. de. Les monuments de la monarchie françoise. T. I. Paris: Julien-Michel Gaudouin – Pierre-François Giffart, 1729.*

иконографии, труд Бернара де Монфокона признан началом научного освоения и интерпретации средневекового искусства.

Готика в качестве фона, условного обозначения некоего пространства или декоративного элемента встречается в «модной гравюре». Абрахам Босс (по рисункам Жана де Сент-Игни) создает серию «Французские дворяне в церкви», представляя костюмы второй четверти XVII столетия в антураже готической часовни с арками в стиле пламенеющей готики, ажурными переплетами стрельчатых окон и уходящими в глубину, растворяясь в полутьме пространства храма, нефами.

На рубеже XVIII–XIX веков интерес к истории искусства порождает несколько попыток создать развернутое повествование, построенное на основе хронологии. Глубоко и всесторонне изучивший художественное наследие европейских стран Жан-Батист Серу д'Аженкур публикует шеститомное издание «Histoire de l'art par les monuments depuis sa d'écadence au 4-e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI-e»⁴. История искусства впервые обрела визуальный ряд, организация которого несет явные черты продуманной стратегии ознакомления читателя с концепцией сочинения. Листы с памятниками архитектуры Италии предлагают проследить путь от Пантеона через здания раннего Средневековья, романские постройки Павии, Вероны и Пизы к готическим сооружениям, работам Л. Б. Альберти и Дж. Виньолы, вплоть до собора Святого Петра в Риме. Готика представлена многочисленными примерами французских построек. Уверенная прорисовка фасадов и планов, разрезы и детали декоративного убранства лишены поэтизации пейзажной трактовки, представлены четко, с соблюдением пропорций и соотношений масштабов. Суховатые и тщательные, эти таблицы позволяют составить представление о памятнике, отражая идеи автора сочинения.

Средневековая архитектура Голландии и Англии, описание конструктивных особенностей которой не исчезает со страниц многотомных увражей, особенно часто предстает в описаниях городов и поместий, видовой гравюре и исторических трудах. Воспроизводя виды Делфта, К. Декер сухо и подробно описывает церковные постройки, исполненные во времена господства готи-

⁴ Seroux d'Agincourt J.-B. L. G. Histoire de l'art par les monuments depuis sa d'écadence au 4-e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI-e. 6 vols. Paris, 1812–1829.

ческого стиля. В издаваемых на рубеже XVII–XVIII веков путеводителях по городам средневековые сооружения предстают в классически сдержанном стиле, что соответствует весьма демократичному характеру данных публикаций. Офорты, на которых острыми штрихами прорисованы четкие членения фасадов, представляют средневековые здания в стилистике своего времени. У Карела Алларда⁵ и Джошуа Оттенса⁶, несмотря на средневековый антураж и вертикальные пропорции, лаконичные фасады, прорезанные четкими рядами однотипных окон, приближаются к классическим вариантам стиля.

До появления в английской Королевской Академии гравировального класса, именно голландские мастера работали по частным и государственным заказам, обучали подмастерьев ремеслу, что позволяет говорить о единой художественной традиции. Масштабные увражи «Новый театр Британии»⁷ представляют средневековую архитектуру, общие планы, интерьеры и мебель в декоративной стилистике позднего барокко, академически сдержанное начало даёт о себе знать в интерпретации фасадов с их безупречной симметрией, четким поярусным членением и равновесием масс. Вацлав Холлар создает масштабную серию гравюр для издаваемых Уильямом Дагдейлом томов «*Monasticon Anglicanum*»⁸ и «*Antiquities of Warwickshire*»⁹. В описании Оксфорда в работах Борделла и Вильямса постепенно нарастает пейзажное начало, и если в произведениях середины XVII века четкую классицистическую симметрию устроенных на регулярный манер ландшафтов не нарушают остроконечные шпили колоколен, то в «Коллекции

⁵ *Allard C.* Tooneel der Voornaamste. Nederlands huizen en lust hoven naar t'leven as gebeela in 35 kopere plaaten en intlicht uit-gegeeva door. Representatio de princnpale. Maisons & des jardins de plaisance du Pais bas dessinees au nature, dans 35 plances au auivre et mises en lumier par Charles Allard. Amsterdami. [17..].

⁶ *Ottens J.* Виды городов Голландии и Бельгии. Amsterdam. [17..].

⁷ *Nouveau theatre de la Grande Bretagne ou describition exacte des palais du Roi et de maisons les plus confiderales des seigneurs and des gentlemenes de la Grande Bretagne.* T. 1. Londres: David Mortier, 1715.

⁸ *Monasticon Anglicanum, Or, the History of the Ancient Abbies, And Other Monasteries, Hospitals, Cathedral And Collegiate Churches in England And Wales. With divers French, Irish, and Scotch monasteries formerly relating to England / Sir William Dugdale.* London: L. Midgley, 1655–1673.

⁹ *The Antiquities of Warwickshire Illustrated; From Records, Leiger-Books, Manuscripts, Charters, Evidences, Tombes, and Armes / Sir William Dugdale.* London: Thomas Warren, 1656.

видов Англии и Уэльса» 1790 года интерес к пейзажу, отражающему многовековую историю региона, приводит к тщательной работе с архитектурной формой.

В течение XVII–XVIII веков проблема интерпретации средневекового наследия проходит сложный путь от намеренной трансформации и уподобления памятников прошлого современным эстетическим представлениям к попытке проникнуть в тайну привлекательности странных, лишенных правильности, но при этом острохарактерных произведений искусства далеких эпох. Практический опыт архитектора, интересующегося, подобно Ф. Блонделю, проблемами конструкции и пропорций, соседствует с монархическим стремлением возвеличить древность существования королевской власти указанием на памятники старины. С художественной точки зрения трактовка образов Средневековья остается в рамках классицистических представлений о закономерностях правильного изображения. Идеализации сопутствует намеренный отказ от приемов стилизации. У А. Фелибьена и Б. де Монфокона, несмотря на различие типов их трудов, желание упорядочить и облагородить разрушает средневековую стилистическую систему. В работе Серу д'Аженкура, напротив, научный подход к эволюции художественных форм и понятие региональной школы смещают акценты, строгость наглядного чертежа вытесняет витиеватую игру форм. Трактовка средневековой (преимущественно готической) архитектуры в голландской и английской печатной графике XVII–XVIII веков проходит путь от условно обозначенного сооружения, стилистически близкого к классицистическим постройкам, к овеянным историей видам, где чувство стиля определяет специфику художественного воплощения памятников.

Таким образом, эволюция трактовки средневекового художественного наследия в европейской иллюстрации XVII–XVIII веков проходит несколько этапов: в XVII столетии на обращение к подобной тематике влияют вопросы политики, стремление к возвеличиванию властителя (Франция), внимание к национальной традиции и воспевание усадебного быта (Англия), активизация путешествий и появление путеводителей (Голландия). В XVIII веке готические мотивы в искусстве навеяны научными интересами, театром и художественной литературой.

А. Г. Метёлкина

Деятельность французского подданного литографа и печатника Виктора Дарленга в Санкт-Петербурге. 1840–1860-е годы

Развитие цветной литографии в России в 1840–1850-х годах шло по двум направлениям. Первое было связано с именами русских художников К. Я. Тромонина и И. С. Щедровского. Цвет в автолитографиях этих мастеров работал на создание художественного образа. Достижения русских мастеров в этой области автолитографии определили путь развития цветной литографии в России в начале XX века (альбом цветных автолитографий В. И. Соколова «Сергиев Посад»). Второе направление можно назвать «механистическим». Иностранные мастера ставили перед собой цель добиться в литографии точного повторения оригинала (живописи или акварельного рисунка), используя цвет¹.

Ярким представителем второго направления общепризнан художник Виктор Дарленг². О жизни и деятельности в России этого французского подданного известно мало³. Специальных работ, посвященных В. Дарленгу, в искусствоведении нет.

Поиск новых сведений о художнике В. Дарленге был связан в первую очередь с исследованием документов, относящихся к его работе

¹ По словам литографа А.-Ж. Роппольта, он экспериментировал с техникой и в 1849 году изобрел разноцветную печать подобную акварели. (РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Д. 3458. 1848 г.)

² д' Арленг, V. d'Harlingue.

³ Исследователи, внесшие вклад в изучение наследия печатника В. Дарленга: Ровинский Д. А. Подробный словарь русских гравюров XVI–XIX вв. Т. 2. СПб., 1895. Ст. 5521–5525; Оболянинов Н. А. Каталог русских иллюстрированных изданий. М., 1915. Т. 2. С. 674–675; Тевяшов Е. Н. Описание нескольких гравюр и литографий. С. 63. № 24–35; Леман И. И. Гравюра и литография. Очерки истории и техники. СПб., 1913. С. 233.; Материалы для библиографии русских иллюстрированных изданий. В 4 вып. СПб., 1908–1910. Вып. 1. Составитель В. А. Верещагин. 1908. С. 28. № 123.

в литографии Редакции Российской Военной Хроники. Не случайно новые материалы были обнаружены автором статьи в РГВИА (Москва) в фонде «Редакция Российской Военной Хроники. 1855–1868»⁴. Сведения о частной литографской мастерской В. Дарленга в С.-Петербурге, а также материалы об изданиях, отпечатанных в литографии Редакции Российской Военной Хроники, хранятся в РГИА⁵ и в АГЭ⁶. Автор статьи вводит в научный оборот сведения из перечисленных архивов.

Частное литографское заведение В. Дарленга специализировалось на издании художественной литографии способом хромолитографии и литохромии⁷. В середине XIX века эстампы этой мастерской получили европейскую известность⁸. Качество оттисков зависело от тонкостей технологии, которая являлась профессиональным секретом печатника. В. Дарленг занимался очень ответственной частью процесса изготовления эстампов. В его обязанности входили: подготовка литографских камней, распределение цветов, их совмещение и печать.

Поскольку его первые работы в России датируются не позднее апреля 1847 года⁹, вероятно, мастер поселился в С.-Петербурге во второй половине 1840-х. Судьба иностранных печатников в России складывалась по-разному. В отличие от своих соотечественников — литографа Гойе Дефонтена и печатника Поля Пети, получивших в 1844 года из Кабинета Е. И. В. на учреждение литографского заведения с назва-

⁴ РГВИА. Ф. 374. Оп. 1. Д. 3. Дело «Об определении, увольнении <...> чинов и переписка по разным предметам. Началось 15 февраля 1856 года. Кончено 3 февраля 1858 года. На 209 листах».

⁵ РГИА. Ф. 209. Оп. 1. Д. 23. 1856 г.; Ф. 523. Оп. 1. Д. 2144. 1858 г.; Ф. 735. Оп. 5. Д. 197. 1858 г.; Ф. 789. Оп. 2. Д. 167. 1858 г.; Ф. 1286. Оп. 52. Д. 77. 1864 г.

⁶ АГЭ. Ф. 1. Оп. 1. Д. 3. 1851 г.

⁷ Термин «литохромия» имеет несколько значений и по-разному используется исследователями. В начале XIX века так называли черно-белые литографии, раскрашенные от руки масляными красками. О литохромиях начала XIX века писал В. А. Наумов (см.: Графические издания Общества поощрения художников // Русская графика XVIII – первой половины XIX века. Новые материалы. Л. 1984. С. 267–268). В середине XIX века термин «литохромия» начали употреблять по отношению к технике печати масляными красками с нескольких камней. Определение техники литохромии дано в предисловии к изданию «Древности Российского государства» (М, 1849).

⁸ Экземпляры издания «Древности Босфора Киммерийского» были разосланы в библиотеки и университеты Западной Европы: в Пруссию (АГЭ. Ф. 1. Оп. 1. Д. 26. Л. 472); в Мюнхен (АГЭ. Ф. 1. Оп. 1. Д. 26. Л. 449); в Париж и в Штутгарт (АГЭ. Ф. 1. Оп. 1. Д. 26. Л. 486); в Лейден (РГИА. Ф. 472. Оп. 9 (54/888). Д. 216. 1860 г.); в Швейцарию (РГИА. Ф. 472. Оп. 19 (115/952). Д. 67. 1862 г.).

⁹ На листе «Вакханка» из собрания Императорского Эрмитажа сохранилась надпись, сделанная рукой Н. И. Уткина: «Получил 17 апреля 1847 г.» (ГРМ. Гр.-31927).

нием «Императорская Эрмитажная галерея» три тысячи рублей серебром, В. Дарленг в начале петербургской карьеры не имел собственной мастерской и был вынужден печатать эстампы в заведениях И. П. Песоцкого и К. К. Крайя. В ноябре 1848 года с разрешения Санкт-Петербургского обер-полицмейстера он открыл свою частную литографию на Николаевской улице в доме Клеменца № 40¹⁰, где в 1849 году отпечатал литографии издания «Святая Быль на Руси Православной»¹¹.

Вскоре В. Дарленг приобрел влиятельного покровителя в лице президента Императорских Академии художеств и Археолого-нумизматического общества герцога Максимилиана Лейхтенбергского. Весной 1847 года В. Дарленгом были отпечатаны два эстампа значительных размеров: «Вакханка» и «Моление о чаше», литографированные А. А. Козловым с живописных картин Ф. А. Бруни. Эстамп «Вакханка» вышел с посвящением герцогу Лейхтенбергскому, а литография «Моление о чаше» — с посвящением его супруге великой княгине Марии Николаевне¹². Герцог Лейхтенбергский, представляя оттиски министру Императорского двора князю П. М. Волконскому, писал: «Достоинство этих произведений как необыкновенно отличных у нас литографических эстампов и по рисунку и по отпечатании побуждает меня просить Вашу Светлость поднести оные на Высочайшее воззрение Государя ...»¹³.

Эстампы, отпечатанные В. Дарленгом «с должной отчетливостью», не уступали, а порой превосходили работы известных в С-Петербурге мастеров. Примером может служить литография «Унтер-офицер Старичков <...> передает товарищу своему спасенное им в сражении знамя ...», выполненная мастером «на манер акватинты»¹⁴.

Можно предположить, что появление В. Дарленга в России было связано с нестабильной политической обстановкой в Европе¹⁵. Его приезд совпал с учреждением русского Археолого-нумизматического общества под патронатом президента общества герцога Максимилиана Лейхтенбергского¹⁶. Вероятно, решающую

¹⁰ РГИА. Ф. 1286. Оп. 52. Д. 12. Л. 98 об. № 9. Свидетельство № 70 от 12 ноября 1848 г.

¹¹ РНБ. Шифр 18.30.3.46.

¹² РГИА. Ф. 522. Оп. 1. Д. 8. Л. 1. 1847 г.

¹³ РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Д. 3235. Л. 2.

¹⁴ РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Д. 3384. Л. 4.

¹⁵ В 1847 году французский литограф Гоие Дефонтен вынужден был покинуть Санкт-Петербург, потеряв во Франции во время революции все свое состояние (РГИА. Ф. 472. Оп. 18 (108/945) Д. 15. Л. 3 об. 1855 г.).

¹⁶ Учреждено в мае 1846 года.

роль в судьбе В. Дарленга сыграли почетные члены — основатели общества: нумизмат Я. Я. Рейхель, начальник 1-го Отделения Императорского Эрмитажа Ф. А. Жиль, пастор Э. Г. фон Муральт, мастер издательского дела Б. В. Кене. Возможно, по протекции последнего Дарленг получил ответственный заказ. Он вместе с А. Э. Мюнстером был привлечен А. Ф. Жилем к печати атласа хромофотографированных изображений керченских ваз, прилагавшегося к монументальному труду «Древности Босфора Киммерийского, хранящиеся в Императорском Эрмитаже» (СПб., 1854)¹⁷. К этой работе В. Дарленга мог привлечь и Э. Г. фон Муральт, занимавшийся составлением реестра керченских ваз¹⁸.



Ф. Г. Солнцев

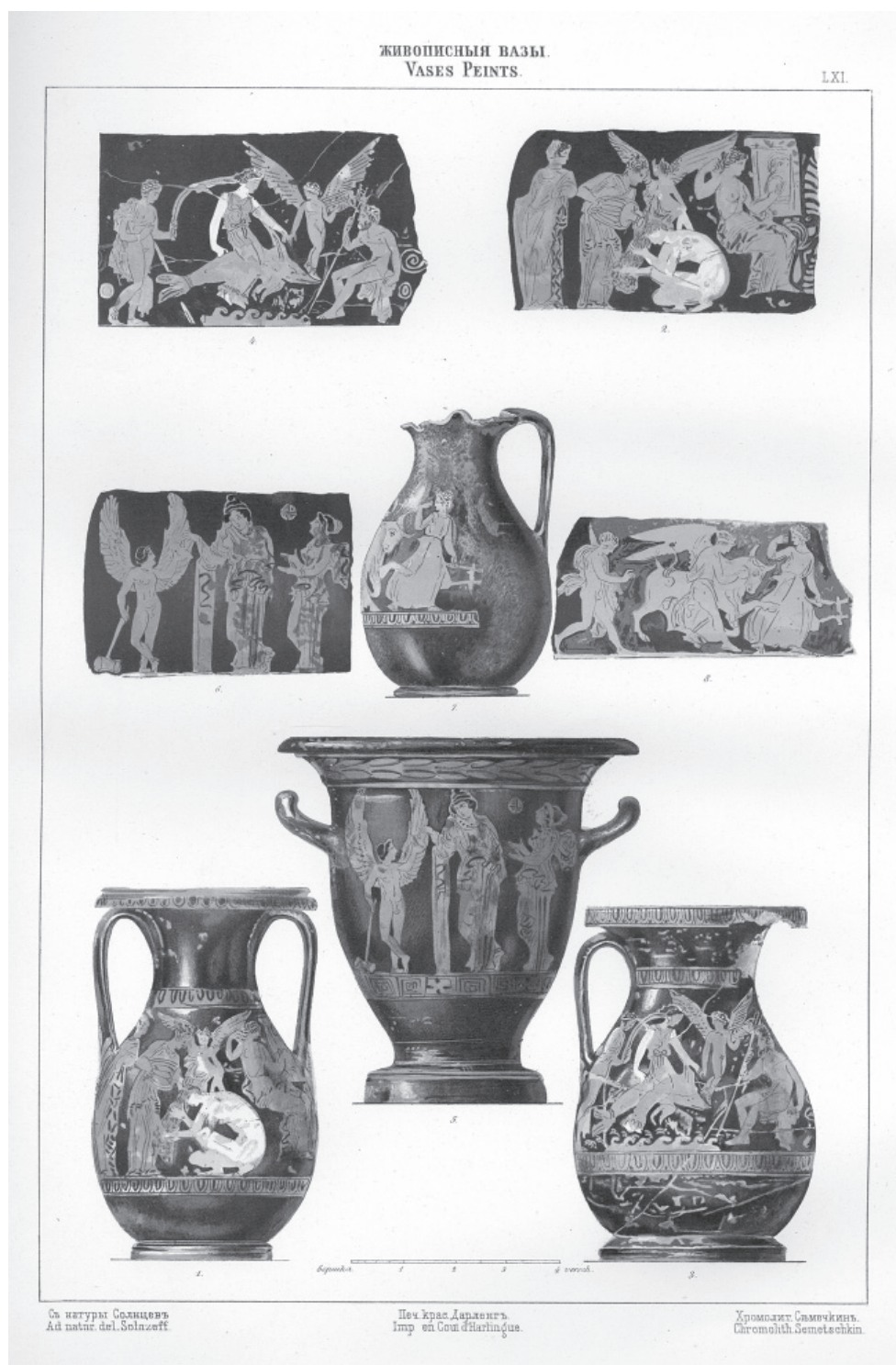
Живописные вазы

Хромофотография

Из издания: Жиль Ф. А. Древности Босфора Киммерийского, хранящиеся в Императорском музее Эрмитажа. В 3 т. СПб., 1854

¹⁷ Наряду с В. Дарленгом к отпечатыванию хромофотографий привлекался А. Мюнстер. По экземпляру издания, хранящемуся в РНБ. Шифр 13.2.1.42.

¹⁸ АГЭ. Ф. 1. Оп. 1. Д. 26. Л. 56. 1843 г.



Ф. Г. Солнцев

Живописные вазы

Хромолиотография

Из издания: Жиль Ф. А. Древности Босфора Киммерийского, хранящиеся в Императорском музее Эрмитажа. В 3 т. СПб., 1854

С 1843 по 1854 год по повелению Николая I над иллюстрациями этого издания трудились лучшие русские художники: Р. Пикарт, К. Я. Афанасьев, Ф. Г. Солнцев, П. П. Семечкин¹⁹ и др. В ноябре 1849 года В. Дарленг приступил к своей части работы. Перед печатником было поставлено условие — качество оттисков атласа должно было быть превосходным, поскольку хромолитография — техника дорогостоящая, и «... только щедроты монарха могли дать средства к изданию рисунков»²⁰.

Иллюстрации научных трудов должны были отвечать ряду требований. В первую очередь, достоверно и бесстрастно фиксировать предмет. В ноябре 1849 года П. П. Семечкину и В. Дарленгу было поручено напечатать пробный эстамп с изображением керченской вазы. Художники попытались с максимальной точностью передать в технике цветной печати многокрасочность археологической находки. 30 марта 1850 года первый образец был представлен Ф. А. Жилем министру Императорского двора П. М. Волконскому для «сличения» с оригинальным рисунком Ф. Г. Солнцева. При сравнении хромолитографии с оригинальным рисунком керченской вазы оказалось, что П. П. Семечкин «воспроизвел отпечатание довольно удачно»²¹. Безусловно, превосходный результат — заслуга и печатника В. Дарленга, работавшего с литографом. В течение пяти лет В. Дарленгом были отпечатаны хромолитографии: тринадцать — с изображениями керченских ваз, четырнадцать — с изображениями терракотовых статуэток, стеклянных и деревянных вещей²². Для каждого рисунка мастер использовал от шести до девяти камней. Всего было израсходовано 19 стоп бумаги французской фабрики Кансона (Canson)²³.

Одновременно с работой над иллюстрациями издания «Древности Босфора Киммерийского» В. Дарленг привлекался к другим заказам. В 1849 году он выступил в качестве печатника первого в России торгового рекламного плаката «VUE DU PASSAGE du Gte Steinbock a St Petersburg (Вид Пассажа)», выполненного

¹⁹ К этому времени П. П. Семечкин имел опыт работы с иностранными литографами: саксонцем Карлом Полем и французом Полем Пети.

²⁰ Жиль Ф. А. Древности Босфора Киммерийского, хранящиеся в Императорском музее Эрмитажа. СПб., 1854

²¹ АГЭ. Ф. 1. Оп. 1. Д. 26. Л. 125–126, 140 об.

²² По экземпляру, хранящемуся в РНБ. Шифр 13.2.1.42.

²³ АГЭ. Ф. 1. Оп. 1. Д. 26. Л. 150, Л. 246.

в технике хромолитографии П. П. Семечкиным с оригинала Л. Л. Бонштедта²⁴. В 1849 году В. Дарленг отпечатал литографию А. А. Козлова «Подвиг полковника Суслова», а также портрет великого князя Михаила Павловича, литографированный художником И. А. Клюквиным для издания «Последняя дань благоговения к незабвенной памяти ... великого князя Михаила Павловича» (СПб. 1849)²⁵. В 1850 году в мастерской был отпечатан эстамп А. А. Козлова «Его Императорское Высочество и Великий князь Александр Николаевич с товарищами»²⁶. В. Дарленгу было доверено изготовление эстампов по заказам членов императорской фамилии. В 1852 году с соизволения супруги Николая I императрицы Александры Федоровны им был отпечатан эстамп с принадлежавшей ей картины К. П. Брюллова «Ангел Молитвы». По просьбе заказчицы литография была выполнена одинакового размера с живописным оригиналом. В том же году В. Дарленг отпечатал посмертный портрет президента ИАХ герцога Максимилиана Лейхтенбергского, литографированный В. Ф. Тиммом. Из рекламного объявления в «Московских Ведомостях» публика узнала о продаже в магазине Дациаро на Кузнецком мосту посмертного портрета Н. В. Гоголя, отпечатанного В. Дарленгом²⁷.

Широкая известность пришла к мастеру в мае 1854 года после выхода в свет издания «Древности Босфора Киммерийского». В апреле того же года художник А. А. Козлов, воспользовавшись моментом, опубликовал в «С-Петербургских Ведомостях» рекламное объявление с перечнем своих работ, отпечатанных В. Дарленгом: «Св. Николай Чудотворец из Бар-града» (отпечаток красками с 14 камней), «Синопское сражение» (отпечаток красками с 6 камней) и литохромия с чудотворного образа Божьей Матери, «писанного святым евангелистом Лукою, и принесенного с острова Мальты во град Гатчину...». Разрекламированные цветные литографии и литохромия продавались в С-Петербурге в магазинах И. П. Беггрова, А. Фельтена, у книгопродавцев П. И. Крашенинникова, А. Ф. Базунова, А. Ф. Смирдина, у издателя-художника

²⁴ АГЭ. Ф. 1. Оп. 1. Д. 3. Л. 48. 1849 г.

²⁵ Обольянинов Н. А. Каталог русских иллюстрированных изданий. М., 1915. Т. 2. С. 631. № 259.

²⁶ Первая литография была выполнена А. А. Васильевским.

²⁷ Московские ведомости. 1852. 20 марта (ГРМ. Гр.-21836)

А. А. Козлова, в Москве в магазинах братьев Беккерс и Дациаро на Кузнецком мосту. Цена была высокой — от двух до четырех рублей серебром²⁸.

В начале 1856 года А. В. Висковатов предложил заведующему Редакцией Российской Военной Хроники, генерал-адъютанту Н. А. Огареву рассмотреть кандидатуру В. Дарленга на должность директора литографской мастерской с жалованьем 1428 руб. 71 коп. серебром в год. Покровительство А. В. Висковатова обеспечило В. Дарленгу победу среди претендентов на открывшуюся вакансию. Ему было доверено возглавить эту привилегированную мастерскую, находившуюся под особым покровительством императора Александра II. 1 февраля того же года В. Дарленг приступил к исполнению своих обязанностей²⁹, переехав в казенную квартиру при литографской мастерской, размещавшейся на Кирочной улице в доме под № 17³⁰.

Первоочередной задачей В. Дарленга было завершить издание «Историческое описание одежды и вооружения Российских войск». С 1856-го по 1862 год под его руководством были литографированы и отпечатаны рисунки с тринадцатой по восемнадцатую части включительно и сорок восемь рисунков девятнадцатой части этого издания. В отличие от предшественников В. Дарленг не ограничился печатью черно-белых оттисков и ввел цвет в изображение (т. н. литография с тоном). Помимо основного заказа под его смотрением были отпечатаны иллюстрации многочисленных изданий, ставших знаковыми для своего времени: «Российский царственный Дом Романовых. Издание Г. К. Фридебурга, посвящено воспитанникам военно-учебных заведений»³¹; «Историческое обозрение Российско-американской компании и действия ее до настоящего времени»³², альбом «Красное Село»³³.

Согласно описи литографских мастерских и подобных заведений, составленной чиновником департамента полиции в сентябре

²⁸ Санкт-Петербургские Ведомости. 1854. 8 апреля. № 79.

²⁹ РГВИА. Ф. 374. Оп. 1. Д. 3. Л. 6.

³⁰ РГИА. Ф. 1286. Оп. 52. Д. 77. Л. 51 об. № 98.

³¹ Российский царственный Дом Романовых. Издание Г. К. Фридебурга, посвящено воспитанникам военно-учебных заведений. СПб., 1853–1858

³² Историческое обозрение Российско-американской компании и действия ее до настоящего времени. СПб., 1861–1866. РНБ. Шифр 340/45-2.

³³ Красное Село. СПб., [1860-е].

1864 года, В. Дарленг, имея основным местом работы литографию Редакции Российской Военной Хроники, содержал собственную мастерскую по первоначальному адресу, где в конце петербургской карьеры он печатал многочисленные литографированные портреты, в том числе императора Александра II.

Последняя известная работа литографа В. Дарленга — портрет артистки М. Г. Савиной с оригинала С. Ф. Александровского — датируется 1882 годом. Литография была отпечатана в мастерской фирмы Ж.-Р. Лемерсье (J.-R. Lemercier) в Париже и выдавалась подписчикам театральной газеты «Суфлер» в качестве премии или за отдельную плату.

Г. В. Холодных

Дореволюционные иллюстрированные книжные серии произведений Н. В. Гоголя (книговедческий аспект)

Среди трудов по иллюстративным материалам к сочинениям Н. В. Гоголя известны дореволюционные и советские библиографические пособия, учитывающие публикации иллюстраций¹. Ряд обобщающих работ советского периода посвящен проблеме в целом, в том числе дореволюционной иллюстрации². Нужно отметить выход научно-популярных и популярных альбомов³, традиция выпуска которых была поддержана и в постсоветский период⁴, исследования часто появлялись в связи с очередным юбилеем

¹ Рисунки к его сочинениям // Известия историко-филологич. института князя Безбородко в Нежине / Сост. С. И. Пономарев. Т. 7. Памяти Гоголя. Киев; Лейпциг, 1882. С. 45–47; Портреты и рисунки к его сочинениям // Библиографический указатель литературы о Николае Васильевиче Гоголе, 1829–1882 / Сост. Я. И. Горожанский. М., 1883. С. 33–36; *Витберг Ф. А.* Указатель иллюстраций к сочинениям Н. В. Гоголя // Литературный вестник / Издание Русского библиологического общества. 1902. Т. 3. Кн. 1. С. 92–103; Гоголевский сборник, 1852–1902 / Изд. сост. при Ист.-филол. ин-те кн. Безбородко Гоголев. комис. под ред. М. Сперанского. Киев, 1902; *Иванова-Артюхова А.* Иллюстраторы Гоголя. Киев, 1927; Иллюстрации к произведениям Н. В. Гоголя // Описание материалов Пушкинского дома. [Вып. 1]: Н. В. Гоголь. М.; Л., 1951. С. 88–129.

² *Коростин А., Стернин Г.* Герои Гоголя в русском изобразительном искусстве XIX века // Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Изд-во АН СССР, 1952. С. 837–892; *Мельникова Л. М.* Иллюстрированные издания произведений Н. В. Гоголя / Автореф. дис. канд. искусств / Л., 1955.

³ *Николаев Д. Н.* Н. В. Гоголь в портретах и иллюстрациях. Л., 1934; *Динцес Л. А., Корнилов П.* Герои Гоголя в изо-искусстве. Л., 1935; изд. 2-е, испр. Л., 1937; *Николай Васильевич Гоголь в изобразительном искусстве и театре.* [М.: Гос. изд-во изобразит. искусства, 1953].; *Гордин А. М.* Н. В. Гоголь в портретах, иллюстрациях, документах / Пособие для учит. ср. шк. М.; Л., 1953; изд. 2-е. 1959.

⁴ *Штеренгарц Р. Я.* Тайна обаяния Н. В. Гоголя в литературе, театре и изобразительном искусстве. М.: Прогресс-Традиция, 2008.

писателя⁵. Представлены труды, посвященные отдельным иллюстраторам⁶, имеется ряд публикаций, касающихся истории иллюстрирования одного произведения — «Мертвых душ»⁷. Обзор не является исчерпывающим, но в книговедческом аспекте эта проблема до настоящего времени не рассматривалась. Источниковой базой исследования послужили материалы фондов Российской государственной библиотеки, Российской национальной библиотеки, Государственной публичной исторической библиотеки, Научной библиотеки МГУ им. М. В. Ломоносова⁸ и ГБУК «Дом Н. В. Гоголя — мемориальный музей и научная библиотека».

Как известно, Н. В. Гоголь не был сторонником иллюстрирования собственных произведений. При жизни писателя наметилась следующая тенденция, сохранявшаяся несколько десятилетий после его смерти: иллюстрации публиковались в альбомах (А. А. Агин, П. М. Боклевский, П. П. Соколов⁹) и журналах отдельно от текста произведений, чаще с подписями-цитатами. В 1880-х годах наблюдается настоящий бум иллюстрированных изданий текстов классика¹⁰. В 1893 году А. Ф. Маркс приобрел у наследников исключительные авторские права на издание сочинений

⁵ Герчук Ю. Гоголь: иллюстраторы и интерпретаторы: от А. Агина до М. Шагала // Наше наследие. 2009. № 89, 90. С. 28–35.

⁶ Давыденко Л. А. «Записки сумасшедшего» в художественном осмыслении В. В. Коновалова (1900-е гг.) // Гоголевский сборник. Вып. 3 (5). Н. В. Гоголь и мировая культура. Материалы междунар. науч. конф., посвященной двухсотлетию со дня рождения Н. В. Гоголя. Самара, 29–31 мая 2009 г. / Поволж. гос. соц.-гуманитар. акад., Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. СПб.; Самара: ПГСГА, 2009. С. 245–252.

⁷ Стернин Г. Ю. Иллюстрации А. А. Агина и Е. Е. Бернардовского к «Мертвым душам» Н. В. Гоголя. М.: Книга, 1985; отд. прилож. к изд.: Сто рисунков к поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души» / Факсимильное издание 72 гравюр выпуска 1846 г. и 31 гравюры выпуска 1892 г.; рис. А. Агин, грав. Е. Бернардовский. М.: Книга, 1985; Немировский Е. Л. Иллюстрированные издания «Мертвых душ» Н. В. Гоголя // Компьюарт. 2004. № 1; Северюхин Д. Я. Иллюстрации к поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души»: страницы истории (1846–1901) // Гоголь Н. В. Мертвые души. Поэма. 365 иллюстраций / Ил. В. А. Андреева [и др.]. [В 2 т.] СПб.: Вита Нова, 2008. Т. 2. С. 323–377

⁸ В публикации использованы иллюстрации изданий НБ МГУ им. М. В. Ломоносова.

⁹ Сто рисунков из сочинения Н. В. Гоголя «Мертвые души» / Издание Е. Бернардовского. Рис. А. Агин, грав. Е. Бернардовский. СПб.: Тип. Эдуарда Праца, 1846; Галерея гоголевских типов, нарисованных Боклевским. Вып. 1. Ревизор / Рис. В. Пуговошников. М., 1858; Альбом гоголевских типов в рисунках художника П. Боклевского / Предисл. В. Я. Стоюнина. СПб.: Тип. В. Велинга, 1881; Рисунки Петра Соколова к первой части «Мертвых душ» Н. В. Гоголя. [СПб.], 1891.

¹⁰ Гоголь Н. В. Нос. М.: Кн. маг. В. Думнова, под фирмой бр. Салаевых, 1886.

Гоголя¹¹, которые сохранялись за ним до 1902 года, до истечения 50-летнего срока со дня смерти автора. В юбилейный год ряд издателей предпринял выпуск произведений писателя, стремясь представить публике недорогие иллюстрированные издания, рисунки повторялись в собраниях сочинений и в серийных изданиях отдельных произведений (Ф. Ф. Павленков, И. Д. Сытин, А. Я. Панафидин¹², П. И. Бонадурер).

№ 6. 1895 Н И В А 1895 147

Вий.
Повесть Н. В. Гоголя.

Новое иллюстрированное издание А. Ф. Маркса в СПб.
Цена в переплетъ 25 коп., съ пересылкою 35 коп.

Съ 38 рисунками
Р. Штейна.

Въ числу дешевыхъ иллюстрированныхъ изданій произведений Н. В. Гоголя слѣдуетъ отнести и только что вышедшее дешевое изданіе повѣсти «Вий», снабженное 38 рисунками на деревѣ гравюрами, со специально исполненными для этого изданія рисунками художника Р. Штейна, хорошо извѣстнаго публикѣ своими превосходными иллюстраціями къ вышедшимъ уже дешевымъ изданіямъ произведений Н. В. Гоголя. Въ длинномъ рядѣ рисунковъ этихъ проходить всѣ типичныя и характерныя лица этой фантастической повѣсти и представлены всѣ наиболее интересныя моменты приключеній главнаго героя — несчастнаго Хомы Брута.



«Вий». Повесть Н. В. Гоголя.



«Вий». Повесть Н. В. Гоголя.
Она събитъ лежавшее на дорогѣ полено и началъ

Рекламное объявление издания «Вий»
Нива, 1895. № 6

Некоторые издатели, хотя и не заявляли об этом, выпускали отдельные издания фактически в составе авторских серий, что очевидно из прикипной рекламы. При этом издания Гоголя могли входить и в более широкую издательскую серию. В рекламных це-

¹¹ Немировский Е. Л. Манилов, Плюшкин, Коробочка и другие // Немировский Е. Л. Большая книга о книге. М.: Время, 2010. С. 683.

¹² Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. / Под ред. П. В. Смирновского и с составл. им же биографич. очерком Гоголя, с его портр. и 240 ориг. рис. иллюстраторов: К. О. Брожа, А. А. Чикина, М. Т. Михайлова и др. М.: А. Я. Панафидин, 1902; Гоголь Н. В. Сорочинская ярмарка. М.: А. Я. Панафидин, 1902.

лях в журнале «Нива», принадлежавшем А. Ф. Марксу, печатались сообщения¹³ о новых публикациях произведений Н. В. Гоголя, выходивших в серии «Иллюстрированные издания А. Ф. Маркса» или «Народные издания А. Ф. Маркса». Маркс выпускал книги писателя с обложками и рисунками И. Э. Храброва (псевд. И. Э. Грабаря), Р. Ф. Штейна¹⁴, иллюстрациями М. А. Зичи, А. Котляревского, П. П. Соколова, А. Пичугина. Саратовское губернское земство выпускало издания с рисунками В. В. Коновалова и Н. Д. Россова.

Для Товарищества печатного и издательского дела «Народная польза» 206 иллюстраций к 22 произведениям Н. В. Гоголя были специально выполнены А. М. Васнецовым, В. М. Васнецовым, В. К. Грандковским, бароном М. П. Клодтом, Н. Н. Каразиным, Б. М. Кустодиевым, В. Е. Маковским, А. В. Маковским, Г. Г. Мясоедовым, П. А. Нилусом, Н. К. Пимоненко, Ф. Р. Райляном и К. А. Савицким. В рекламном объявлении на обороте 1-го листа обложки указано: «...Клише рисунков (автотипия на меди) <...> были изготовлены в художественной мастерской Ангерера в Вене и другими известными артистическими заведениями»¹⁵. Эти иллюстрации затем были повторены Вятским губернским земством, а после приобретения прав на издания «Народной пользы» — В. А. Березовским, комиссионером военно-учебных заведений. Последний переиздавал книги, подготовленные «Народной пользой», без изменения текста и с теми же иллюстрациями. В изданиях-гибридах на обложке указано имя Березовского, а на титуле — «Народная польза»¹⁶.

Серию отдельных произведений выпускало и С.-Петербургское общество грамотности (художники Н. К. Герардов, Б. М. Кустодиев, А. И. Роман, Д. М. Гаврильцев), было отдельное издание этих иллюстраций в виде сборника-альбома¹⁷.

¹³ Нива. 1895. № 6. С. 147–148; *Гоголь Н. В.* Вий. СПб.: А. Ф. Маркс, 1894. Далее мы не будем указывать имя автора, поскольку ему принадлежат все рассматриваемые ниже издания произведений.

¹⁴ Нос / Рис. Р. Штейна. СПб.: А. Ф. Маркс, [ценз. 1895].

¹⁵ Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем / Рис. А. Маковского. СПб.: Т-во печатн. и издат. дела «Народная польза», 1902.

¹⁶ Игроки / Рис. М. Клодта. СПб.: Народная польза, 1902.

¹⁷ Сорочинская ярмарка / Рис. Н. К. Герардова. СПб.: С.-Петерб. о-во грамотности, 1914; Юбилейный сборник рисунков известных художников к произведениям Н. В. Гоголя, 1809–1909. [СПб.]: Издание С.-Петербургск. о-ва грамотности, 1909

В ряде случаев книги выходили в составе серий с жесткой нумерацией, (С.-Петербургский комитет грамотности, состоящий при Императорском вольном экономическом обществе¹⁸; К. Ф. Некрасов в Ярославле¹⁹).



Обложка книги: Гоголь Н. В.
Заколдованное место: быль,
рассказанная дьячком *** церкви. М.:
Книгоиздательство К. Ф. Некрасова, 1915

Некоторые издатели изначально не давали нумерации в серии, или нумерация могла быть присвоена позже, при переиздании серии. В изданиях А. Я. Панафикина (1902) и А. С. Панафикиной (1908, 1909) нумерации нет. Она появляется после переиздания серии А. С. Панафикиной, в основном с 1912 года²⁰.

Часть издателей прямо объявляли о публикации книг в составе серий, включавших произведения разных авторов: «Дешевые издания Товарищества И. Д. Сытина» (с 1902 года) с рис. А. Пичугина,

¹⁸ Ночь перед рождеством / Рис. К. А. Газенкампа. СПб.: С.-Петерб. ком. грамотности, состоящий при Имп. вольном эконо. о-ве, 1884 (Тип. М. М. Стасюлевича).

¹⁹ Заколдованное место: быль, рассказанная дьячком *** церкви. Ярославль: К. Ф. Некрасов, 1915.

²⁰ Тарас Бульба. М.: А. С. Панафикина, 1908. (Иллюстрир. Гоголевская б-ка / Издание А. С. Панафикиной; [№ 8]); Сорочинская ярмарка. М.: А. С. Панафикина, 1912, тип. Г. Лиснера и Д. Собко. (Иллюстрир. Гоголевская б-ка / издание А. С. Панафикиной; № 5).

З. Е. Пичугина, А. Ф. Афанасьева, Иванова, В. Навозова, С. Ягужинского, И. Гугунавы). При этом предлагались подсерии, как, например, в рекламном объявлении: «в книжных магазинах Т-ва И. Д. Сытина, в Москве, С.-Петербурге, Киеве, Варшаве, Екатеринбурге, Одессе, Воронеже и Нижегородской ярмарке продаются следующие книги: серия иллюстрированных произведений Н. В. Гоголя для школ» и здесь же — «Дешевые издания сочинений Н. В. Гоголя». И. Д. Сытин выпускал произведения Гоголя в серии «Библиотека новой школы»²¹. Неавторскими были серии «Книжка-копейка» и «Книжка-алтын» Я. Бермана (с 1902 года с рис. А. Сафонова, К. Гольштейна, В. П-ного, Кон. Ярышкина). Из названий серий очевидна важность указания на доступные цены. Иллюстрированные серии выпускали также С.-Петербургский комитет грамотности, К. Ф. Некрасов.

Были специальные именные авторские серии: «Иллюстрированная Гоголевская библиотека» Ф. Павленкова (с 1902 года), «Иллюстрированная Гоголевская библиотека» А. Я. Панафидина (с 1902 года), с 1908 — А. С. Панафидиной. Название у А. С. Панафидиной варьировалось: «Иллюстрированная Гоголевская библиотека» (на титуле), «Иллюстрированная библиотека Н. В. Гоголя»²² (в прикнижной рекламе). Выходила «Иллюстрированная Гоголевская библиотека» издателя П. И. Бонадурера, владельца Южно-русского книгоиздательства Ф. А. Иогансона²³ (с 1914 года).

Адресатами серийных изданий произведений Гоголя часто становились одновременно две категории читателей: дети (в том числе и подростки, т. е. учащиеся); народ. Народное издание обычно мыслилось как иллюстрированное. Это старались подчеркнуть на титульном листе и обложке. Как «народные» характеризовал свои издания В. В. Думнов, рисунки в них были выполнены художником Г. Тарасенковым. Большей частью они были переделками других известных работ, например, К. А. Трутовского, В. Е. Маковского²⁴. В серии «Народ-

²¹ Пропавшая грамота. М.: Т-во И. Д. Сытина, 1902; Старосветские помещики. Изд. 3-е (30-я тысяча). [М.]: Изд. И. Д. Сытина, 1915.

²² Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем. Изд. 3-е. М.: А. С. Панафидина, 1914.

²³ Сорочинская ярмарка (Из «Вечеров на хуторе близ Диканьки») / Киев; СПб.; Одесса: П. И. Бонадурер, 1914.

²⁴ Вечер накануне Ивана Купала. Нар. изд. М.: В. Думнов, п/ф насл. бр. Салаевых, 1887 (тип. Э. Лисснера и Ю. Романа). Переделки с ил. в изд.: Вечера на хуторе близ Диканьки: повести Н. Гоголя. М.: изд. А. И. Голяшкина, 1874.

ное издание» издателей Н. Ф. Фан-дер-Флита и А. И. Кочетова вышли «Сорочинская ярмарка»²⁵ с обложкой и иллюстрациями И. Е. Репина, а с обложкой и иллюстрациями В. М. Васнецова — «Тарас Бульба»²⁶.



Обложка книги: Гоголь Н. В. Тарас Бульба. СПб.: Н Фан-дер-Флит и А. Кочетков, 1874 (Тип. Майкова)

У издателя А. Ф. Маркса переиздания одного произведения в разные годы характеризовались либо как «иллюстрированное»²⁷, либо как «народное» издание²⁸. На обложках работы Р. Ф. Штейна название серии — «Народное издание А. Ф. Маркса»²⁹. В «сведениях об издании» указывалось: 1) «иллюстрированное» (В. А. Березов-

²⁵ Сорочинская ярмарка [или Похождение Красной свитки]: [Повесть] / Н. В. Гоголя. СПб.: [Н. Фан-дер-Флит; А. Кочетов], 1871.

²⁶ Тарас Бульба / Предисл. Н. И. Костомарова. СПб.: [Н. Фан-дер-Флит и А. Кочетков], 1874.

²⁷ Майская ночь или Утопленница / Рис. И. Храброва (псевд. И. Э. Грабаря) СПб.: А. Ф. Маркс, ценз. 1895.

²⁸ Майская ночь, или Утопленница / Рис. И. Храброва (псевд. И. Э. Грабаря). 4-е изд. Пг.: А. Ф. Маркс, [1914].

²⁹ Сорочинская ярмарка / Рис. И. Храброва (псевд. И. Э. Грабаря). СПб: А. Ф. Маркс, ценз. 1894.

³⁰ Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем / Рис. А. Маковского. СПб.: (тип. В. Безобразова и К°), [1910].

ский³⁰); 2) «с иллюстрациями» (А. С. Панафикина³¹); 3) «с рисунками» (И. Д. Сытин)³². Для «народного» читателя предназначались недорогие издания без иллюстраций, их старались сопровождать иллюстрированной обложкой. Об этом говорило название серии — «Народная библиотека «Основа»». Большая часть выпусков снабжена обложками художника И. Воронова, но есть ряд обложек без подписи³³.

Многие серийные издания, помимо указания — «народное», имели более четкий читательский адрес. Важной характеристикой был официальный гриф на титуле³⁴ и / или на 1-м листе обложки, сведения о нем указывались в рекламных объявлениях. Издания В. В. Думнова и А. Ф. Маркса³⁵ были допущены Министерством народного просвещения для ученических библиотек средних учебных заведений, а также для городских училищ и сельских школ. Издания А. Ф. Маркса были допущены в ученические библиотеки низших училищ, бесплатные народные читальни и библиотеки, а о некоторых сообщалось, что они одобрены Военно-Учебным Комитетом и включены в объявленный циркуляром Главного Штаба от 4 января 1896 года за № 8 каталог книг, одобренных к обращению в войсках³⁶; рекомендованы Главным управлением военно-учебных заведений для чтения воспитанниками кадетских корпусов; Учебным Комитетом при Св. Синоде книжки: 3, 4, 5, 8, 10, 12, 14, 15 одобрены для ученических библиотек духовных семинарий мужских училищ и женских духовно-учебных заведений³⁷.

С появлением театральных постановок драматических, прозаических произведений классика, а также произведений, созданных по мотивам творений Н. В. Гоголя, издатели в качестве

³¹ Ночь перед Рождеством: повесть. М.: А. С. Панафикина, 1909.

³² Вечер накануне Ивана Купала. М.: Т-во И. Д. Сытина, 1902.

³³ Сорочинская ярмарка. [М.: Основа, 1908] (Тип. «Общественная польза»).

³⁴ Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем. М.: А. С. Панафикина, 1909 (типо-литогр. Рус. товарищества). На тит. л.: М-вом Нар. Пр. от 18 февр. 1903 г. за № 5916 допущены в учен. б-ки низших учил. и в бесплат. нар. читальни и б-ки.

³⁵ Тарас Бульба: повесть. Нар. изд. М.: Кн. маг. В. Думнова, п/ф «насл. бр. Салаевых», 1892. (тип. Э. Лиснера и Ю. Романа); Ночь перед Рождеством / Рис. И. Храброва (псевд. И. Э. Грабаря). 6-е изд. Пг.: Товарищество А. Ф. Маркс, [1914].

³⁶ Заколдованное место / Рис. И. Храброва (псевд. И. Э. Грабаря) и виньеткою Р. Штейна. [3-е изд.]. СПб.: А. Ф. Маркс, ценз. 1901.

³⁷ Тарас Бульба / Рис. М. Зичи, Р. Штейна, И. Храброва (псевд. И. Э. Грабаря), А. Котляревского и др. 6-е изд. СПб.: А. Ф. Маркс, ценз. 1905.

книжных иллюстраций начали использовать фотографии актеров в ролях персонажей и рисунки театральных декораций. Популярностью пользовались фотографии актера Андреева-Бурлака в роли Поприщина в спектакле по «Запискам сумасшедшего», выпущенные отдельно и в тексте произведения (А. Я. Панафидин³⁸). По мотивам «Майской ночи» Н. К. Римским-Корсаковым была написана опера, фото постановок которой, опубликованные в «Ежегодниках Императорских театров»), использовались в качестве иллюстраций к произведениям Гоголя издателем П. И. Бонадурером³⁹.



Фотография «Г-жа Славина
в роли Ганны («Майская Ночь»,
опера Н. А. Римского-Корсакова)»
Ежегодник императорских
театров. Сезон 1894–1895 гг. СПб.:
Тип. Имп. СПб. Театров, 1896

³⁸ Иллюстрации к «Запискам сумасшедшего» Н. В. Гоголя: Фотографии без ретуши, снятые с московского артиста Андреева-Бурлака при исполнении им роли Поприщина: Изд. Константина Шапиро, фотографа Акад. художеств. СПб.: тип. М-ва. пут. сообщ., 1883; Записки сумасшедшего. М.: А. Я. Панафидин, 1902.

³⁹ Г-жа Славина в роли Ганны («Майская Ночь», опера Н. А. Римского-Корсакова) // Ежегодник Императорских театров. Сезон 1894–1895 гг. (5 год изд.) / Ред. А. Е. Молчанов. СПб.: Тип. Имп. СПб. Театров, 1896; Майская ночь, или Утопленница (Из «Вечеров на хуторе близ Диканьки») / С портр. Н. В. Гоголя и ил. Киев; СПб.; Одесса: П. И. Бонадурер, владел. Юж.-рус. книгоизд. Ф. А. Иогансон, 1914.

К 1917 году были созданы иллюстрации к основному корпусу художественных произведений писателя — большинство крупных издателей дореволюционной России публиковали их в сериях иллюстрированных изданий. Здесь прослеживается несколько тенденций. Вначале появлялись довольно дорогие альбомы иллюстраций, доступные образованной и обеспеченной публике, затем — народные издания, часто публиковавшиеся серийно. Необходимость иллюстрирования осознавалась, поскольку новый народный (и детский) читатель далеко не всегда был знаком с реалиями, отраженными Гоголем: нужны были наглядность и конкретность. Издатели часто прямо использовали рисунки и композиции, известные по публикациям в альбомах и журналах, книжные иллюстрации известных художников, но репродуцировали их в более дешевой технике. Иногда композиции для народа создавались путем перерисовки (с некоторыми изменениями). Это позволяло издателям не рисковать, используя уже известные и любимые образцы, и обеспечивало единство культурной традиции. Набор известных иллюстраций иногда дополнялся новыми (Вятское губернское земство). При этом, несмотря на композиционное сходство, у каждого издателя был свой узнаваемый стиль оформления (В. В. Думнов, И. Д. Сытин).

На рубеже XIX–XX веков тенденция изменилась: для изданий, в том числе выпускавшихся в сериях, стали заказывать оригинальные иллюстрации ведущим художникам своего времени («Народная польза»). В дальнейшем любимые оригинальные иллюстрации просто тиражировались, переходя от издателя к издателю («Народная польза», Вятское губернское земство, В. А. Березовский).

С. Е. Волоскова, О. В. Селиванова

Детские книги издательства М. О. Вольфа из фонда редкой книги Фундаментальной библиотеки РГПУ им. А. И. Герцена

Известно, что издательство М. О. Вольфа отличалось универсальным характером. Это было принципиальной позицией издателя и в подходе к детской книге: «Мы держались той мысли, что для развития ребенка необходима самая разнообразная умственная пища. Поэтому мы издавали все хорошее, что могли добыть, имея в виду, что затем, уже дело педагогов — предлагать воспитывающемуся юношеству ту или другую умственную пищу, и в той пропорции, и в том порядке, какие найдены будут для каждого субъекта наиболее пригодными»¹.

Прославившись выпуском серийных и подарочных изданий, М. О. Вольф издавал и дешевые книги для детей и юношества. В фонде редкой книги Фундаментальной библиотеки РГПУ им. А. И. Герцена сохранилось 15 изданий из цикла «робинзонады»². Как правило, это книги не очень большого формата с малым количеством иллюстраций.

¹ Либрович С. Ф. На книжном посту: воспоминания, записки, документы. Пг., 1916. С. 467.

² По содержанию все издания цикла «робинзонады» делятся на две группы: это переводы и переделки самого романа Д. Дефо, а также произведения, созданные по мотивам «Робинзона Крузо». Книги, объединенные именем главного героя и основной фабулой приключений, выходили как в различных сериях, так и отдельными изданиями. Например, книга Э. Мюллера «Девочка-Робинзон» вышла в серии «Библиотека знаменитых писателей для юношества» (СПб., 1901) и в серии «Золотая библиотека» (СПб.; М., 1904), книга С. Атавы «Тамбовский Робинзон» — в серии «Русская библиотека Вольфа» (СПб.; М., [1907]), книга Д. Дефо «Путешествия и удивительные приключения Робинзона Крузо» в серии «Дешевая библиотека: избранное детское чтение с иллюстрациями» (СПб., 1874).

История приключений Робинзона Крузо на необитаемом острове по праву занимает одно из лидирующих мест в детском чтении. В издательстве М. О. Вольфа вышло 7 изданий романа «Путешествия и удивительные приключения Робинзона Крузо» в переводе писателя и педагога И. Д. Белова. Повествование сопровождают рисунки в тексте и заставках (техника цинкографии), отражающие злоключения героя. Показательно, что 2-е издание 1874 года и 3-е издание 1892 года отличаются только оформлением титула, а расположение текста и иллюстраций на страницах одинаково. Это связано как с экономией на типографском наборе, так и с ориентацией на юношескую аудиторию, для которой познавательная роль иллюстраций значительно снижается. Сюжетные заставки сопровождают начало каждой главы, а рисунки, как правило, разбивают текст пополам, занимая центральное место на странице. Такая расстановка иллюстраций способствует сохранению интереса к чтению, придавая динамичность рассказу.

Популярна была также история, положенная в основу романа Д. Дефо. Известно пять изданий с рассказом о похождениях шотландца Александра Селькирка, который был заимствован журналистом и популяризатором науки А. Е. Разиным из французского романа и выпущен товариществом М. О. Вольфа под названием «Настоящий Робинзон». В Фонде редкой книги представлены 4-е издание 1884 года и 5-е издание 1913 года. Четвертое издание совсем не содержит иллюстраций, вероятно, в связи с экономией на печати. Пятое имеет четыре черно-белые иллюстрации на отдельных листах и иллюстрированный фронтиспис. Один из экземпляров этого издания сохранился в типографском ледериновом переплете с цветным тиснением и в суперобложке, на которых практически повторяется рисунок фронтисписа. Такое вынесение иллюстрации как бы за рамки повествования и ее дублирование на обложке и суперобложке выполняют задачу отражения главной идеи литературного произведения.

Помимо переводов романа существовало множество подражаний, где за основу бралась идея изолированного существования человека. В Фонде редкой книги имеются четыре книги по мотивам романа Д. Дефо, которые вышли в издательстве М. О. Вольфа. Это перевод романа французского писателя Э. Мюллера «Девочка-Робинзон». В ней имеются иллюстрации на отдельных листах и художественно оформленные заставки. Две из четырех полнофор-

матных иллюстраций и некоторые рисунки в начале глав подписаны «Henri Hébert» или «Н. Н.», одна иллюстрация в лист подписана Н. Лоренц³, а одна оставлена без подписи.

Книга детской писательницы Софьи Дестунис «Петербургские Робинзоны» (СПб.; М., 1874) примечательна цветными хромолитографиями на отдельных листах. Рисунки соответствуют ходу повествования о приключениях двух приятелей на острове Вольный, который располагался в устье Малой Невы.

Дизайном обложки привлекает внимание книга «Тамбовский Робинзон» писателя С. Н. Терпигорева, более известного под псевдонимом С. Атава, вышедшая в серии «Русская библиотека Вольфа». Рассказ о тамбовском помещике, живущем общими интересами с крестьянами, сопровождают четыре рисунка работы М. Е. Малышева⁴. Фронтиспис подписан именем художника-графика К. И. Тихомирова⁵.

По мотивам романа Д. Дефо создан и роман пастора И. Д. Висса «Новый швейцарский Робинзон» (СПб.; М., [1909]). В Фонде редкой книги имеется второе издание, по новейшим данным естественных наук П. Сталем и И. Маса. Включение в повествование сведений по географии, биологии, ботанике определило основное содержание иллюстраций в книге: на рисунках изображены приключения, переживаемые семьей с четырьмя детьми, заброшенной при кораблекрушении на необитаемый остров, а также представлены зарисовки островных растений и животных. Автором рисунков являет-

³ Лоренц, Николай Федорович (1863 – ?), художник и педагог, окончил научный и педагогический курсы в Академии художеств и получил свидетельство на право преподавания рисования в средних учебных заведениях, а также звание некласного художника. См.: Кондаков С.Н. Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764–1914. СПб.: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, [1914–1915]. Т. II. С. 115.

⁴ Малышев, Михаил Егорович (1852–1914), окончил Академию художеств, рекомендовал себя неплохим историческим живописцем и пейзажистом. Известен как автор воспоминаний о В. М. Гаршине и рассказов для детей с собственными рисунками, например, «Как дед с французом воевал» (СПб., 1892). В качестве иллюстратора сотрудничал с издателем Ф. Ф. Павленковым, для которого создал более 200 иллюстраций к пушкинским произведениям, был сотрудником журналов «Стрекоза», «Осколки». См.: Большая энциклопедия. Словарь общедоступных сведений по всем отраслям знания / Под. ред. С. Н. Южакова. Т. 20. СПб., 1903. С. 569.

⁵ Тихомиров Константин Иванович, с 1864-го по 1870 год был учеником Академии художеств, а с 1882-го по 1884 год состоял слушателем Нормальных педагогических курсов при Академии художеств. См.: Кондаков С. Н. Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. Т. II. С. 196.

ся французский художник Ян Даржан⁶. Для подготовки рисунков к этому изданию он сотрудничал с гравировщиком Жоэ (Joliet).

В 1913 году товариществом М. О. Вольфа издан «Мой первый Робинзон: рассказ для маленьких детей» в изложении писателя и журналиста Е. И. Шведера. Ориентация книги на младший дошкольный возраст предполагала уменьшение количества страниц, увеличение формата, использование крупного шрифта и множество иллюстраций. Книги для малышей должны совмещать занимательное и познавательное. Занимательности отвечают яркая обложка и фронтиспис с изображением Робинзона, которые призваны привлечь внимание маленького читателя. На каждом развороте расположено два-три рисунка, что облегчает ребенку освоение текста.

Познавательность иллюстраций заключается в том, что изображение служит основой рассказа. На каждом рисунке Робинзон представлен за каким-либо занятием: постройкой палатки, выдалбливанием лодки, изготовлением посуды и одежды и т. д. Подробное изображение инструментов, утвари, неизменного зонта, животных и проч. отвечает свойственному дошкольникам предметному способу восприятия и обучения.

Среди изданий М. О. Вольфа для детей заметно выделяются книги, отпечатанные на холсте. Листы таких изданий могут представлять собой либо бумагу, проклеенную тонкой хлопчатобумажной тканью, либо тонкий, достаточно плотный холст, на который нанесены грунтовка и краска.

В Фонде редкой книги таких книг немного: две — с переложениями библейских историй для детей (История Иосифа. СПб.; М., 1869; История царя Давида. СПб.; М., [1874]), сказка «Три медведя и девочка с золотыми локонами» (СПб.; М., б/г) и «Русская азбука в раскрашенных картинах на холсте» (СПб., б/г). Определение «на холсте» встречается на самих книгах. Оно может появиться в названии, как в «Русской азбуке», или при обозначении цены, так, на обложке «История царя Давида» указано: «Цена 1 рубль. На холсте 1 рубль 75 коп.». Еще одна книга «Именинный бал» (СПб.; М., б/г) имеет такое же указание и оформление, но вы-

⁶ Даржан Ян (Yan Dargent, 1824–1899), французский художник. Иллюстрировал сказки, жизнеописания, книги о насекомых, птицах, цветах и т. д. См.: Avril J.-L. Mille Bretons. Dictionnaire biographique. Saint-Jacques-de-la-Lande, 2002. P. 115.

полнена на бумаге.

Как видно, все эти издания предназначены для детей младшего возраста. На одной из книг — «Истории царя Давида» даже имеется возрастной ценз: «Книжки для малюток». Вероятно, именно предназначенность для детей младшего возраста обусловила выбор холста в качестве материальной основы книги и обилие иллюстраций. Интересно также само расположение иллюстраций в этих книгах. Благодаря проклейке страниц холстом печать текста или иллюстрации оказывается возможной только с одной стороны листа. Таким образом, в книге образуются «пустые» страницы, а каждая книга составлена из чередующихся двойных листов с текстом и двойных листов иллюстраций. Расположение листов при прошивке книги приобретает особое значение.

Наиболее удачным оказывается расположение иллюстраций в книге «История царя Давида», где каждой странице текста соответствует страница иллюстраций, они расположены попарно, лицевой стороной друг к другу. При чтении текста ребенок может, не переворачивая страницы, обращаться к рисунку. В книге «История Иосифа» на форзацах помещены страницы текста, второй двойной лист с соответствующими иллюстрациями развернут к тексту, а далее страницы текста и иллюстраций оказываются развернутыми чистыми сторонами друг к другу. Соответственно, ребенок сначала читает текст, а соответствующие иллюстрации видит только на следующей странице.

В книгах, предполагающих два варианта издания (на холсте и бумаге), расположение текста и иллюстраций одинаково, т. е. в бумажном варианте также оставлены «чистые страницы», что нехарактерно для бумажной книги.

Осталось указать, что иллюстрации в «Истории Иосифа» подписаны «Leighton, Bros.», а к сказке «Три медведя» — «Kronheim and Co., London». Иллюстрации в остальных книгах не подписаны. По мнению Е. И. Кацпржак, «русских художников-иллюстраторов Вольф приглашал редко»⁷. Судя по книгам нашего собрания, это действительно так.

В «Русской азбуке» применен принцип обычной двусторонней печати, однако это печать не на бумаге, а на холсте. Несмотря на то, что холст достаточно тонкий, рисунки совершенно не про-

⁷ Кацпржак Е. И. История книги. М., 1964. С. 308.

свечивают с обратной стороны, что говорит о высоком качестве грунтовки. Подчеркнем характерные для изданий М. О. Вольфа яркие цвета и тонкую прорисовку рисунка. Иллюстрации «Азбуки», по-видимому, раскрашены вручную.

Итак, в изданиях для детей М. О. Вольфа и его преемников прослеживается ориентация на психологические особенности детского восприятия: иллюстрация как визуальная составляющая книги играет важнейшую роль. Известно, что эмоциональное восприятие тесно связано с цветом⁸, кроме того, цвет помогает удовлетворить познавательный интерес маленьких читателей, неспособных порой справиться с текстом-описанием⁹. Если учесть декоративные возможности цветной иллюстрации, важные для целостного восприятия книги, то становится понятным, почему цветная иллюстрация является непременным условием в оформлении книг для детей младшего возраста.

⁸ См.: Орехова О. А. Цветовая диагностика эмоций: типология развития. СПб.; М., 2008. С. 65–67; Урунтаева Г. А., Афонькина Ю. А. Практикум по дошкольной психологии. М., 2000. С. 68–70.

⁹ См.: Теория и методика изобразительной деятельности в детском саду / Авт.-сост. В. Б. Косминская, Е. И. Васильева, Р. Г. Казакова и др. М., 1985. С. 11–31.

А. М. Антипова

Книга П. Н. Филонова «Пропевень о проросли мировой»: к вопросу об интерпретации текста и иллюстраций

Книга художника русского авангарда П. Н. Филонова (1883–1941) «Пропевень о проросли мировой»¹ — единственный в наследии мастера опубликованный и сохранившийся литературный опыт. Это полностью авторское издание², не поддающееся доскональному толкованию, издавна притягивает к себе внимание российских и западных исследователей. Ученые рассмотрели текст в разных аспектах: в контексте русской художественной литературы и поэзии начала XX века, теоретических трактатов будетлян, народных преданий и сказаний, а также изобразительного и теоретического наследия художника. Текст был тщательно изучен на структурном, семантическом, лингвистическом и грамматическом уровнях, однако художественному оформлению издания должного внимания, по существу, не уделялось. Между тем Филонов — художник с творческой установкой на «сделанные работы», в которых должен быть выверен каждый атом, и «Пропевень...» исключением не является. В стороне от тщательного изучения остался и вопрос истолкования названия книги. Таким образом, цель настоящей статьи обусловлена необходимостью проведения анализа художественного оформления издания и объяснения его названия.

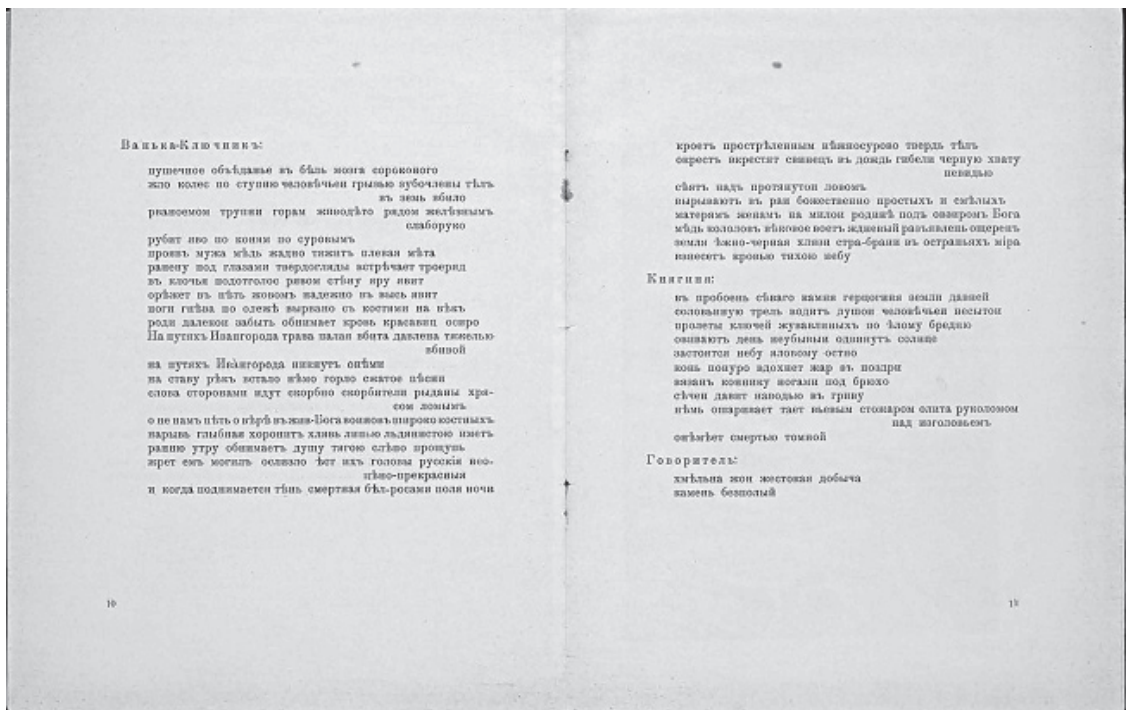
Обращение Филонова к искусству создания книги не было случайным. Являясь с 1910 года членом-учредителем петербургского общества художников «Союз молодежи», в которое в 1913

¹ Издана в 1915 году в Петрограде издательством Е. Г. Гуро и М. В. Матюшина «Журавль» в количестве 300 экземпляров.

² Филонов выступил в нем в трех качествах: поэта, книжного оформителя и иллюстратора.

году вступила группа поэтов-футуристов «Гилея», Филонов чувствовал себя частью художественного мира, стремившегося сказать новое слово во всех сферах культуры. В начале 1910-х годов художник непрерывно сотрудничал с поэтами, оформляя издания их произведений, принимал участие в подготовке театральных постановок. Это годы создания основных живописных работ главного цикла — «Ввод в Мировой расцвет» и активной выставочной деятельности. В 1912 и 1914 годах Филонов опубликовал свои первые теоретические труды — статью «Канон и Закон» и манифест «Сделанные картины», в которых изложил принципы аналитического искусства. Именно на этот период творческого взлета приходится создание единственного литературного труда Филонова — книги «Пропевень о проросли мировой».

В издании тетрадного формата 24 страницы текста и 4 иллюстрации — литографированные копии с акварелей Филонова конца 1912–1914 годов («Бегство в Египет» — на обложке; «Охотник», «Перерождение человека» и «Волхвы» — на отдельных листах, вклеенных среди страниц текста).



Разворот книги: Филонов П. Н. Пропевень о проросли Мировой. Пг.: Журавль, 1915

Единственным искусствоведам, кратко прокомментировавшим внешний облик книги, является Г. Ю. Ершов³, впервые рассмотревший «Пропевень...» целостно и под разными углами зрения. Вероятно, отсутствие в научной литературе подробных комментариев относительно оформления издания Филонова вызвано его простотой и незамысловатостью по сравнению со сложностью содержания и формы текста.

Однако учитывая, что книга создавалась художником, эстетический аспект в ней может преобладать над семантическим и даже являться одним из ключевых в разгадке сути всей работы. Утверждение Филонова, что «форма есть производное содержания, или сделанный вывод из анализа содержания»⁴, указывает на то, что завершённое оформление книги является квинтэссенцией ее содержания. Результатом оформительской работы Филонова своего текста стала книга, в которой, в отличие от ярких «рукотворных» изданий других футуристов, художественная составляющая предельно минимизирована.

Характерными особенностями книги являются: использование при печати текста букв дореформенного русского алфавита (вместо авторской прорисовки литер, применяемой при оформлении футуристических книг); иллюстрации, вклеенные на отдельных листах (вместо «вживленных» в текст — прием, изобретенный футуристами с целью установления неразрывной связи текстового и изобразительного уровней книги⁵); отсутствие цветных вкраплений (книга представляет собой бесцветную структуру, даже иллюстрации (репродукции с цветных акварелей) художник-живописец предпочел оставить черно-белыми).

³ Г. Ю. Ершов . отметил: «Две поэмы напечатаны обычным типографским шрифтом, что снижает непосредственное впечатление» (см.: Ершов Г. Ю. Книжная графика П. Н. Филонова // Русская и зарубежная графика в фондах Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Л., 1991. С. 74.); «произведение следует рассматривать как целиком и полностью авторское», состоящее «из двух частей с равным количеством страниц (по 10 страниц)» (см.: Ершов Г. Ю. «Пропевень о Проросли Мировой» П. Н. Филонова // Вопросы отечественного и зарубежного искусства. Вып. 5. СПб., 1996. С. 70.).

⁴ Филонов П. Н. Понятие внутренней значимости искусства как действующей силы // Филонов. Художник. Исследователь. Учитель. В 2 т. Т. 2. М., 2006. С. 108.

⁵ Филонов внес значительный вклад в оформительский прием, иллюстрируя в 1914 году «Изборник стихов» В. Хлебникова.

Несмотря на указанные факторы, как и на то, что книга печаталась в типографии (этап, который стремились преодолеть футуристы, создавая литографированные книги⁶), при ближайшем рассмотрении издания не покидает ощущение, что оно было изготовлено кустарным способом. Книга являет собой пример того простого научного метода Филонова, «которым каждый может действовать по-своему направо и налево»⁷, и воспринимается бережно хранимой тонкой тетрадкой, личной ценностью обладателя, создавшего ее своими руками. Не случайно именно эти качества точно подметил Хлебников в письме Матюшину, сообщая, что «книжечка издана с наибольшим вкусом из всех изданных „Журавлем“, и радуется „отсутствием торгашеского начала“»⁸.

Относительно включенных в книгу иллюстраций возникает вопрос: почему художник решил поместить репродукции именно этих акварелей, а не знаковых для его творчества 1910-х годов живописных произведений («Мужчина и женщина», «Цветы мирового расцвета», «Коровницы», «Германская война» и др.), имеющих, помимо прочего, и прямое «сюжетное» отношение к тексту⁹? Иллюстрации в книге даны без названий (за исключением одной — «Принцип чистой действующей формы»). Вероятно, не расставляя жестких акцентов, Филонов рассчитывал на субъективное восприятие читателем изобразительного ряда в сочетании с текстом, чтобы вещь росла и развивалась «так же закономерно и органически, атом за атомом, как совершается рост в природе...»¹⁰. Более того, в статье Филонова «Канон и закон» находим следующую фразу: «Идея чистой формы из моих работ вытекала органически, сначала из простой формы без признаков перехода из одного состояния в другое — в простую же, но с признаками уже этого перехода, затем в сжатую и выявленную в связи с ее функциями»¹¹. Таким образом, можно

⁶ Об этом см.: Ковтун Е. Ф. Русская футуристическая книга. М., 1989. С. 5.

⁷ Филонов П. Н. Декларация «Мирового расцвета» // Филонов. Художник. Исследователь. Учитель. Т. 2. С. 90.

⁸ Цит. по: Ершов Г. Ю. Книжная графика... С. 70.

⁹ О «Пропевне...» в контексте произведений мастера 1910-х годов см.: Тарасенко О. А. Магический театр Павла Филонова // Русский авангард 1910-х – 1920-х годов и театр. СПб., 2000. С. 176–188.

¹⁰ Цит. по. Аникиева В. Н. П. Н. Филонов. Статья для каталога // Филонов. Художник. Исследователь. Учитель. Т. 2. С. 327.

¹¹ Филонов П. Н. Канон и закон. 1912 год // Филонов. Художник. Исследователь. Учитель. Т. 2. С. 83.

предположить, что работы, опубликованные в виде иллюстраций в книге, наглядно демонстрируют именно этот постепенный переход к чистой форме. От простых предметных форм в акварели «Бегство в Египет», через намеченный «сдвиг» в изображении собак в акварели «Охотник» и тем более в «Перерождении человека», где еще при сохранении предметности трансформация становится главным формалистическим и смысловым центром работы, художник пришел ко всецело многомерной форме в композиции «Волхвы».



Обложка: Филонов П. Н.
Пропевень о проросли Мировой.
Пг.: Журавль, 1915

Копия с акварели «Перерождение человека»
Из книги: Филонов П. Н. Пропевень о проросли
Мировой. Пг.: Журавль, 1915





Копия с акварели «Охотник»
Из книги: Филонов П. Н.
Пропевень о проросли
Мировой. Пг.: Журавль, 1915



Копия с акварели «Волхвы»
Из книги: Филонов П. Н.
Пропевень о проросли
Мировой. Пг.: Журавль, 1915

Не случайно, словно подсказывая читателю, Филонов поясняет последнюю: «Принцип чистой действующей формы» и ставит точку, подчеркивая тем самым, что теперь работа доведена «до последней степени значимости, ясности и силы внутреннего напряжения»¹². Вероятно, выбор для книги акварелей, при печати лишен-

¹² Филонов П. Н. Живопись — это универсальный, всем понятный язык художника... // Филонов. Художник. Исследователь. Учитель. Т. 2. С. 100.

ных цвета, что усиливает их графичность, раскрывает утверждение автора в тексте манифеста «Сделанные картины»: «<...> рисунок должен быть громаден как таковой — не слуга живописи, не слуга графики. Мы восстанавливаем права рисунка»¹³.

Исходя из сказанного, внешний облик книги Филонова — это свободная от цветовых и фактурных наслоений форма. Весь организм книги в целом (текст, иллюстрации и оформление) является примером апробации художником «принципа чистой действующей формы» и результатом его использования.

С точки зрения образного ряда, иллюстрации метафорически отражают главные темы текста: война и любовь, борьба добра и зла, материнское горе, связанное с прощанием с сыновьями навсегда и др. Они выводят на передний план основной сюжет произведения, точно обозначенный Ершовым как «многочисленные метаморфозы, эволюция»¹⁴. В иллюстрациях, размещенных внутри книги, эволюция происходит не только на уровне формы, как уже было отмечено, но и на идейном уровне. Метаморфозам подвергнуты как люди, так и животные. В иллюстрации «Охотник» художником представлены фигуры собак, в соответствии с созданным Хлебниковым поэтическим образом — «Охотничьи псы, преломленные сразу / В пяти измерениях»¹⁵. В иллюстрации «Перерождение человека», не противореча названию, трансформации подвергнут человек. В последней по счету иллюстрации «Волхвы» следует обратить внимание на образ лошади слева, поднявшейся на задние ноги, будто стремящейся принять вертикальное положение. Более того, другие изображенные в композиции лошади смеются и улыбаются, словно обретая разум. Данная трактовка находит прямое подтверждение в тексте Филонова «Канон и закон»: «Верим, что тот, кто держит в своих руках инициативу эволюции, может значительно сократить время перехода в иную высшую форму, в сравнении с тем, кто эволюционирует бессознательно; так, лошадь, если когда-нибудь осознает в себе эволюцию, овла-

¹³ Филонов П. Н. Заявление Интимной мастерской живописцев и рисовальщиков «Сделанные картины». 1914 г. // Филонов. Художник. Исследователь. Учитель. Т. 2. С. 85.

¹⁴ Ершов Г. Ю. «Пропевень о Проросли Мировой» П. Н. Филонова. С. 85.

¹⁵ Цит. по: Парнис А. Е. О метаморфозах мавы, оленя и воина. К проблеме диалога Хлебникова и Филонова // Мир Велимира Хлебникова. Статьи. Исследования (1911–1998). М., 2000. С. 679.

деет ее ходом, то может выявить собой любую форму на выбор до человека включительно»¹⁶.

В иллюстрации также привлекает внимание изображение молодого, с раскидистыми рогами пятнистого оленя, отсылающее читателя к образу оберегаемого от зверолова детеныша оленя в композиции «Охотник», и, по всей видимости, торжествующего в иллюстрации «Волхвы» свое спасение.



Копия с акварели
«Охотник» (фрагмент)
Из книги: Филонов П.
Н. Пропевень
о проросли Мировой.
Пг.: Журавль, 1915

Дополняет композицию, в правом нижнем углу, фигура собаки, уже не оскаленная и злобная (как в работе «Охотник»), а с удивлением взирающая на происходящие чудеса. Превращение мира началось. Кроме того, заключительный монолог Ваньки-Ключника: «страда омолоди лепой тождество снов створных слому гор и вешни прямит росль высокую»¹⁷ и предвещающая его речь Девчерки: «шестнадцатая весна ни жизнь ни век <...> встает сердце большим / в доверье просится / медовыми росами / любую хрястинкою / тихозовами нехотя / изнутри осторожно»¹⁸ соединяют в себе как образ непорочной девы из композиции «Бегство в Египет» (на обложке книги), пробирающейся через горы, несущей на своих руках «надежду мира», так и мотив возвещения нового мира, признаки которого уже начали проявляться в последней помещенной в тексте иллюстрации «Волхвы». Данная взаимо-

¹⁶ Филонов П. Н. Канон и закон. С. 83.

¹⁷ Филонов П. Н. Пропевень о проросли мировой. Пг., 1915. С. 24.

¹⁸ Там же.

связь создает эффект «закольцовки» всего издания, в связи с чем конец становится началом.

Таким образом, все иллюстрации в книге связаны между собой и, поддерживая основополагающие идеи текста, параллельно развивают собственную сюжетную линию, однако приходят в ту же смысловую точку, что и текст: на основах старого мира зарождается новый, «молодой» путь. Отсюда следует вывод, что слово «пропевень» в названии книги — это не песня, пропетая до конца, как поясняет его Дж. Э. Боулт¹⁹ и поддерживает его мысль Ершов²⁰. Согласно нашему предположению, в данном словообразовании приставка «про-» указывает на длящееся действие, а глаголом, от которого оно образовано, является не форма «пропеть», т. е. допеть до конца, а «пропевать», указывающая на начатое, но не завершенное действие. Слово же «проросль» не свидетельствует о расцвете, а происходит от слова «проросток», что означает «стебель растения в самом начале его развития». Таким образом, «Пропевень о проросли мировой» — это своего рода переложение названия цикла «Ввод в Мировой расцвет», говорящее о запуске механизма эволюции, ведущего к новому миру, расцвет которого еще не наступил, хотя уже есть люди, содействующие его развитию. Об этом свидетельствует надпись в правом нижнем углу обложки «Изд. Мировой расцвет». По мнению И. А. Прониной, ее можно расшифровать как «Издание (общества) Мировой расцвет»²¹. Возможно, Филонов имел в виду общество единомышленников, входивших в созданную под его началом в 1914 году «Интимную мастерскую живописцев и рисовальщиков “Сделанные картины”».

Подводя итог, отметим, что, принимая во внимание труды ученых, исследовавших творчество Филонова, и на их базе анализируя особенности оформления издания и помещенных в него иллюстраций, обнаруживается иная расстановка тематических акцентов поэмы, в которой центральной становится актуальная в начале XX века в России и за рубежом проблема эволюции. Более того, при ближайшем рассмотрении исследуемой книги как еди-

¹⁹ Мислер Н., Боулт. Дж. Э. Филонов. Аналитическое искусство. М., 1990. С. 72.

²⁰ Ершов Г. дополнил толкование названия, отметив, что слово «пропевень» близко по звучанию слову «проповедь». См.: Ершов Г. Ю. «Пропевень о Проросли Мировой» П. Н. Филонова. С. 82.

²¹ Пронина И. А. В поисках символа. «Мировой расцвет» П. Н. Филонова // Символизм в авангарде. М., 2003. С. 210.

ного организма — с точки зрения теоретических трудов Филонова, появляется возможность по-новому взглянуть на название поэмы, повествующей не о расцвете, а о зачатках нового мира. Эти выводы позволяют закрепить место литературного труда Филонова в ряду живописных произведений цикла «Ввод в Мировой расцвет», являющегося его неотъемлемой частью не только в общем тематическом контексте, но и как самостоятельная художественная форма, содействующая распространению идей дореволюционного творчества Филонова за пределы изобразительного искусства, в сферу литературы и искусства создания книги.

Н. И. Баторевич

И. А. Владимиров — художник-корреспондент и иллюстратор

Имя русского художника-баталиста, заслуженного деятеля искусств Ивана Алексеевича Владимирова с конца XIX до середины XX века было хорошо известно не только в нашей стране, но и за рубежом. В своих произведениях он отразил события семи войн, в которых участвовал в качестве корреспондента. Его батальные работы стали не только летописью войн, но и трех революций. Почти все картины, многочисленные рисунки, эскизы, этюды И. А. Владимирова находятся в музеях России и за рубежом: в бывших республиках Советского Союза, а также в музеях Ливерпуля, Лондона, Нью-Йорка, Сент-Луиса и др.

Иван Алексеевич Владимиров родился в 1869 году в городе Вильна. Его отец Алексей Порфирьевич Владимиров после окончания Московской духовной академии и службы в Лондоне при Русской миссии был приглашен в Вильну для устройства Музея древностей края и Публичной библиотеки, директором которой он вскоре стал¹. Мать художника, англичанка Екатерина Вагхорн, давала уроки английского языка в Виленском женском институте².

Владимиров учился в гимназии, в Виленском железнодорожном училище, в рисовальной школе Вильны. Рисование было его любимым занятием с самых ранних лет, когда первой учительницей была его мама — довольно известная английская художница-акварелистка³.

Поступив вольнослушателем в Петербургскую Академию художеств на батальное отделение, И. А. Владимиров занимается

¹ ОР РНБ. Ф. 377. № 1508. Л. 19 об.

² Баторевич Н. И. Вся жизнь я служил России... Жизнь и творчество И. А. Владимирова. СПб., 2013. С. 15.

³ Там же. С. 17.

в классе Б. П. Виллевальде. В первые же годы занятий в академии он оканчивает Одесскую рисовальную школу. В системе академического образования важное место занимали рисунок и композиция. Молодой художник получает серьезные познания по технике рисунка, композиции, построению формы, глубокой перспективе, использованию светотени, образа, а также основательную подготовку в классе рисунка П. П. Чистякова. Уже в эти годы многие его графические работы, «кое-где тронутые белилами, отличались четкостью и точностью проработки деталей и завершенностью рисунка»⁴.

Он видел, что перспектива очень важна для каждого художника, чтобы осознанно и свободно строить «перспективную основу» для картин и рисунка. Помимо того Владимиров прекрасно знал анатомию и обладал особым чувством светотени, что умело использовал для достижения пластичности формы. Академию художеств И. А. Владимиров окончил в 1897 году, получив за время обучения пять больших и малых серебряных медалей и одну золотую медаль⁵.

Впервые он начал работать в качестве специального корреспондента в 1898 году в газете «Петербургский листок»⁶, где за годы его службы появилось большое число рисунков, ставших откликом на события, происходившие в разных городах страны и прежде всего в Петербурге. К большому сожалению, почти все рисунки, приведенные в «Петербургском листке», не имеют подписей — авторы их не известны. Однако многие из них по тематике и манере исполнения можно с большой долей вероятности отнести к работам И. А. Владимирова. В «Петербургский листок» художник представлял графический материал, исполненный чаще всего пером и карандашом.

Таковы его работы «Автомобили на Невском» и «Пушки в Академии художеств» (сопровождавшаяся текстом, скорее всего, принадлежавшим перу самого художника), «Арест шайки грабителей в окрестностях Ново-Парголовской колонии», «Трагический случай у фабрики бр. Леонтьевых»⁷, «Пожар на заводе “Бавария”»⁸ и многие другие.

⁴ Баторевич Н. И. Всю жизнь я служил России... С. 26.

⁵ Там же. С. 32.

⁶ Ансберг О. Н. Жизнь Петербурга в иллюстрациях городских газет. Конец XIX — начало XX в. М.; СПб., 2011. С. 6.

⁷ Петербургский листок. 1909. № 328.

⁸ Петербургский листок. 1909. № 57.



Владимиров И. А.
Автомобили на Невском
Из газеты: Петербургский листок. 1899. № 92



Владимиров И. А.
Пушкин в Академии художеств
Из газеты: Петербургский листок. 1912. № 99



Владимиров И. А.
Арест шайки грабителей в окрестностях Ново-Парголовской колонии
Из газеты: Петербургский листок. 1909. № 298

Композиции ряда рисунков И. А. Владимирова, опубликованных в «Петербургском листке», перекликаются с композициями некоторых его картин на тему революционных событий. За годы работы в газете художником были выполнены сотни рисунков.

Особо следует выделить среди них серию работ, посвященных поездке в Шемаху в 1902 году и воспроизведенных в «Петербургском листке». Страшное известие о землетрясении в древнем азербайджанском городе 31 января 1902 года облетело весь мир.

К месту трагедии уже через три дня, когда еще ощущались подземные толчки, приехали редактор «Петербургского листка» поэт В. Шуф и его друг художник И. А. Владимиров — собственный корреспондент газеты. Художник, иллюстрировавший путевые заметки Шуфа, непосредственно на месте событий заносил в свой небольшой альбом всё, что замечал его внимательный острый глаз, свои впечатления от страшных разрушений города. Это были быстрые, моментальные, как фотографии, штриховые рисунки, этюды, жанровые зарисовки. Здесь люди, покидавшие город; чудом сохранившиеся строения, развалины; улицы, засыпанные грудой камней, под которыми погибли взрослые и дети; удрученные и печальные жители, остававшиеся в Шемахе. Полные трагизма работы художника, нередко исполненные одним штрихом, правдиво передают страшную картину разрушений и человеческих бед. Назовем только некоторые из них: «Жители Шемахи», «Вид обрушившейся части горы с постройками, причем были убиты 2 человека и 8 лошадей», «Раскопки разрушенных бань Росламбека в Шемахе», «Вид поврежденной землетрясением церкви в Шемахе». Сделанные с натуры рисунки Владимирова появились во многих номерах «Петербургского листка».



Владимиров И. А.
Вид поврежденной землетрясением церкви в Шемахе
Из газеты: Петербургский листок. 1902

Все творчество И. А. Владимирова неразрывно связано с войнами. На театр военных действий он отправлялся в качестве художника-корреспондента ряда газет и журналов.

В 1904 году, с началом Русско-японской войны он получил разрешение на выезд в Маньчжурию, был в Порт-Артуре, Мукдене, под Шахэ, Ляодуне и в других местах военных действий. Его иллюстрации можно найти в ряде газет и журналов за 1904–1906 годы, в том числе в газете «Русь»⁹ и журнале «Новый мир», в котором были опубликованы очерки Владимирова «С пером и кистью среди штыков и пушек», а также небольшая статья о его творчестве¹⁰.



Владимиров И. А.
Земляки

Репродукции с рисунков и картин Ивана Алексеевича, отображающих события Балканской войны 1912 года, где он был не только военным художником-корреспондентом, но и работал в санитарных отрядах, публиковались во многих журналах.

Но, пожалуй, более всего художественных работ, опубликованных русскими и английскими журналами, относится к периоду Первой мировой войны, когда И. А. Владимирова едет в действующую армию в качестве художника-корреспондента английского журнала «The Graphic», а в дальнейшем и русского журнала «Нива». Можно сказать, что его рисунки стали летописью военных событий. За один только 1915 год в журнале «Нива», специальным корреспондентом которого он был, появилось около 50 работ художника. Большое количество рисунков и репродукций

⁹ Русь. 1905. Февраль.

¹⁰ Новый мир. 1905. № 17. С. 190–193.



Владимиров И. А.
Царь Фердинанд со своей свитой осматривает
артиллерийскую позицию близ Чаталджи
1912



Владимиров И. А.
Нападение германского
хищника на наш
транспорт раненых
Из газеты: Нива. 1916.
№ 10, 13

с его картин было опубликовано в журналах «Родина», «Огонек», «Задуманное слово», «Лукоморье» и многих других.

Большой выразительностью отличались рисунки и картины, посвященные беженцам — тем несчастным, лишенным крова, вынужденным искать где-то пристанище: «Беженцы, задержанные германцами»¹¹, «Беженцы из Шавель»¹², «Привал беженцев»¹³ и другие работы в отечественных журналах.

Как художник-корреспондент И. А. Владимиров сотрудничал и с английской газетой «The Daily Graphic», в которой в 1905 году была опубликована серия рисунков «The Moscow Riots» и небольших «скетчей» к ним, исполненных во время революционных событий, происходивших в то время в Москве: «The Moscow Riots: Fighting in the Dvortsovy street between infantry Guards and strikers»¹⁴, «A check to the forces of order: an unsuccessful charge by Cossacks during the Moscow Riots»¹⁵, «The Moscow Strike Riots: strikers expelling engine drivers from their ports and stopping traffic at the Moscow-Brest station»¹⁶, «Strike Proclamations: Russian Police raiding a secret printing press in Moscow»¹⁷ и другие.

Ряд рисунков, относящихся к событиям времен Февральской революции из альбомов художника (хранятся в Российской Национальной библиотеке в Санкт-Петербурге), был сразу же воспроизведен в журналах и газетах. Так, в 1917 году в журнале «Огонек» были репродуцированы два рисунка: «У Литовского замка в дни революции» и «На чердаке “фараонов” настигли»¹⁸. Нередко при публикации некоторых работ И. А. Владимирова редакция давала примечания, в которых сообщалось, что работы выполнены художником по заказу журнала «The Graphic»¹⁹.

В 1917 году в журнале «Искры» под заголовком «Государственный переворот в изображении художника» опубликовали шесть рисунков Ивана Алексеевича (за подписью Wladimiroff),

¹¹ Лукоморье. 1915. № 22.

¹² Нива. 1915. № 23.

¹³ Нива. 1915. № 45.

¹⁴ The Daily Graphic. 1905. October 26.

¹⁵ The Daily Graphic. 1905. October 18.

¹⁶ The Daily Graphic. 1905. October 26.

¹⁷ The Daily Graphic. 1905. October 28.

¹⁸ Огонек. 1917. № 11, 12.

¹⁹ Искры. 1917. № 18. С. 140



Владимиров И. А.
Столкновение между
пехотинцами-гвардейцами
и забастовщиками
на Дворцовой улице
Из газеты: The Daily Graphic.
1905. October 26



Владимиров И. А.
Разгром гостиницы «Астория»
(вариант)
1917
Из журнала: Искры. 1917. № 18

Разгром «Астории», в которой засели представители старого правительства.

Рис. И. А. Владимиров.

посвященных революционным событиям в Петрограде²⁰: «Преследование полицейских», «Снятие с вывески двуглавого орла», «Обстрел здания полиции», «Разгром гостиницы “Астория”», «Отречение Николая II» и «Уличный бой 27 февраля». Перепечатанные из лондонского журнала, они заняли весь разворот в «Искрах».

В течение многих десятков лет в самых разных журналах, хотя художник уже и не был корреспондентом большинства из них, появляется большое количество воспроизведений его работ: картин, рисунков, этюдов и эскизов, повествующих о событиях трех русских революций, Гражданской, Зимней (советско-финской) и Великой Отечественной войн. Особое место занимают работы, выполненные в дни блокады города, в котором художник провел все 900 дней.

А теперь обратимся к творчеству И. А. Владимирова как иллюстратора книг. Первые иллюстрации были сделаны им для книги «Басни И. А. Крылова»²¹, вышедшей в издательстве Сытина в 1896 году, когда Иван Алексеевич учился в Академии художеств и был приглашен к сотрудничеству наравне с другими, уже известными художниками-иллюстраторами. Назовем лишь несколько басен, к которым художник представил в издательство иллюстрации: «Оракул», «Мельник», «Листы и Корни», «Орел и Крот», «Пушки и Паруса» и др.

В 1902 году И. А. Владимиров иллюстрировал поэму В. Шуфа «Гибель Шемахи (Сальфа)». Размеренные мелодичные стихи, иногда звучные, местами приглушенные, а также полные трагизма рисунки, нередко исполненные одним пером, правдиво передают страшную картину разрушений. Во всех рисунках присутствует восточный колорит, ярко и точно подчеркнут характер героев: легкими мягкими линиями очерчен чудный нежный образ милой, очаровательной Сальфы; резкий штрих запечатлел образ сурового джигита Али, колоритны образы других героев поэмы. Известно, что художник хорошо знал Кавказ. Это дало ему возможность с большой точностью передать детали обстановки, одежды, уловить типы и характерные черты восточного лица. Центральной иллюстрацией поэмы служит картина страшного разрушения города. Художник показал на первом плане бегущих, объятых ужасом людей — мужчин, женщин с детьми,

²⁰ Там же. С. 140–141.

²¹ Крылов И. А. Басни. СПб.: Изд-во Сытина, 1896.

мчащихся в страхе животных. А за ними рушатся дома, мечеть, гибнут люди. Все объято пламенем и дымом.

Иллюстрации И. А. Владимирова к рассказам из истории Первой мировой войны можно увидеть в журнале «Нива». Так, рассказ В. Муйжеля «На войне» и рисунки художника к нему были опубликованы в нескольких номерах за 1916 год²².

Довольно много репродукций И. А. Владимирова можно найти в «Истории Гражданской войны», «Истории заводов и фабрик», «Истории СССР» и других трудах, посвященных революциям и войнам, происходившим в стране.

Особое место в творчестве последних лет занимают работы И. А. Владимирова, отражающие события Великой Отечественной войны. Верный своему городу, Иван Алексеевич остается в блокадном Ленинграде, служит ему и искусству, выезжает на линию фронта²³. Он не прекращает своей творческой деятельности, его не останавливают ни ужасы блокады, ни лишения и голод, ни потеря родных. Художник создает картины, рисунки, этюды, эскизы, которые публикуются в газетах и журналах: «Ленинград», «Звезда», «Огонек» и др.

И в наше время на страницах журналов, книг по истории русского и советского искусства мы можем увидеть репродукции работ талантливого художника.

²² Нива. 1916. № 10, 13.

²³ НБА РАХ. Ф. 33. Оп. 1. Д. 17. Л. 8; Владимиров И. А. Памятка о Великой Отечественной войне. Блокадные заметки 1941–1944. СПб., 2009. С. 151–155.

А. С. Иордан

Книжная графика Алексея Бродовича в Париже

В России имя А. Ч. Бродовича¹ можно услышать гораздо реже, чем за рубежом, где его по праву называют «пионером дизайна», посвящают ему отдельные главы в книгах по истории графического дизайна², а также серьезные монографические исследования³. Благодаря влиянию, оказанному им на американскую визуальную культуру второй половины XX века через учеников и последователей, зарубежными исследователями выделяется «школа Бродовича». Однако зарубежный взгляд ограничивается контекстуальным обзором только французской и американской ситуации, не учитывается принадлежность мастера к русской культуре, в частности, к такому феномену как искусство русского зарубежья.

Впрочем, не пишется об этом и на русском языке, поскольку отечественная литература о Бродовиче ограничивается блоком популярных интернет-публикаций, появившихся после выставки, состоявшейся в 2011 году в Центре современной культуры «Гараж» в Москве. В экспозиции были представлены образцы графического дизайна для журнала «Harper's Bazaar», художественным редактором которого Бродович был четверть века, а также современные фотографические оттиски с авторских негативов — материалы, традиционно фигурирующие на выставках художника.

¹ Бродович Алексей Чеславович (1898–1972), русский художник-эмигрант, дизайнер, фотограф, покинувший родную страну после революции 1917 года. Учился в Тенишевском училище, затем в Пажеском корпусе. В 17 лет ушел на фронт корнетом 12-го гусарского Ахтырского полка.

² См.: Meggs P. B., Alston W. P. *Meggs' History of Graphic Design*. New Jersey, 2012; Remington R. R., Hodik B. *Nine Pioneers in American Graphic Design*. Cambridge MA, 1989; Remington R. R. *American Modernism. Graphic Design, 1920 to 1960*. London, 2003.

³ Sednaoui K. *Alexey Brodovitch, His Work, His Influence*. Trent Polytechnic and Derby College of Art, 1974; Purcell K. *Alexey Brodovitch*. London, 2002 и др.

Между тем ранний этап творчества мастера, конкретнее его первые опыты создания книжной иллюстрации во второй половине 1920-х годов, связан именно с русской художественной традицией. Об этой стороне творческой деятельности мастера западные исследователи упоминают вскользь, лишь иногда перечисляя оформленные Бродовичем книги. Краткая информация об иллюстрированных им изданиях дается в трудах М. В. Сеславинского, основанных на изучении его личной коллекции книг⁴. Это собрание, обладающее несколькими наименованиями книг Бродовича, — если не уникальный, то крайне редкий случай.

Художническая карьера Бродовича началась в начале 1920-х годов в эмиграции. Вместе с женой Ниной он оказался в Париже⁵. Вскоре он попадает в окружение С. П. Дягилева, привлекавшего в это время к работе в «Русских сезонах» крупнейших русских и французских художников. Непримечательная исполнительская работа для дягилевских балетов оставила в нем светлые воспоминания — ведь это были первые попытки укорениться в интернациональном художественном сообществе.

После революции в Париж хлынула волна русской художественной эмиграции, в том числе художники объединения «Мир искусства», знаменитого с еще дореволюционных времен достижениями в области искусства книги. В условиях эмиграции эта сфера стала для многих русских мастеров своеобразной нишей. Практически весь цвет русских парижан был задействован местными, а также русскими издательствами. Бродович также оказался причастным к этому виду деятельности.

Первые книги Бродовича имели в своей основе восточные литературные мотивы. В 1927 году сказка Ф. Туссэна «Любовь дочери султана» вышла как библиофильское издание небольшого формата тиражом 145 экземпляров с иллюстрациями в технике ксилографии⁶. Художник чутко уловил дух литературной стилизации Туссэна и нашел ей изобразительную рифму. Компози-

⁴ См.: Сеславинский М. Рандеву. Русские художники во французском книгоиздании первой половины XIX века. М., 2009; Сеславинский М. Французская книга в оформлении русских художников-эмигрантов (1920–1940-е гг.) / Автореф. дис. канд. ист. наук. М., 2010,

⁵ См.: Парижская школа. Каталог выставки / Сост. кат. Н. Автономова [и др.]. М., 2011.

⁶ *Toussaint F. La sultane de l'amour. Paris: Andre Delpeuch, 1927.*

ционная разработка не оставляет сомнений в том, что Бродович был знаком с иранской или персидской миниатюрой (среди таких сцен — обращение дочери к отцу). По сравнению с богатой арабско-персидской традицией декоративности, обозначенной литературным материалом, гравюры «Любовь дочери султана» выдержаны в достаточно скромной манере. Художник обрисовывает плоские фигуры и архитектурные формы упругой, плотной линией, выстраивает пространство плоскими и четкими планами (театральность которых — воспоминания о работе в театре Дягилева), создает эффектные декоративные композиции с крупными элементами и удачно найденным балансом белого и черного.

В этом же году тиражом в 115 экземпляров вышло в свет еще одно «ориентальное» издание с иллюстрациями Бродовича — древнеиндийский эпос «Рамаяна»⁷.

Иллюстрируя классическое восточное произведение, Бродович целиком отдается формообразованию европейского типа. Так, изображая сцену битвы, в которой сидящий на слоне Рама повергает тигра стрелой из лука, он использует традиционную иконографическую схему, восходящую к христианскому сюжету «Чудо св. Георгия о змие». Такой тип сражения едва ли можно найти в индийских источниках, где художники обычно выбирают многофигурные масштабные изображения битв. Часто используемые элементы индийского декоративного искусства (т. н. «турецкий огурец» во всевозможных вариациях) перерабатываются с добавлением хорошо знакомых народных мотивов нижегородской гжели. По принципу русской декоративной росписи, которую изучал в Тенишевском училище, мастер создает розетки и декоративные композиции, вписанные в прямоугольник или овал (вспоминаются цветочные розетки С. В. Чехонина и ранние ксилографии Д. И. Митрохина — младших «мирискусников»). Такая нетривиальная стилизация не перебивает индусской тональности иллюстраций; в глубине основ народных узоров и орнаментов России и Индии есть много схожего.

В 1928 году издательство А. Жонкьера опубликовало сразу две книги, оформленные Бродовичем. Художник выполнил большой цикл иллюстраций к новелле «Месье Бугрело» Ж. Лоррена⁸. Демократичное черно-белое издание тиражом 1030 экземпляров.

⁷ Toussaint F. Le Râmâyana : traduit du sanscrit. Paris: G. Briffaut, 1927.

⁸ Duval P.-A.-M. Monsieur de Bougreton, par Jean Lorrain. Paris: Henri Jonquières, 1928.

Бродович насытил нетипично большим количеством рисунков. Иллюстратор несколько раз показывает читателю пустынный Амстердам — здесь разворачивается действие новеллы, создает портреты действующих лиц. В портрете Барбары, где кружева спадают жесткими складками и обрамляют ее лицо, можно заметить черты испанок Н. Гончаровой с их гордым поворотом головы, геометрией лица, рисунком кружев. Этот иллюстративный цикл демонстрирует совсем другую авторскую манеру, обозначенную активной контрастной штриховкой и отказом от условной декоративности.

В те годы Бродович работал также над книгами для известного издательства «Плеяда», которое выпускало и библиофильские издания, переводы русской классической литературы на французский язык. Основателем его был выходец из России Я. Шифрин, активно привлекавший к иллюстрированию как уже известных русских художников, так и новые таланты. Бродович оформил для Шифрина две книги: «Фантастические истории» Ф. М. Достоевского и «Повести и рассказы» А. С. Пушкина⁹. Графический декор этих изданий соединил в себе приемы стилизации и художественного обобщения, отработанные в предшествующих иллюстративных циклах.

Иллюстрирование Пушкина — очень специальная тема для культуры русского зарубежья, связанная со стремлением сохранить верность национальным ценностям. Пушкина в эмиграции иллюстрировали А. А. Алексеев, М. В. Добужинский, Б. В. Зворыкин и др. Как пишет профессор А. Толстой, «Подчеркнутый пиетет перед великим поэтом Золотого века русской культуры со стороны адептов века Серебряного отнюдь не случаен. Ведь Пушкин и его творчество издавна были краеугольным камнем той традиции, в которой большинство деятелей “Мира искусства” черпало вдохновение, традиции, приверженность которой наиболее наглядно выражалась в доминировавшем в этом творческом сообществе культе Петербурга XVIII – первой половины XIX столетия»¹⁰. Бродович не был прямым адептом Серебряного века, но очевидна близость того, как он изображает меланхоличные каналы Амстердама в «Месье Бугрело» к настроению «Нового Амстердама» — пушкинского Петербурга.

⁹ *Dostoievsky F. Contes fantastiques. Paris: Éditions de la Pléiade, J. Schiffrin, 1929; Pouchkine A. Nouvelles. Paris: Éditions de la Pléiade, J. Schiffrin, 1928.*

¹⁰ *Толстой А. Художники русской эмиграции. М., 2005. С. 156.*

Оформление книги Дж. Милтона «Краткая история Московии»¹¹ стало завершением цикла книжных проектов Бродовича в Париже. Художник отсылает используемую им гравюрную технику к русскому лубку, но стилизует композиции под иконописные сюжеты. Что-то взято прямо от иконописи: обратная перспектива, характерные изображения «иконных горок», растительности и композиционное построение города. Бродович «вспоминает» (скорее, цитирует по фотографии) храмовую архитектуру: различима владими́ро-суздальская школа, есть образец позднего пятикупольного храма с килевидными закомарами. Очень внимательно, тонко подходит мастер к работе над историческим материалом, продолжая традиции художников «Мира искусства» по реконструкции «ушедших эпох».

В ранних иллюстративных работах Алексей Бродович — послушный ученик и впечатлительный самоучка. Часто его книжная иллюстрация оказывается в опасном положении вторичности, ведомая зрительным впечатлением автора от прежних достижений русских графиков: есть отсылки к образной системе Н. С. Гончаровой, слышатся отголоски стилистики А. А. Алексеева, прослеживается линия второго поколения «миriskусников» — Д. И. Митрохина, С. В. Чехонина и др. Однако нельзя выделить, за кем именно следует художник, нет прямых влияний и заимствований. Визуальная синтезирующая память мастера проявляется намеками, а их переработка остается творчески подвижной, ищущей. Он самостоятельно выработал подходы к разному литературному материалу, бесстрашно брался за экзотические темы. Разнообразие художественных решений указывает на творческую и кропотливую работу автора, сумевшего победить ремесленное начало гравюрной техники и пройти путь от ученичества до профессионализма.

Алексей Бродович не был вовлечен в художественную среду в юности. Через 10 лет после эмиграции, к концу 1920-х годов его можно назвать частью небольшого эмигрантского мира. Он присоединился к доминантной ностальгической интонации при работе с русскими темами и стал адептом традиции оформления эмигрантской книги. Мастер воспринял «систему ценностей», которая бытовала среди русских художников еще до эмиграции

¹¹ *Milton J. A brief history of Moscovia. London: The Blackmore Press, 1929.*

и сохранилась в зарубежных условиях: художник создавал собственную интонацию в визуальном пересказе литературного сюжета. Бродович также перенял удивительное мастерство русских художников «расписывать» здание книги, чувствовать его архитектуру, упругость книжного листа, неразрывность каждого изобразительного элемента, иллюстрации, декоративной вставки с художественным организмом книги.

Ансамблевое ощущение книги Бродович сохранил в последующие десятилетия. Во время работы в нью-йоркском «Harper's Bazaar» с 1934 по 1958 год он совершил художественную революцию в журнальном издании (в чем-то приблизив журнал к типу «роскошной книги»). Каждая страница номера с дизайном, фотографией, текстом была органически «вшита» в образную структуру журнала.

А. Ч. Бродович стал примером для нескольких поколений западных графических дизайнеров середины и второй половины XX века: они учились у него композиции, выстраиванию единства образной и текстовой составляющих разворота книги, журнала. Основы мастерства в создании художественной системы издания и структуры книжного разворота были заложены в работе мастера над книгами для парижских издательств.

В. В. Кнорринг

Иллюстрированные издания для детей Л. М. Квитко: общее и особенное в оформлении оригинальных и переводных книг

В ХХІ столетии в нашей стране совершенно перестали издавать стихи Л. М. Квитко¹, о чем нельзя не сожалеть. Ведь на поэзии Квитко выросло не одно поколение читателей, и книги этого поэта остались для них дорогим детским воспоминанием.

Своей привлекательностью детские книжки Квитко в немалой степени обязаны иллюстрациям первоклассных мастеров, которые работали над ними. Но если издания на русском языке благодаря своим громадным тиражам еще сохранились во многих домашних библиотеках, то книги на языке оригинала (идише) давно уже стали библиографической редкостью. В результате о них не знают даже специалисты по истории книжной иллюстрации. А ведь есть еще и книги Квитко в переводах на языки народов СССР (карельский, марийский, удмуртский и другие), являющиеся раритетами.

В Российской национальной библиотеке сохранилось большинство упомянутых изданий: около ста — на идише, немногим больше того — на русском языке и несколько десятков переводов на другие языки. Обзор всего этого массива позволяет оценить книжное оформление как целостное явление культуры, заслуживающее самого пристального внимания.

Первые произведения Л. М. Квитко были адресованы взрослым. Они совпали по времени с первыми годами революции, что отразилось на их содержании, стилистике и оформлении — предельно лапидарном.

¹ Квитко Лев (Лейб) Моисеевич (1890–1952), писатель, поэт. Расстрелян в числе других членов Еврейского антифашистского комитета в августе 1952 года.

Первые книги Квитко для детей совсем иные: простые и добрые по содержанию, богатые и интересные по оформлению. Они вышли в Киеве в 1919 году: «Арбузик» и «Кошечка» с рисунками О. Рошала и «Лемеле-лакомка», оформленная И. Чайковым. Этот мастер больше известен как скульптор — в советские годы он много и плодотворно работал в стиле социалистического реализма, однако в молодости отдал дань авангардистским исканиям. Тогда же он занимался и книжной графикой, ныне совершенно неизвестной, поскольку Чайков оформлял исключительно книги на идише. Рисунки Чайкова, как правило, неуловимо выдают причастность автора к пластическим искусствам, в случае же с «Лемеле-лакомкой» Чайков изменил своей обычной манере. Здесь рисунки очень динамичны, но скорее напоминают шарж².

Во второй половине 1920-х годов для детских книжек Квитко наступил своего рода «золотой век»: они почти ежегодно выпускались в Харькове, Киеве и Одессе, где было основано специализированное детское издательство. Среди них знаменитые «Поросята», оформленные профессором Киевского художественного института С. Н. Ержиновским, книги с рисунками И. А. Дайца, добротнo-реалистичными, но вместе с тем немного наивными и очень трогательными.

В Харькове вышли три книги Квитко с графическими иллюстрациями знаменитого ныне Иссахара-Бера Рыбака: «Карл и Мизра», «За это исключают», «Звено в звено». Черно-белое исполнение придает им выразительность, как и излюбленный прием Рыбака — волнистые черты, очерчивающие композиции. Рисунки исполнены тонкого юмора, а в книжке «Карл и Мизра» художник смог передать как нюансы содержания, так и настроение автора.

В Харькове в 1928 году вышло пять книжек, оформленных Г. И. Фишером: «Жучок», «Дудочка», «Скрипочка», «Детская площадка» и «Бабка Шлак и ее кабак». Об этом художнике достоверно известно лишь то, что он всю жизнь занимался книжной графикой. Думается при этом, что рисунки к детским книжкам Квитко стали высшим его достижением. Они не просто необычайно выразительны, но и весьма своеобразны. Для иллюстраций ко всем пяти изданиям характерна одинаковая манера: два-три контрастных цвета (красный — черный — зеленый или желтый), линия смелая, композиции несколько схематичны, но исполнены движения. Настроение сдер-

² Подробнее с изданием можно ознакомиться в Электронной библиотеке РНБ (коллекция детских книг на идише), где представлена его полнотекстовая копия.

жанное: нет ни безудержного смеха, ни грусти. Однако рисункам Фишера свойственна одна черта — художник исподволь учит видеть прекрасное в самых, казалось бы, обыденных явлениях.

Со второй половины 1930-х годов книги Квитко начинают издавать в Москве в издательстве «Эмес». Для них настает своего рода «серебряный век»: оформление становится более сдержанным, но в то же время аристократичным. Буйство красок и форм уступает место лаконичной графике. Три книги в этом стиле — «Колыбельная», «Ахахи» и «Как Михась искупался» — оформила В. Я. Тарасова: Творческую манеру художницы предопределил ее замечательный учитель П. П. Чистяков. Это реалистичная, но в то же время исполненная поэзии карандашная графика, от которой веет легкой печалью. К сожалению, невысокое качество полиграфической продукции 1930-х годов дало о себе знать: большинство рисунков выцвело, потеряло контрастность, и в наши дни уже нелегко понять всё их очарование.

Четыре книжки Квитко («У диких зверей», «Лемеле-лакомка», «Десять сказок» и «Для детей») оформил А. Д. Короткин. Художник работал в классической манере, его рисунок очень сдержан, но полон скрытой иронии. Особенно хорошо это заметно в книжке «Десять сказок», где заглавия стихов предваряют черно-белые орнаменты, явно стилизованные под резьбу на мацевях (традиционных еврейских надгробиях). В стихотворении «Санитары» в такой орнамент органично вписана ванна с купальщиком. В запасе у Короткина было немало подобных шуток. Сегодня книги, оформленные им, не пользуются широкой известностью.

В годы войны книги Квитко продолжали выходить как на идише, так и в переводах, однако по понятным причинам они не отличались изысканным оформлением. Но в 1947 году перед самым началом антиеврейской кампании, вскоре развернувшейся в СССР, издательство «Дер Эмес» выпустило не совсем обычную книгу — «Алфавит» Льва Квитко с рисунками Михаила Ио³. Эпитет «необычный» относится как к содержанию, так и оформлению издания. Собственно, рисунков как таковых в нем нет, лишь буквицы. Но их эстетика несет в себе мощный смысловой заряд и заставляет вспомнить о трагических судьбах деятелей еврейской культуры.

³ Мейер Йоффе (1895–1960), художник. Использовал псевдоним Михаил Ио. Был политзаключенным, отбывал срок на рудниках Воркуты. Реабилитирован в 1956 году.

Тема репрессий была запретной в СССР. Тем не менее, книги Квитко в русских переводах продолжали издаваться, да еще с указанием имени автора, что было случаем совершенно уникальным. С наступлением же «оттепели» и до конца 1970-х годов они начали выходить миллионными тиражами и чуть ли не ежегодно. Над книгами Квитко работало в общей сложности несколько десятков художников, и рассказать о каждом нет возможности. Остановимся лишь на самых значительных персонах.

Первым в этом ряду по праву следует назвать В. М. Конашевича: он оформил более четверти всех русских изданий Квитко. Кроме того, он был единственным, кто иллюстрировал и оригинальные книги Квитко. Переводы на языки народов СССР также украшают иллюстрации Конашевича. Однако русское издание сборника «Моим друзьям» он готовил не один, а в соавторстве с А. З. Иткиным. Это случай полной гармонии рисунков обоих художников, как между собой, так и с текстом. Правда, у Иткина чуть сильнее акцентированы характеры персонажей и больше чувствуется, что молодость художника пришлась на легендарную эпоху «шестидесятников».

Интересно сравнить, как разные мастера иллюстрировали одно и то же стихотворение, например, «В гости» (издавалось также под названием «В лес»). Один из вариантов его оформления принадлежит Г. А. Туганову. На рисунках к стихотворению Квитко Туганову лучше всего удался сам лес. Бабушка Мирл у него — маленькая, согбенная старушка, а внучек — крошечный, почти игрушечный мальчик. В иллюстрациях Конашевича наоборот: бабушка — центр всего, она добрая и хлопотливая; под стать ей и внучок. Все остальное здесь второстепенно. Однако у Туганова получилась задумчивая, немного таинственная сказка, а у Конашевича — бытовая, хотя и веселая зарисовка.

Несколько книг Квитко оформил Д. С. Хайкин. Его рисунки дышат жизнелюбием, радостью, оптимизмом. Хайкину принадлежит, пожалуй, лучшая иллюстрация к «Поросятам» из всех имеющихся (в русских переводах это стихотворение называлось «Анна-Ванна бригадир»). Профессионализм мастера проявился не только в самих рисунках, но и в композиции, в размещении текста и иллюстрации на странице.

Примером удачного оформления книжек Квитко могут служить рисунки А. А. Брея, который немало лет проработал в журналах «Веселые картинки» и «Мурзилка», а также оформил десятки

ярких детских книг. Но все четыре сборника Квитко, над которыми работал Брей («Михасик», «Разговор», «Скрипочка» и «Анна-Ванна бригадир»), исполнены в одном стиле. Это сдержанная черно-белая графика, напоминающая иллюстрации В. Тарасовой к довоенным изданиям на идише. Вольно или невольно иллюстрации Брея гармонируют с ними и по настроению, подчеркивая лиричность детских стихов Квитко.

Шестидесятые годы, на которые пришелся пик издания этих стихов, породили новый стиль оформления детских книг. Чаще всего это были книжки большого формата, яркие, красочные и несущие на себе отпечаток времени во всем, включая мельчайшие детали. Это целиком относится к сборнику «Лемеле хозяйничает», оформленному Е. А. Мешковым и выдержавшему четыре переиздания. Стихотворение «Из Бембы в Дрембу», опубликованное в нем, также иллюстрировали В.М. Конашевич и А. Ф. Кипарисов. Интересно проследить на этом примере, как за несколько десятилетий изменился подход к оформлению текста. Все трое художников изображали мальчика Тишку, шагающего по дороге. Все помещали на первый план указатели: «Бемба» и «Дремба». На этом сходство кончается. У Конашевича иллюстрации черно-белые, небольшого размера, они крайне ненавязчиво сопровождают текст. У Мешкова и Кипарисова рисунки играют яркими красками, они равноправны с текстом, а кое-где и выходят на первый план. У Кипарисова на авансцене дети — большеглазые, проказливые, ужасно симпатичные. У Мешкова же можно одним взглядом окинуть полгоризонта с двумя аккуратненькими деревнями и незадачливым путешественником на дороге меж ними. Но от бытовых подробностей, которые он вводит в рисунок, становится тепло на душе.

Последняя по времени издания книга Квитко на идише («Качели»; художник В. Чапля) вышла в нашей стране в 1991 году. Едва ли можно считать ее оформление удачным, несмотря на все попытки внести в рисунок национальный колорит. Спустя почти десять лет вышел и последний сборник Квитко на русском («Лемеле хозяйничает»; художники С. Гонков и М. Зотова). Картинки к нему сами по себе выглядят добротными, однако они не выдерживают никакого сравнения с рисунками мастеров прежних лет.

Рассказ об оформлении книжек Квитко наводит на достаточно грустные мысли. Культура детской книги в Советском Союзе не просто сложилась как явление, но и развивалась, сочетая в себе

преемственность и новаторство. Однако сегодня талантливейшие иллюстрации к советским детским книгам оказались даже в худшем положении, чем музейные полотна соответствующей эпохи. Эти рисунки сегодня никто не видит, не использует в работе с детьми — и приходится поневоле признать, что детские книги, подобно газетной публицистике, не пережили своего времени. Если тексты полюбившихся произведений для детей периодически еще воспроизводятся, то на смену качественным иллюстрациям пришли откровенные подделки и подделки.

Случай с оформлением книжек Квитко — достаточно частный, хотя и весьма показательный. Однако в этом случае проблема бытования детских книг прошлых лет в современном культурном пространстве несколько углубляется за счет того, что издания стихов Квитко на идише сегодня известны лишь считаным единицам, причем во всем мире. Между тем, оформление таких книг заслуживает внимания как специалистов, так и широкой публики. В этом мы видим первую общую черту, которая роднит переводные и оригинальные издания Квитко: иллюстрации являют собой пример гармоничного и высокохудожественного оформления книг массового тиража.

Отметим, что творчество Квитко пришлось на ту эпоху, когда национальные мотивы в искусстве считались второстепенными по отношению к советской культуре в целом. Это не могло сказаться и на иллюстрациях к его произведениям. Множество изданий Квитко оформлены в соответствии с канонами социалистического реализма, и можно лишь восхищаться талантом художников, которые, несмотря на это, превратили рисунки к детским книжкам в подлинные произведения искусства.

Единственным связующим звеном между двумя группами изданий Квитко является творчество В. М. Конашевича. Вполне естественно, что этот мастер уделял большее внимание переводной поэзии Л. М. Квитко. Однако его кисти принадлежат иллюстрации и к довоенному сборнику Квитко для детей старшего возраста.

К сожалению, приходится признать, что на этом сходство оригинальных и переводных изданий одного и того же автора заканчивается. Мастера, иллюстрировавшие переводы стихов Квитко, работали и над другими детскими книгами. А оригинальные издания Квитко — примеры несколько иной субкультуры. В еврейских стихах Квитко сохранились интонации народных песен.

В том, что они не уцелели в переводах, нет вины переводчиков. Очевидно, что любой перевод заведомо беднее оригинала. Но те же мотивы зримо прослеживаются и в рисунках к еврейским изданиям Квитко. Сочетание содержания и оформления здесь часто создает неповторимое стилистическое единство, которого пусть невольно, но лишены переводные книги. В этой гармонии и заключается основное отличие оформления оригинальных книг Квитко от его же переводных изданий.

Несмотря на это обстоятельство, хотелось бы подчеркнуть, что восприятие книжных иллюстраций не зависит от языковых барьеров. Поэтому автор настоящего сообщения, будучи сотрудницей крупного книгохранилища, в котором сохранилось большинство советских изданий Квитко, считает своим долгом всячески их пропагандировать, равно как и советскую иллюстрацию к детской книге вообще. Для этого используется весь доступный инструментарий: оцифровка изданий, книжные и виртуальные выставки. Детская книга советского периода нуждается в деятельной пропаганде. Сегодня, когда магистральным направлением культурно-просветительной, а также педагогической работы считается возврат к базовым ценностям нашей страны, это особенно актуально.

А. В. Алания

Иллюстрации Александра Алексеева к роману Бориса Пастернака «Доктор Живаго»

Над романом «Доктор Живаго» Б. Л. Пастернак работал приблизительно с 1945-го по 1956 год. Советские журналы «Новый мир» и «Знамя», которым автор предоставил рукопись, печатать роман отказались. Впервые он был опубликован в ноябре 1957 года в итальянском издательстве Джанджаккомо Фельтринелли. Вскоре роман был переведен на двадцать четыре языка. В 1959 году он был издан одним из крупнейших французских издательств — «Gallimard» с иллюстрациями Александра Алексеева¹. В 2007 году роман «Доктор Живаго», иллюстрированный Алексеевым, выпустило санкт-петербургское издательство «Вита Нова»², приурочив это издание к пятидесятилетию первой публикации книги.

Творчество А. А. Алексеева³ долгие годы оставалось неизвестным в России. К настоящему моменту ситуация изменилась во многом благодаря прошедшим в Москве и Санкт-Петербурге выставкам работ художника⁴, статьям о его жизни и творчестве⁵,

¹ Pasternak B. Le Docteur Jivago. Paris: Gallimard, 1959.

² Пастернак Б. Доктор Живаго. В 2 т. СПб.: Вита Нова, 2007.

³ Алексеев Александр Алексеевич (1901–1982), художник. Родился в России. В 1921 году эмигрировал во Францию. Известность получил как родоначальник французской анимации и один из основателей знаменитого на весь мир ежегодного фестиваля анимационных фильмов в Анси.

⁴ Выставки: ко дню памяти Л. Н. Толстого (8 ноября – 10 декабря 2010, Библиотека книжной графики, Санкт-Петербург); «Конструктор мерцающих форм. Книжная графика Александра Алексеева из собрания Б. М. Фридмана» (25 августа – 30 октября 2011, Государственный центр современного искусства, Государственный литературный музей, Москва); «Между светом и тенью» (персональная, 19 ноября – 25 декабря 2011, Музей неконформистского искусства, Санкт-Петербург); выставка «Александр Алексеев. Возвращение в Петербург» (персональная, 7 июля – 5 августа 2011, Государственный музей истории Санкт-Петербурга, Петропавловская крепость) и др.

⁵ Леонидов В. Этот изумительный Алексеев // Наше Наследие. 2007. № 81. С. 72–74; Норштейн Ю. Игольчатый экран // Искусство кино. 1993. № 4. С. 113–116.

книгам: «Безвестный русский, знаменитый француз»⁶, «Александр Алексеев: диалог с книгой»⁷ и вышедшим в издательстве «Вита Нова» на русском языке четырьмя книгами («Доктор Живаго»⁸, «Братья Карамазовы»⁹, «Анна Каренина»¹⁰, «Записки из подполья» и «Игрок» — последние два произведения в одной книге¹¹) с его иллюстрациями. Между тем литература, посвященная творчеству художника, остается по-прежнему довольно немногочисленной, хотя безусловный интерес в контексте нашего исследования представляет статья самого Алексеева «Что побудило меня иллюстрировать роман “Доктор Живаго”?»¹².

Сын русского офицера, воспитанник Первого Кадетского корпуса в Петрограде — Александр Алексеев покинул Россию двадцатилетним юношей, успев застать хаос и ужасы Гражданской войны. Всю свою жизнь он продолжал любить Родину, ее культуру и традиции и безмерно страдал от невозможности вернуться, встретиться с матерью и братьями или хотя бы узнать об их судьбе. Не случайно в своем творчестве Алексеев постоянно обращался к русской классике: на его счету были иллюстрации к «Слову о полку Игореве», к «Носу» и «Запискам сумасшедшего» Н. В. Гоголя и другим произведениям русской литературы. Но ни одно произведение не потрясло его так, как роман «Доктор Живаго». Поэтому, когда издательство «Gallimard» предложило художнику создать цикл иллюстраций для первой публикации романа на французском языке, он охотно взялся за работу. Алексеев писал: «Я был потрясен, прочитав роман Пастернака. Возникло совершенно реальное ощущение, что мой пропавший без вести старший брат после сорока лет молчания прислал мне письмо, написанное на шестистах пятидесяти страницах»¹³.

⁶ Безвестный русский, знаменитый француз / Под ред. Е. Федотовой. СПб.: Издательство Буковского, 1999.

⁷ Александр Алексеев. Диалог с книгой. Статьи и интервью художника, а также статьи и мемуары о нем / Предисл., сост. и общ. ред. А. Л. Дмитренко. СПб.: Вита Нова, 2005.

⁸ Пастернак Б. Доктор Живаго. В 2 т. / Ил. А. А. Алексеева. СПб.: Вита Нова, 2007.

⁹ Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. СПб.: Вита Нова, 2005.

¹⁰ Толстой Л. Н. Анна Каренина. В 2 т. СПб.: Вита Нова, 2005.

¹¹ Достоевский Ф. М. Записки из подполья. Игрок. СПб.: Вита Нова, 2011.

¹² Алексеев А. А. Что побудило меня иллюстрировать роман «Доктор Живаго»? // Пастернак Б. Доктор Живаго. В 2 т. / Ил. А. А. Алексеева. СПб.: Вита Нова, 2007. Т. 1. С. 8.

¹³ Там же. С. 9.

Все иллюстрации художник выполнил с помощью игольчатого экрана. Это приспособление представляет собой вертикально расположенную плоскость (натянутый на подрамник холст), в которую под углом в 90 градусов воткнуты иглы. Они свободно перемещаются в отверстиях, количество их может варьироваться от нескольких тысяч до миллиона. С «лицевой» стороны экрана расположен один или несколько источников света, которые можно устанавливать под разными углами. Когда все иглы «втянуты», плоскость остается белой, но каждая «выдвинутая» игла отбрасывает на эту поверхность тень, длина и интенсивность которой зависят от угла и яркости источника света, степени выдвижения иглы. Именно эти тени и создают изображение, которое затем может быть запечатлено фотокамерой. Во время работы на игольчатом экране художнику помогала его вторая жена, Клер Паркер, однако, как представляется, автором художественного замысла был Александр Алексеев, а Паркер выполняла работу ассистента, хотя ее роль в творческом наследии мастера заслуживает особого рассмотрения.

Специфика техники игольчатого экрана не позволяет определить точное число созданных художником иллюстраций, поскольку, нанося изображение непосредственно на экран, он стирал его для создания нового. Поэтому в настоящей статье речь пойдет только об иллюстрациях первого французского издания «Доктора Живаго», которое было выпущено тиражом 10 250 экземпляров и с тех пор в таком виде не переиздавалось¹⁴. В эту книгу вошло 202 иллюстрации, тогда как российское издание («Вита Нова», 2007) содержит лишь 182. Большинство книг, оформленных Алексеевым ранее, представляли собой роскошные малотиражные издания с пронумерованными экземплярами, а сами рисунки, как правило, шли отдельными сюитами или вклейками; печатались отдельно на специально подобранной бумаге. Тем интереснее взглянуть, как художник использует возможности обычного издания, где его работы перемежаются с текстом, составляя с ним единое композиционное целое. В первом издании (1959) иллюстрации занимали все пространство страницы или весь разворот, без полей. По словам художника, он задумал «фильм об исчезнувшем мире, об утраченной культуре, о пережитой трагедии»¹⁵. В данном случае мы видим

¹⁴ Pasternak B. *Le Docteur Jivago*. Paris: Gallimard, 1959.

¹⁵ Алексеев А. А. Что побудило меня иллюстрировать роман «Доктор Живаго»? С. 9.

раскадровку, из которой можно собрать целый фильм, потому иллюстрации занимают всю страницу целиком, не отгораживаясь ни от текста, ни от зрителя белыми полями.

В роскошном российском издании (2007) особое внимание уделено общему оформлению книги, оно содержит уникальный справочный материал, но это, к сожалению, нарушило авторский замысел: иллюстрации помещены традиционным образом с полуторасантиметровыми полями по периметру.

Французское издание открывает картина похорон матери Живаго. Изображение крепостной стены, вдоль которой движется похоронная процессия, занимает подряд три разворота, следом — на четной странице — церковь. Те же иллюстрации помещены перед текстом и в российском издании, однако ему предшествуют несколько страниц справочной информации.

Работая над разворотом, художник учитывал толщину книги, а потому центрировал изображение с учетом места сгиба. Композиция третьей иллюстрации к главе «Елка у Свентицких» построена художником таким образом, что складывается впечатление, будто выстрел только что прозвучал: Лара еще не опустила руку, кто-то из гостей еще не успел понять, что произошло и продолжает кружиться в танце, а кто-то вдруг остановился и обернулся в сторону «трехстенной комнаты». Драматичный момент выстрела Лары в Корнакова художник изобразил на заднем плане, а на первом зритель видит мирную, тщательно прорисованную рождественскую елку. Алексееву не потребовалось перегружать елку украшениями, чтобы добиться праздничной, рождественской атмосферы. Ее усилили изображенные в настенных светильниках горящие свечи. Две свечи, расположенные внизу на елке, выполняют не столько декоративную, сколько символическую функцию: одна находится под изображением Лары, другая — напротив мужской фигуры, и хотя та дана весьма обобщенно, зритель понимает, что это Юрий Живаго.

Образ горящей свечи часто встречается в произведениях Александра Алексеева. Неудивительно, что он обратил внимание на ту самую свечу, которая впоследствии станет известна даже тем, кто никогда не читал роман. По дороге на елку «Юра обратил внимание на черную протаявшую скважину в ледяном наросте одного из окон. Сквозь эту скважину просвечивал огонь свечи, проникавший на улицу почти с сознательностью взгляда, точно пламя

подсматривало за едущими и кого-то поджидало»¹⁶. Из этого наблюдения родилось затем одно из самых известных русских стихотворений XX столетия. На иллюстрации представлено не то, что описал автор романа, а то, что увидел художник взглядом со стороны, изнутри пустой комнаты: пол, стены, оконный проем и свеча, остальное читатель додумает сам. Алексеев относится к нему бережно и уважительно, не навязывает своего видения, а лишь предлагает как бы взгляд со стороны. Его иллюстрации являются не графической копией литературного текста, и не комментарием к нему. Это, скорее, впечатления художника от прочитанного, образы, навеянные текстом, и в каком-то смысле — отдельная история, происходившая в развитии сюжета, иногда с ним пересекаясь.

В очередной иллюстрации изображена та же комната, но без свечи. В распахнутое окно заглядывает убывающий месяц. На столе стоит лампа и лежит раскрытая тетрадь. Кому предназначен второй стул? Это не игры с воображением читателя-зрителя, а приглашение к диалогу с писателем и его героями. Внешняя обобщенность образов отдельных персонажей, лаконичность и даже скупость рисунка побуждают читателя напрячь воображение. Алексеев писал: «Каждая строка текста предлагала мне множество подлинных образов Революции, как ее прожили современники, а моя визуальная память, которая воспринимает малейшую деталь, действует как кинокамера, пленку которой можно проявить и развить спустя 40 лет и более»¹⁷.

Игольчатый экран предоставляет художнику огромный простор для творчества, позволяя создавать как плавные переходы и полутени, так и резкие границы. При этом не стоит упускать из виду технические особенности «материала». Любое изображение, созданное на игольчатом экране, является точечным, каждая линия, каждый «мазок» состоит из множества иголок и отбрасываемых ими теней.

В разворотной иллюстрации «Приезд в Варыкино» Алексеев в полной мере использует художественно-выразительные особенности техники игольчатого экрана, создавая картину в духе

¹⁶ Пастернак Б. Доктор Живаго. Т. 1. С. 151.

¹⁷ Цит. по: Нива Ж. Сибирь в творчестве Пастернака и Алексеева // Сибирь: взгляд извне и изнутри. Духовное измерение пространства. Иркутск, 2004. http://mion.isu.ru/filearchive/mion_publications/sbornik_Sib/2_4.html дата обращения 15.05.2014.

пуантилизма. Подобно таким мастерам цветописа, как импрессионисты, черно-белая «палитра» в руках Алексева позволила ему наполнить изображение отраженным от листьев солнечным светом. Фигуры людей художник изображает обобщенно, они не отвлекают от видового пейзажа и наделены символическим значением. Композиция, в центре которой художник помещает ствол березы, невольно разделяет сидящих в повозке: слева четыре черные, четкие фигуры, а справа — белый, почти прозрачный силуэт старика. Все по Пастернаку: «Их вез на белой ожеребившейся кобыле лопоухий, лохматый, белый, как лунь, старик. Все на нем было белое <...>. За белою кобылой, вскидывая хрящеватые, неокостеневшие ноги, бежал вороной, черный, как ночь, жеребенок»¹⁸.

Алексеев, всю жизнь интересовавшийся способами передачи движения, умело прорабатывает фигуры лошадей: кобыла в его рисунке бежит легко, правая передняя нога ее чуть смазана, как будто это «стоп-кадр» действительно движущегося животного.

Александр Алексеев оказался первым и непревзойденным иллюстратором романа «Доктор Живаго». Когда в 1959 году роман готовился к публикации в США, Нью-Йоркское издательство «Pantheon Books» также решило издать его в оформлении Алексева.

Игольчатый экран художник изобрел в 1931 году. До 1959 года при помощи своего изобретения он успел снять несколько мультипликационных фильмов, а «Доктор Живаго» стал первой книгой, проиллюстрированной в новой технике. Кропотливая работа принесла свои плоды: сын автора, Е. Б. Пастернак, вспоминал о том, что его отца поразили рисунки Алексева¹⁹, он их высоко оценил. Борис Леонидович также принял передачу движения, близкую замедленной киносъемке, что достигается не только в одном рисунке, но и серией иллюстраций, следующих одна за другой.

Роман «Доктор Живаго» произвел на Александра Алексева столь сильное впечатление, что художник впервые решился использовать технику, изобретенную им для кино, пытаясь передать глубоко личное отношение к роману и то, насколько остро он чувствовал боль, которой пронизаны его образы.

¹⁸ Пастернак Б. Доктор Живаго. Т. 2. С. 31.

¹⁹ См.: Пастернак Е. Б. Борис Пастернак об иллюстрациях Алексева // Пастернак Б. Доктор Живаго. В 2 т. / Ил. А. А. Алексева. СПб.: Вита Нова, 2007. Т. 1. С. 476–478.

О. Ю. Кошкина

Язык книжного искусства Ильи Богдеско

Илья Трофимович Богдеско (1923–2010) — состоявшийся и признанный художник, книжный иллюстратор, каллиграф, график, гравер. Количество изданных книг с его участием превышает сотню. Поднимая собственную планку иллюстрирования от тщательного следования тексту до разрешения интереснейшей творческой проблемы, он сумел создать свой неповторимый стиль.

Наиболее обширные сведения о работе художника, анализ изобразительного мастерства, иконографию можно найти в трудах Д. Д. Гольцова¹, С. Ф. Григорьева², В. П. Третьякова³. Однако несмотря на содержательное освещение наследия художника, эти авторы не уделили серьезного внимания изучению характерных черт изобразительного языка книжной графики Богдеско, специфике подхода мастера к созданию графических циклов. Очертить принципы книжной графики Богдеско — цель данной статьи.

Художник был всегда верен своему девизу: «Где бы ты ни был, рисуй, по возможности, больше»⁴. Дипломная работа Богдеско — иллюстрация «Сорочинской ярмарки» Н. В. Гоголя, получив отличную оценку государственной комиссии, была принята в печать Гослитиздатом (1952). Это редчайший случай! Во время работы над дипломом уже сформировались основные принципы будущего мастера в решении творческих задач: прекрасное знание литературного текста, формирование образов непосредственно в процессе чте-

¹ Гольцов Д. Д. Илья Богдеско. Иллюстрация. Каллиграфия. Станковая графика. Рисунок. Монументальное искусство. М.: Советский художник, 1987.

² Григорьев С. Ф. Илья Трофимович Богдеско. М.: Советский художник, 1970.

³ Третьяков В. П. Илья Богдеско. «Дон Кихот». Создание образа. СПб.: Вита Нова, 2010.

⁴ Илья Богдеско. Гравюра. Из собрания В. Беликова (г. Москва). Материалы выставки. М.: Россотрудничество, 2011. С. 5.

ния, натурные наблюдения в поисках истинных типажей: «Смогу ... проиллюстрировать, когда всё это увижу в действительности»⁵.

Целеустремленность, трудолюбие, преданность выбранному пути, постоянное совершенствование, требовательность — качества, характеризующие личность художника. Здесь же можно отметить созвучие высказывания Богдеско «...не хочется выпускать из рук ни одного листа, который бы самому не приносил радость»⁶ цветаевским словам «слабых стихов — не дам».

До конца 1970-х годов графические работы художника выполнены карандашом, кистью, пером, тушью. Мастер не остановился в выборе выразительных средств — он искал новые пути, синтезировал техники. Именно в поиске особого подхода к каждому конкретному случаю начал выкристаллизовываться язык индивидуальности Богдеско, его иллюстративный почерк. К примеру, при изложении народной молдавской баллады «Миорица» была использована линогравюра. Но такой вариант не устроил мастера. Он обратился к народному изобразительному творчеству — молдавским иконам и декоративному национальному ковроткачеству. Линейный графический язык икон, особое внимание к контуру, структуре линии позволили найти единое стилевое решение. А художественная выразительность иллюстраций была достигнута благодаря использованию в качестве фона для рисунков пером насыщенного черного цвета — древней традиции молдавского народного ковра.

Работая над циклом книжной графики, Богдеско не останавливался на одном иллюстративном исполнении: «Но конечная задача моя была шире — решить всю книгу в целом!»⁷. Для художника было важно так распределить иллюстративные, декоративные, шрифтовые, смысловые акценты, чтобы они способствовали наиболее полному истолкованию идейного содержания литературного текста, раскрытию описываемых явлений и образов главных героев⁸. Таким образом мастер достигал взаимосвязи содержания и формы иллюстрируемой книги.

Художник много работал со шрифтами, варьировал характер написания текста с целью сохранения его оригинальной красоты. Надо отметить, что каллиграфия была предметом особой любви Богдеско.

⁵ Богдеско И. Т. Круг за кругом. [Рукопись].

⁶ Илья Богдеско. Гравюра. Из собрания В. Беликова... С. 5.

⁷ Богдеско И. Т. Круг за кругом. [Рукопись].

⁸ Гольцов Д. Д. Илья Богдеско... С. 62.

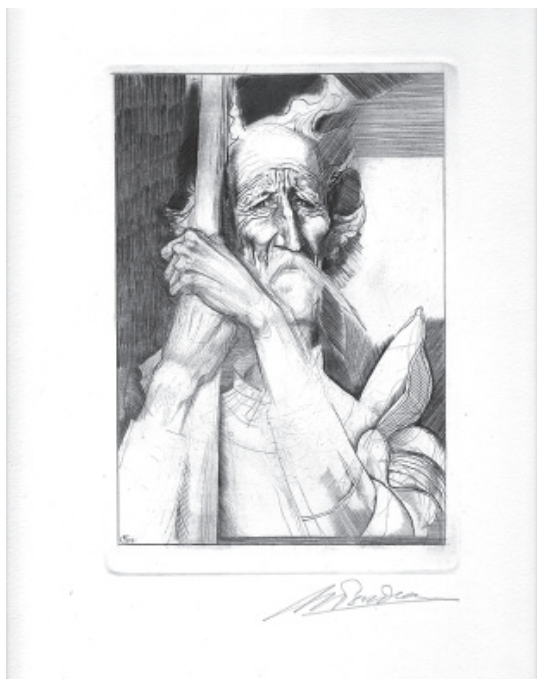
По мнению художника, шрифт — одна из важнейших составляющих книги. Мастер сравнивал линию в рисовании с конструктивной формой реального изображения, в то время как каллиграфия наполнена эмоциями и выражает душевные устремления, более пластична и музыкально оттенена⁹. Работая со шрифтами, он оформлял полностью рукотворные книги, где написанный текст является неотъемлемой частью единого целого — книги как произведения искусства. «Кошелек с двумя денежками» И. Крянге — яркий тому пример.

Расширяя границы своего творчества, график, в возрасте более 50 лет, осваивает технику резцовой гравюры — особого вида изобразительного искусства, обладающего самостоятельной эстетикой. Он требует от мастера большого физического напряжения в процессе работы, заставляет, экономя усилия, стремиться к строжайшей дисциплине штриховки: «...она всегда стремится создать образ, характерный физической активностью, пластической энергией, образ человека действующего»¹⁰. Именно резцовую гравюру Богдеско выбирает для иллюстрирования классики: «Похвалы глупости» Эразма Роттердамского, «Путешествий Гулливера» Дж. Свифта, «Дон Кихота» Сервантеса. Эти шедевры словесности, наполненные философским смыслом, требовали от иллюстратора вдумчивого подхода изобразительного высказывания, тогда как именно резьба по меди буквально обязывала художника «вгрызаться», проникать в глубинные и вечные вневременные идеи. Являясь по природе своей концентрированным воплощением графики, резец позволил избежать легкости и упрощенности, достигнуть «глубинного» содержания текстов при подробной разработке деталей, приобрести многогранность художественного высказывания. Здесь наиболее точно достигается соответствие этого «ударно-бескомпромиссного» вида гравюры с собственно художественными образами: точные, ровные, строгие линии штриха, накладываясь друг на друга, создают звенящую металлом атмосферу, словно аккомпанируя изображаемому действию, там, где геометричность формы переплавляется в блестящую текучесть стали, там, где резцовый штрих становится металлом.

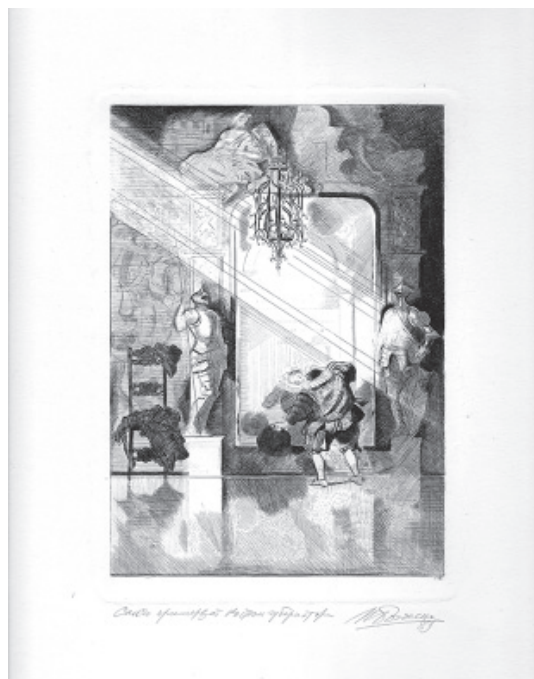
Иллюстрации к «Дон Кихоту» стали вершиной творчества Богдеско. Работа над гравюрами заняла более пяти лет (1984—

⁹ Там же. С. 74.

¹⁰ Очерки по истории и технике гравюры. Тетр. 1. М.: Изобразительное искусство, 1987. С. 7.



Богдеско И. Т.
Дон Кихот
1988
Гравюра, резец
Частное собрание, Санкт-Петербург



Богдеско И. Т.
Санчо примеряет костюм губернатора
1989
Гравюра, резец
Частное собрание, Санкт-Петербург

1988), полностью труд был завершен через четверть века, воплотившись в цикл, отражающий творческие принципы и зрелое мастерство художника. Всего создано 39 гравюр, из которых три были отвергнуты мастером; при этом каждая сопровождалась подготовительными рисунками, вариантами, отражающими бесконечно совершенствующийся творческий процесс. Общее количество рисунков находится в рамках 2–2,5 тысячи.

Пути иллюстрирования условно можно разделить на два: буквальный перевод текста на изобразительный язык и образный, когда материал книги преломляется через жизненный опыт художника. В этом случае на костную структуру идей литературного произведения нанизываются собственные впечатления иллюстратора. Деля выбор между «натуралистическим путем», описательно точным, верным по тексту, но при этом ограничивающем воображение читателя вследствие графического многословия, и путем сквозь образы, представленные автором иллюстраций, Богдеско предпочел второй¹¹.

¹¹ Илья Богдеско. Гравюра. Из собрания В. Беликова... С. 8.



Богдеско И. Т.
Дон Кихот против смертельных врагов
1987
Гравюра, резец
Частное собрание, Санкт-Петербург



Богдеско И. Т.
Крушение надежд Санчо
1987
Гравюра, резец
Частное собрание, Санкт-Петербург

Художник, по замыслу Богдеско, должен быть изобретателем, создавая то новое, чего не было до и не будет после; малыми средствами делать большое; идти параллельно с автором текста, то приближаясь, то отдаляясь, для широкоохватного видения, сверяя впечатления от образов книги с действующим окружением¹².

Направленность сознания Рыцаря Ламанчского на справедливость была близка художнику. «Ревностное изучение всего, что составляет целостность человеческого духа», есть «гуманизм» в эпоху Возрождения¹³. Современное прочтение романа, выдержавшего исторические потоки, личностью, имеющей трагический опыт существования, рождает свой образ «века», своего Дон Кихота. Художник XX века Богдеско создал свой, психологически созвучный художнику, выступивший архетипом, некой универсальной врожденной психической структурой.

¹² Богдеско И. Т. Круг за кругом. [Рукопись].

¹³ Багно В. Е. Дорогами «Дон Кихота». М.: Книга, 1988. С. 28.



Богдеско И. Т.
Перед боем
1998
Гравюра, резец
Частное собрание, Санкт-Петербург

В 1998 году издательство «Редкая книга из Санкт-Петербурга» осуществило уникальный проект, выпустив тиражом 15 экземпляров двцветный альбом с гравюрами Богдеско к роману¹⁴. Этот фолиант состоял из 36 сложенных пополам цельных листов ватмана высшего сорта ручного производства, на каждом из которых с правой стороны разместились оригинальные авторские резцовые гравюры — иллюстрации к роману, а на левой — каллиграфически написанный рукописный текст к ним на русском, испанском или английском языках. В этом варианте мастер имел возможность осуществить свой идеал: вся иллюстрируемая книга, от первой до последней буквы, создается одним художником и призвана стать произведением искусства. Мастерство Богдеско — графика, гравюра и каллиграфа предстало во всем многообразии. Данное библиофильское издание можно было увидеть на прошедшей в 2012 году в Эрмитаже выставке «Книга как искусство»¹⁵.

Богдеско — творец визуального, создающий образы на основе словесных тропов автора литературного текста. В его рабо-

¹⁴ Сервантес Сааведра Мигель де. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. СПб.: Издательство «Редкая книга из Санкт-Петербурга», 1998.

¹⁵ Книга как искусство. 20 лет издательству «Редкая книга из Санкт-Петербурга». Каталог выставки. СПб: Издательство «Редкая книга из Санкт-Петербурга», 2012.

чем Дневнике мастера соседствуют рисунки и слова. Иногда это указание себе, иногда требование-напоминание или общие рассуждения и обобщения. Материалы художника демонстрируют творческий метод, свидетельствующий об оригинальном мышлении, умении остро и образно передать идейный замысел. Однако отобрать и раскрыть диапазон художника от шрифта до обложки, от конструкции книги до графического материала — задача трудная. Осознавая, что иллюстрации должны легко укладываться в изобразительный каркас, в сетку издания, Богдеско создает макет книги простым, архитектурно ясным.

Отличительные черты творческой манеры Богдеско-гравера — материальность линий, их блеск и твердость. Образ предмета непременно должен соединяться с представлением о работе инструмента, использовании материалов, т. е. с «...предвосхищением рисунка, с выбором той изобразительной техники, которая наилучшим образом передаст облик и сущность предмета»¹⁶. У художника объективная реальность линий осязаема, он доносит смысл основных действий через трактовку предметов и пространств, стремясь вызвать вещественные ассоциации. Между предметами возникает единое пространство и взаимное влияние.

В итоге, можно сказать определенно, творчество Богдеско имеет свой ярко выраженный стиль, особенный язык визуального изложения. В нем присутствует совокупность материальных средств и приемов создания художественного образа книги как лингвистического и визуального целого. Изобразительно-выразительные средства разнообразны: рисунок, графика, гравюра, каллиграфия, приемы дизайна. Книжное искусство мастера пластично, развивалось во времени, обогащаясь новыми элементами, и, вместе с тем, оно несет отметину преемственности и традиций мирового развития искусства. Богдеско говорил: «При творческой удаче иллюстрации будут жить вне книги, как художественная ценность»¹⁷. Время подтвердило справедливость его слов.

¹⁶ Ляхов В. Н. О художественном конструировании книги. М.: Издательство «Книга», 1975. С. 118.

¹⁷ Богдеско И. Т. Круг за кругом. [Рукопись].

Е. Г. Эргардт

Художники детского журнала с миллионным тиражом (на примере журнала «Костер» 1980–1990-х годов)

Десятилетие жизни журнала «Костер»¹ с 1980-го по 1990 год вместило в себя гораздо больше изменений, чем предыдущие. Этот последний этап существования страны под названием СССР — время, первая половина которого еще принадлежит эпохе застоя, а вторая перестройке и гласности.

Еще в XVIII столетии издатель первого в России журнала для детей Н. И. Новиков утверждал, что «Процветание государства, благополучие народов зависит от неотменно доброты нравов, а доброта нравов неотменно от воспитания»². «Костер» сохранил эту преемственность, и школьники 1980–1990-х годов, читая таких мастеров слова, как Ю. И. Коваль, Р. П. Погодин, Б. А. Алмазов, В. В. Голявкин, Н. И. Сладков, В. Н. Суслов, В. М. Воскобойников, Н. Т. Федоров, С. А. Махотин, М. Д. Яснов, А. Н. и Б. Н. Стругацкие; рассматривая иллюстрации А. В. Ветрогонского, Н. Е. Чарушина, А. В. Борисенко, Б. А. Аникина, Л. Г. Епифанова, Г. Б. Лавренко,

¹ Журнал «Костер» был основан в 1936 году при издательстве «Детская литература». В 1946 году в связи с постановлением ЦК партии «О журналах “Звезда” и “Ленинград”», травлей писателя М. Зощенко, произведения которого публиковались в «Костре», был закрыт. Возобновился журнал в период хрущевской «оттепели» в 1956 году по инициативе ленинградских писателей. В 1960–1980-х годах «Костер» являлся органом ЦК ВЛКСМ и Союза писателей СССР. Редакторами журнала в разное время были Н. Косарев, В. Торопыгин, С. Сахарнов. В период с 1988-го по 2000 год главным редактором был О. Цакунов. Сахарнов организовал семинары молодых писателей, работающих для детей. В начале нового столетия редакция «Костра» во главе с редактором Н. Харлампиевым стала инициатором создания Ассоциации детской и педагогической прессы Санкт-Петербурга, в которую вошли петербургский детский исторический журнал «Автобус», журнал для родителей и педагогов «На стороне подростка», литературный журнал «Чиж и Еж», газета «Пять углов» и др.

² Новиков Н. И. Избранные произведения. М.; Л., 1951. С. 417.

Н. И. Корниловой, Д. К. Титова, А. В. Иващенко, воспитывались «добротой нравов» и выросли. И как будто не удивительно, что в перестроечное время, когда само чтение, охарактеризованное исследователями как «читательский бум», было повальным, «Костер» был одним из 36 журналов для детей. Удивительно другое — читателей этого журнала было очень много — один миллион!

Возникает вопрос, как же удалось тогда сохранить и развить притягательность этого журнала? В огромной мере это заслуга главного редактора тех лет, писателя С. В. Сахарнова³. Он вел журнал курсом создания умного, полезного художественного издания, со штурманской сноровкой обходя все рифы и айсберги тогдашнего строя. Издание воспитывало своего читателя — любознательного и увлеченного, относясь с уважением к суверенности детского пространства. Об этом говорят рубрики журнала: «Морская газета» — для романтиков, «Веселый звонок» — для шутников, «Уголок веселого архивариуса» — для любознательных, «Арчебек» — для умников, «Советами Маши-искусницы» — для рукодельниц. Система таких разных разделов и рубрик требовала особого зрительного ряда, как способа узнавания и раскрытия конкретных текстов.

Увиденное ребенком должно побуждать сознание к развитию, а душу к движению. Эту задачу выполняют художники-иллюстраторы.

Главный художник издания А. Н. Аземша⁴, ученик Г. Д. Епифанова, появился в «Костре» с легкой руки М. С. Беломлинского⁵.

³ Сахарнов Святослав Владимирович (1923–2010) детский писатель. В 1940 году поступил в Высшее военно-морское училище имени М. В. Фрунзе. В 1941 году участвовал в боях на Ленинградском фронте. Осенью 1941 года был эвакуирован. Военно-морское училище окончил в Баку в 1944 году, затем воевал на Черном море на минном тральщике под Новороссийском. Был награжден орденом Красного Знамени. В 1945 году в составе Тихоокеанского флота принял участие в войне против Японии. После окончания войны продолжил службу на Дальнем Востоке на торпедных катерах в качестве штурмана и начальника штаба соединения. Был направлен на учебу в Морской институт в Ленинград, где защитил диссертацию и получил ученую степень кандидата военно-морских наук. Именно в Ленинграде начал писать свои первые рассказы и сказки. Большую роль в становлении Сахарнова как писателя сыграл Виталий Бианки. Печататься начал с 1954 года. Был редактором журнала «Костер» с 1973 по 1988 год.

⁴ Аземша Александр Николаевич (1950–2014), родился в Ленинграде. В 1975 году окончил Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, мастерскую книжной графики под руководством проф. Г. Д. Епифанова. Член Союза художников. Главный художник журнала «Костер» с 1979 по 1989 год.

⁵ Харшак А. А. Художник Александр Аземша // Северная Аврора. 2001. № 15.



Аземша А. Н.

Иллюстрация к исторической повести Г. А. Черкашина «Бриг Меркурий»

Из журнала: Костер. 1980. № 4

Тема, которой посвящена большая часть его иллюстраций, — историческая. Аземша бережно относился к тексту и блестяще владел этим пространством. Созданные им иллюстрации к историческим сюжетам не дают усомниться в своей реальности, при этом от читателя не ускользает и личное отношение художника к героям и объектам. Он настолько волшебным владел материалом, что получался поистине алхимический сплав изысканного гротеска и исторической достоверности. Образы героев неожиданно приобретали сказочную красоту и силу. Обманчивая лаконичность вдруг оборачивалась целым набором точных деталей, из которых элегантно-убедительно создается целое.

Выразительность силуэта, стремление к линейной ясности, утонченной интеллектуальности и театральной экспрессии выдает в Аземше поклонника «миriskusnicheskikh» традиций. Виртуозное владение техникой акварели сочеталось с изобразительными приемами, близкими и понятными детскому восприятию. Как и в детских рисунках, даже связанные сюжетом предметы не заслоняли друг друга; а соразмерность не соблюдалась — следствие пристраст-



Аземша А. Н.

Иллюстрация к исторической повести Г. А. Черкашина «Бриг Меркурий»

Из журнала: Костер, 1980. № 5

ного отношения к отдельным изображениям; цвет был уплощен как не имеющий доминирующего значения. Художник часто вводил дополнительные поясняющие надписи. Излюбленным композиционным приемом становилось соединение разновременных событий. В этом тоже ощущается некое волшебство, способность к сотворению чуда, к перемещению во времени и пространстве, такое привлекательное для ребенка и побуждающее его к действию. Движение во времени, возможность совершить путешествие в глубину веков предлагал А. Н. Аземша своему юному зрителю и читателю.

Среди неизменных рубрик «Костра» по сей день остается поэтическая. И до сих пор этот раздел оформляет К. О. Почтенная⁶ — представитель старейшей художественной династии Петербурга.

⁶ Почтенная Ксения Остаповна родилась в Ленинграде в 1955 году. В 1980 году окончила Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е.Репина, мастерскую книжной графики под руководством проф. Г.Д. Епифанова. Член Союза художников. России с 1986 года. Почетный работник высшего профессионального образования Российской Федерации. С журналом «Костер» сотрудничает с 1982 года, с 2005 года работает главным художником.

Иллюстрирование стихотворений — один из самых сложных видов иллюстрирования, очень зависимый от передачи эмоционального. Здесь важно создание атмосферы для «существования» поэтического текста. В стихотворной речи, в отличие от прозы с ее описательностью, — повышенная активизация всех уровней текста, что делает его особенно информативным. Задача поэзии — заставить читателя постичь реальность заново, открыть бытийные смыслы через слово⁷. А поэзия для детей — особая поэзия. В свое время К. И. Чуковский определил 12 качеств детского стиха⁸. Среди них были: графичность; быстрая смена зрительных кадров; подвижность и переменчивость ритма; музыкальность; глагольность; преобладание игрового начала и др. Если соотнести эти правила с рисунками Почтенной, становится очевидно, что художник следует им абсолютно. Иллюстрация не подчиняет себе текст, а как бы сопутствует ему, чутко аккомпанирует. Ее рисунки конечно графичны; вполне ощутимы музыкальность, даже напевность изображения; ритм как отражение глагольности и часто используемый прием кадрирования. Пространство ее иллюстраций — абсолютная территория детства, при этом художник не смотрит сверху вниз на своего читателя, а берет его за руку и ведет, пользуясь текстом как маршрутным листом.

Почтенная, член Санкт-Петербургского общества акварелистов, в совершенстве владеет этой техникой. Ее рисунок достаточно легкий и не конкурирует по массе с иллюстрируемым текстом. Художник часто прибегает к приему фрагментарности, что дает ощущение моментальности увиденного события, скоротечности момента и смены настроения. Для ребенка чтение стихотворения — уже игра, рассматривание стиха, проживание его — игра вдвойне. Фрагментарность создает движение, в котором участвует сам зритель-читатель, мысленно дорисовывая изображение.

В иллюстрациях Почтенная делает акцент на объединяющий элемент — это либо опоясывающая все стихотворение река, либо дерево, растущее через всю страницу, либо картуш. Таким образом, даже разные стихи подчиняются общей изобразительной форме, сохраняя целостность страницы или разворота.

⁷ Зенкин С. Н. Введение в литературоведение. Теория литературы. М.: РГГУ, 2000.

⁸ Сарнов Б. М. Детский почерк // Детская литература. 1966. № 4.



СТИХИ ТВОИХ РОВЕСНИКОВ

МАМА

Мама!
Ничего нет на свете милей!
Мама!
Слышен в небе крик журавлей.
Всё на свете: и звери, и птицы,
И рыжая белка, куница,
Серый волк и хитрюга лиса,
Все бежит к своей маме, несется.
Как увидишь ее, сердце смеется,
Мама.

Яременко Марина,
5 класс,
Горловка

8 МАРТА

Тепло и солнце за окном,
Ведь праздник мамы нашей!
Мы с ней по улице идем,
И нам деревья машут.
Природа поздравляет мам
Весенним пробуждением,
И птицы поднимают гам,
Всех заразив весельем.

Артамонова Даша,
6 класс,
Чита

ВЕСНА

Первый ручей зажурчал,
Первый кораблик поплыл,
Солнышка луч заиграл,
Я о зиме позабыл.

Веточку старую взял,
Ножиком счистил кору,
Гладко бока обтесал,
Парус раскрыл на ветру.

Пусть мой кораблик плывет,
Быстро скользит по волне.
Радостно птицы поют
Гимн наступившей весне.

Дима Белый,
5 класс,
г. Чайковский

**УХОДИ,
ЗИМА СЕДЕЯ**

Поворчав еще немножко,
Прихватив свою клюку,
Захромала по дорожке,
Заметая след на льду.

Уходи, зима седая!
Пусть красавица-весна
С соловьями погуляет,
Вся светла, свежа, добра.

Вот красавица-девица
На поляну полетела
С ручейками порезвиться
И за дело взяться смело.

Безрукова Оля,
5 класс,
с. Курумоч,
Кузбасская область

ЧИТАТЕЛЬ

Целый день сижу я дома —
И сегодня и вчера.
Целый день читаю книги
Просто до ночи с утра.
Мой писатель, самый лучший!
Он всегда развеет грусть.
Эти славные творенья
Я запомнил наизусть.

Женя Шахов,
4 класс,
Кострома

Рисунок К. Почтенной

Почтенная К. О.
Иллюстрации к рубрике «Стихи твоих ровесников»
Из журнала: Костер. 1985. № 3

Стихи твоих ровесников

Мой планер

Мой планер, как птица,
в воздухе парит,
мчится, серебрится,
искоркой горит.

Птиц крылатых сами
сделали вчера
нашими руками —
мы ведь мастера.

Искр этих столько —
сколько детворы.
Зажигаем зорьку
радостной поры.

Над Артеком искры
круглый год горят.
Светлый и лучистый
отдых у ребят.

Володя Торчинский,
Ленинград

Ночной город

Спокойной ночи, город,
Бульвары, улицы, проезды.
Спокойной ночи, в темноте светящиеся
подъезды,
Высокие узорчатые арки,
И черные загадочные парки.
Засните, машины,
Пусть мягко идет тишина
По проспектам широким и длинным,
И большая золотая луна
Освещает уснувшие школы, стадионы,
театры, дома...

София Богданова,
Москва

Хирургом я мечтаю быть

Хирургом я мечтаю быть,
Завидую врачам.
Хочу больных людей лечить
И днем, и по ночам,

Хочу со скальпелем в руках
Стоять я у стола,
Хочу, чтоб жизнь людей всегда
Здоровою была.

Игорь Витрищак,
Ворошиловград

Дедушка

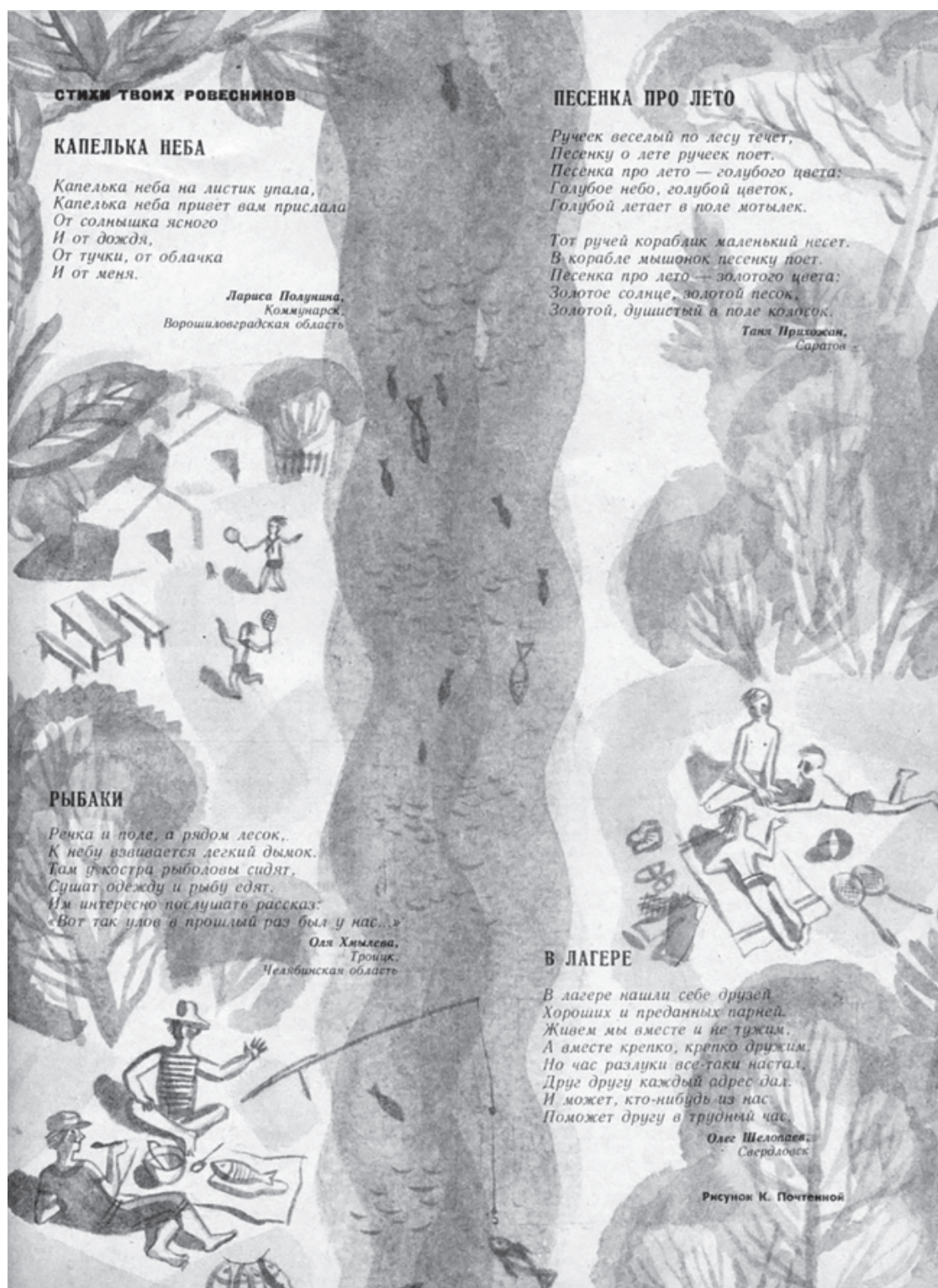
Встала я ночью,
А со стены
Дедушка старый отгадывал сны.
Вдруг шевельнулось худое лицо,
И на руке заблестело кольцо.
Старая трубка вдруг задымила
И на окно кольцо дыма пустила.
Так я стояла, боясь шевельнуться,
И на кровать не решалась вернуться.
Утро настало, солнышко встало,
Жалко, что дедушки больше не стало!

Света Алиева,
Ижевск

Рисунок К. Почтенной

Почтенная К. О.

Иллюстрации к рубрике «Стихи твоих ровесников»
Из журнала: Костер.1983. № 7



СТИХИ ТВОИХ РОВЕСНИКОВ

КАПЕЛЬКА НЕБА

Капелька неба на листик упала,
Капелька неба привет вам прислала
От солнышка ясного
И от дождя,
От тучки, от облачка
И от меня.

Лариса Полунина,
Коммунарск,
Ворошиловградская область

ПЕСЕНКА ПРО ЛЕТО

Ручеек веселый по лесу течет,
Песенку о лете ручеек поет.
Песенка про лето — голубого цвета:
Голубое небо, голубой цветок,
Голубой летает в поле мотылек.

Тот ручей кораблик маленький несет.
В кораблике мышонку песенку поет.
Песенка про лето — золотого цвета:
Золотое солнце, золотой песок,
Золотой, душистый в поле колосок.

Татья Приходжан,
Саратов

РЫБАКИ

Речка и поле, а рядом лесок..
К небу взвивается дегкий дымок..
Там у костра рыболовы сидят,
Сушат одежду и рыбу едят.
Им интересно послушать рассказ:
«Вот так улов в прошлый раз был у нас...»

Оля Хмелева,
Троицк,
Челябинская область

В ЛАГЕРЕ

В лагере нашли себе друзей
Хороших и преданных парней.
Живем мы вместе и не тужим,
А вместе крепко, крепко дружим.
Но час разлуки все-таки настал,
Друг другу каждый адрес дал.
И может, кто-нибудь из нас
Поможет другу в трудный час.

Олег Шелопов,
Свердловск

Рисунки К. Почтенной

Почтенная К. О.

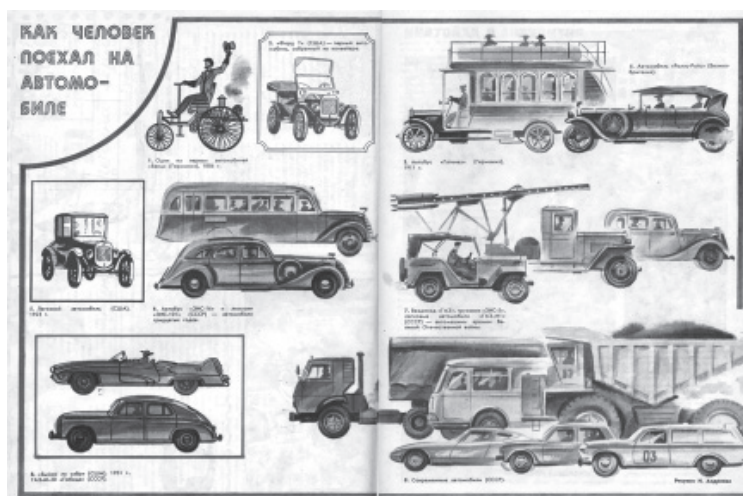
Иллюстрации к рубрике «Стихи твоих ровесников»
Из журнала: Костер. 1984. № 6

В цветных иллюстрациях носителем информации выступает и цвет фона (перемещая читателя, скажем, из зимы в лето), заставляя испытать новые ощущения. С. Я. Маршак в свое время говорил о кристальности текста, подразумевая под этим беспрепятственное, прямое видение написанного читателем. Движение за эмоциональностью, за чувством, за биением сердца — это движение-сопричастность, которое дарят работы Ксении Почтенной.

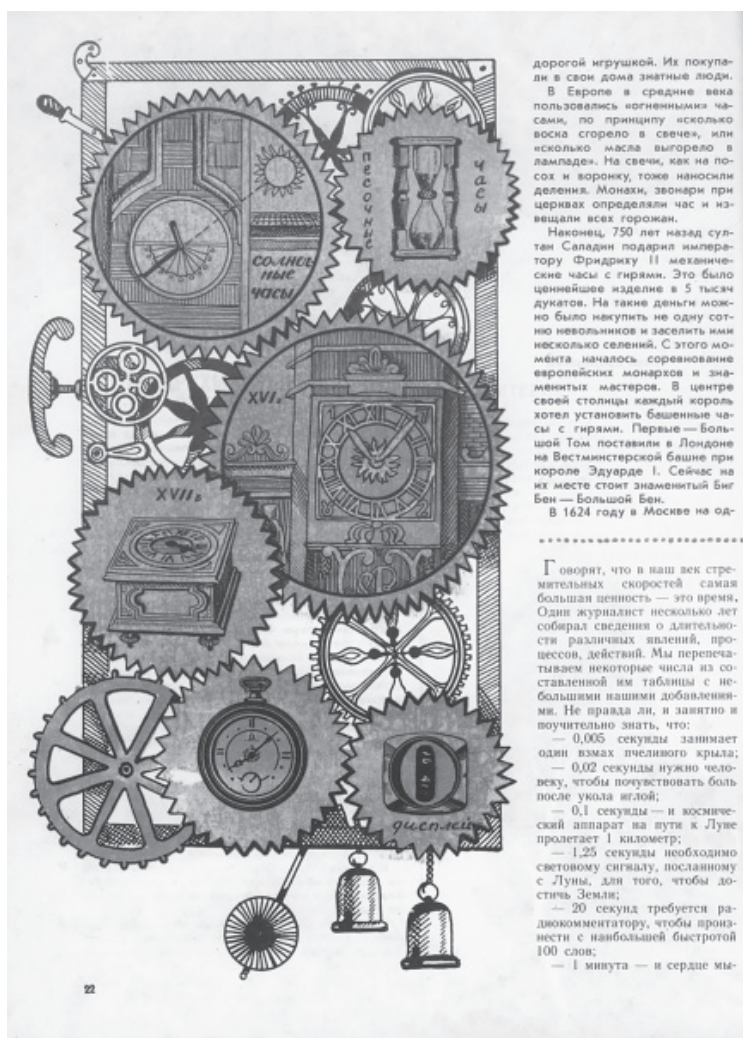
Н. И. Андреев⁹, ученик Г. Д. Епифанова, делал иллюстрации для разделов «Из истории техники» и «Новости науки и техники», а также для статей о космосе. Для ребенка каждый рисунок в журнале — событие, новое переживание, иногда даже более волнующее и глубокое, чем само чтение. Понравившийся рисунок — такое пространство для юного читателя, в которое он возвращается снова и снова. Н. И. Андреев — художник, которому чрезвычайно важно его дело, он не тяготился «зависимостью» от текста, а тактично искал изобразительный эквивалент. Так, в «космических» рисунках он, как правило, выбирал фон ровный, не обозначенный в своем движении фон, предоставляющий пространство для воображения самому зрителю-читателю. Статичность предметов на иллюстрации также провоцирует на собственное творческое движение. В таких изображениях всегда остается место для тайны, и юный зритель уверен, что эту тайну открывают ему одному.

У Андреева отсутствует «нерациональное» украшательство, которое могло бы помешать восприятию главного. Но как внимательно и педантично он рисует автомобили и поезда для рубрики «Из истории техники», с какой любовью воспроизводит затейливые узоры на старинных дверцах и трубах! И предметное рисование становится «портретным» рисованием предметов. Не возникает сомнений, что у каждого объекта техники — свое «лицо», своя «родословная». Андреев рисует технику с такой уважительной точностью, с такой осязательной убедительностью, что границы журнального поля отступают перед волшебством возможной игры.

⁹ Андреев Никита Иванович, родился в Ленинграде в 1951 году. В 1975 году окончил Институт живописи, скульптуры и архитектуры им И. Е. Репина, мастерскую книжной графики под руководством проф. Г. Д. Епифанова. Член Союза художников СССР (затем России) с 1982 года. С журналом «Костер» сотрудничал с 1980 года.



Андреев Н. И.
Иллюстрации к рубрике
«Как человек поехал
на автомобиле»
Из журнала: Костер.
1981 № 10



Андреев Н. И.
Иллюстрации к рубрике
«Новости науки
и техники»
Из журнала: Костер.
1981. № 5

Подросток (полувзрослый-полуребенок) стыдится ребенка в себе, но продолжает игру... во взрослого. В этой игре звучит трезвый подход исследователя. Мальчишке-подростку важно знать устройство предмета, назначение его деталей. Это такое время в развитии ребенка, когда детали могут стать чуть ли не важнее целого. Движение как прогресс техники и человеческих возможностей лежит в основе «костровских» рисунков Никиты Андреева.

Такая же сложная задача интересно нарисовать технику и оружие стояла и перед художником В. И. Цикотой¹⁰. По словам В. Грумондза (друга Цикоты и писателя, чьи книги иллюстрировал художник)¹¹, в издательствах авторы боролись за право иметь иллюстрации Валерия Цикоты для своих книг, потому что успех такой книге был бы обеспечен. В «Костре» большим успехом у мальчишек пользовалась рубрика «Школа будущих командиров», где рассказывалось об истории военной техники, снаряжения и тактиках боя. Что характерно, фотографий там было совсем мало. Художественно выполненная иллюстрация всегда смотрится выигрышнее. Это происходит потому, что в фотографии все-таки заложен элемент случайности, а художник руководит восприятием зрителя: выбирает тот ракурс и ту степень подробности, которые выгодны предлагаемой теме; подчиняет изображение конкретной возрастной категории.

Главный принцип художника Цикоты — подчиненность теме. Его рисунки не обгоняют текст, но поддерживают его. Художник очень часто для своих иллюстраций использует и сопроводительные надписи, и дополнительную информацию к авторскому тексту. Такой пример нельзя рассматривать как принижение авторского текста, ибо выполненные в тонкой перовой технике рисунки и подписи — последовательны, ненавязчивы и имеют смысл только в совокупности с текстовым материалом.

¹⁰ Цикота Валерий Ильич (1951–2004), родился в Ленинграде. В 1976 году окончил Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Член Союза художников. Работал художественным редактором журнала «Костер» с 1989 по 1991 год. Подробнее см.: Матвеева Е. Взрослые и дети. Несерьезные истории про серьезных людей // Светлячок. 1995. № 23; Зартайский В. Занимательные истории художника Валерия Цикоты // Питерbook. 1999. № 10.

¹¹ Зартайский В. Г. Занимательные истории художника Валерия Цикоты // Питерbook. 1999. № 10.



Цикота В. И.

Иллюстрации к рубрике «Школа будущих командиров»

Из журнала: Костер. 1981. № 8

В. И. Цикота вносит свою интонацию, расширяя диапазон видения предмета, добавляя к его функциональности неожиданную художественность. Теперь, перерисовывая танк или рыцарское снаряжение, ребенок заметит новый для себя линейный прием, удивится новой изобразительной возможности. Даже цвет, используемый нейтрально-локальным фоном, подложкой для почти прозрачного изображения, привлечет внимание читателя, потому что на нем как водяные чернила вдруг проступают предметы. Это цвет не ради цвета, а ради смыслообразующей линии.

Такая осторожная, неагрессивная техника проявляется в иллюстрациях к статьям о П. М. Третьякове, И. П. Кулибине, М. В. Ломоносове. Например, в рисунке к статье, посвященной 275-летию Михайло Ломоносова, мы видим почтительную композицию, где в центре портрет ученого, слева микроскоп, справа армиллярная сфера. Рисунок то плотно-ощутимый, то едва видимый, будто сам художник всматривается в глубины истории. Его изобразительная манера дуалистична — абсолютное знание изображаемого



Цикота В. И.
Иллюстрации к очерку
Е. В. Перехвальской
«Михайло Васильевич
Ломоносов»
Из журнала: Костер.
1986. № 11

и допущенная неуловимость изображения. Как сказочный джин, Цикота в своих рисунках оборачивается то лирически-акварельными, то графически-неуловимыми объектами. Движение — познавательный интерес — вот что привлекает зрителя в рисунках В. Цикоты, художника-исследователя.

С. В. Сахарнов был убежден, что «детскость надо отстаивать. Книги, счастливо наполненные ею, подобны семенам деревьев, семена прорастут. Сила детских книг — в будущей силе их маленьких читателей»¹². Художники-иллюстраторы и были теми, кто «счастливо наполнял детскостью» журнал «Костер», кто делился с детьми настоящим прекрасным, кто выращивал в их душах красоту.

¹² Сахарнов С. В. О детскости // Детская литература. 1966. № 6.

А. Н. Филинкова

Творчество екатеринбургских мастеров книжной графики Виталия Воловича, Юрия Филоненко, Виктора Реутова (1980–2000-е годы)

В. М. Волович, Ю. Н. Филоненко, В. И. Реутов — признанные мастера уральской книжной графики, чьи произведения неоднократно отмечались дипломами отечественных и зарубежных конкурсов искусства книги. На протяжении творческого пути каждый из них нашел свою тему и стилистику, ставшую узнаваемой.

В 1970–1980-е годы в отечественной книжной графике, достигшей в 1960-е синтеза внешнего оформления и иллюстрации, происходит разделение. В советскую полиграфию входит ранее утвердившееся на Западе понятие книжный дизайн — создание макета книги по специальной модульной сетке. Иллюстрация обособляется от внешнего оформления книжного блока, обретает самоценность.

Появляется так называемая ассоциативная иллюстрация, или иллюстрация по мотивам литературного произведения, которая становится для художника поводом к выражению творческого мировоззрения, к философским размышлениям, порой имевшим политический подтекст. Таковой невольно возникает в иллюстрациях-диптихах В. М. Воловича¹ к «Эгмонту»

¹ Волович Виталий Михайлович (1928 г. р., г. Спасск, Приморский край). График, художник книги. Выпускник Свердловского художественного училища (1948). Участник художественных выставок с 1952 года. Член Союза художников СССР с 1956 года. Оформлял и иллюстрировал книги для Свердловского (Средне-Уральского), Южно-Уральского книжных издательств, с 1963 года — для московских издательств «Художественная литература», «Молодая гвардия», «Искусство». Сотрудничает с издательским домом «Автограф» с 2005 года. Заслуженный художник РСФСР, лауреат отечественных и зарубежных конкурсов искусства книги. Почетный гражданин Екатеринбурга с 2007 года. Действительный член Российской академии художеств с 2010 года. Работы находятся в российских и зарубежных музеях и частных собраниях.

И. В. Гете², где на фоне декораций из виселиц и крестов разыгрываются трагические эпизоды борьбы Нидерландов за национальную независимость против испанского гнета. Обратившись к теме противостояния небольшого государства натиску мощной империи, художник не мог не подразумевать исторические коллизии XX столетия: фашистская агрессия, внутренние преступления советского тоталитарного режима и его экспансия в другие страны.

Нельзя не учитывать контекст времени создания и в офортах Воловича на темы «Слова о полку Игореве»³, где русское Средневековье становится призмой, сквозь которую рассматриваются острые проблемы современности. Субъективное авторское начало доведено здесь до предела. Листы насыщены действием, но это не целостное, разворачивающееся во времени повествование. Станковые по характеру изображения, размещенные в книге отдельным блоком, объединены мотивом полусферы, ассоциирующимся со сводом древнерусского храма. Полусфера сдавливает находящееся под ней пространство, и это зажатое пространство, в котором переплетаются христианские и языческие символы, парят над землей русские и половецкие воины, плачут жены, горят церкви, трактуется художником как пространство войны и насилия.



Волович В. М.
Вознесение. Иллюстрация
к «Слову о полку Игореве»
1982
Офорт, мягкий лак

² Волович В. М. Цикл иллюстраций к трагедии И. В. Гете «Эгмонт». 1980 (офорт, мягкий лак). Изд.: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1982; оформление Е. А. Ганнушкина.

³ Волович В. М. Цикл иллюстраций к «Слову о полку Игореве». 1982 (офорт, мягкий лак). Изд.: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1985; оформление А. А. Рюмина.

В оставшемся не изданным также станковом, по сути, цикле иллюстраций-офорт к «Орестее» Эсхила (1985–1986), Волович, используя ломаную пластику угловатых геометризованных форм и динамическую игру плоскостей, отсылающих к стилистике авангарда, передает ощущение трагедии. Он сопрягает с современностью затронутые античным классиком вопросы родового проклятия, меры дозволенного и ответственности за нарушение этой меры, справедливости как нравственного принципа и основы мироздания, столкновения старых и новых богов и связанных с ними определенных этических норм, разрешения конфликтов и достижения гармонии за счет компромисса, вопросы власти. Сейчас иллюстрации звучат не менее остро, чем четверть века назад.



Волович В. М.
Скорь. Эпилог.
Иллюстрация
к трилогии Эсхила
«Орестея»
1987
Офорт

В 1980-е годы одновременно с В. М. Воловичем в свердловской книжной графике работал в качестве дизайнера и иллюстратора В. И. Реутов. Его стилю присущи лаконичность решения обложек

и переплетов, изысканная графичность иллюстраций⁴. Так, в обложке романа Гюстава Флобера «Госпожа Бовари» Реутов сочетает шрифтовую композицию с условным рисунком, построенным на контрастах черного и белого. Маленькая фигурка всадника, словно вышедшая из этого рисунка, символически и композиционно связывает обложку с текстовым блоком, как бы приглашая читателя открыть книгу.



Реутов В. И.
Обложка: Гюстав Флобер. Госпожа
Бовари / Пер. с фр. Н. Любимов,
Средне-Уральское книжное
издательство, 1986

⁴ Таково оформление «Одиссеи капитана Блада» Р. Сабатини (Сред.-Урал. кн. изд-во, 1984), «Новелл» и «Рассказов» К. Чапека (Сред.-Урал. кн. изд-во, 1984), романов «Двенадцать стульев. Золотой теленок» И. Ильфа и Е. Петрова (Сред.-Урал. кн. изд-во, 1985), «Госпожа Бовари» Г. Флобера (Сред.-Урал. кн. изд-во, 1986), оформление и иллюстрации к «Сказу о сверкающем серпе» А. Власова (Сред.-Урал. кн. изд-во, 1980), «Новеллам» Г. де Мопассана (там же, 1988) и др.

В эти же годы начинается творческий путь Ю. Н. Филоненко⁵. Выпускник Украинского полиграфического института им. Ивана Федорова (Львов), прошедший творческую стажировку у знаменитого немецкого графика А. Капра, Ю. Н. Филоненко, по словам Виталия Воловича, «... ворвался в Свердловск в семидесятых годах прошлого века совершенно невероятным образом <...> Длинноногий красавец с черными локонами до плеч, с бородкой д'Артаньяна <...> Он иначе рисовал, писал, думал, наконец»⁶. Приехав на Урал в середине 1970-х годов, Филоненко внес в искусство Свердловска игровое начало, театрализацию, метафоричность.

Деятельность Ю. Н. Филоненко в Свердловске началась с работы в Средне-Уральском книжном издательстве. Владея рисунком и разными техниками авторской печати, прекрасно разбираясь в тонкостях полиграфии, он, будучи художественным редактором, сам оформлял и иллюстрировал книги. 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 чем свидетельствуют первые собственно дизайнерские работы⁷.

В 1983–1985-е годы Филоненко создает станковую серию в технике гуаши по мотивам «Слова о полку Игореве». Как и В. М. Волович, он не остался в стороне от проблем времени. В его листах переплетаются конкретно-историческое и вневременное, личное

⁵ Филоненко Юрий Николаевич (1947 г. р., г. Луганск), график, художник книги, живописец. Выпускник Украинского полиграфического института им. Ивана Федорова (Львов, 1974); учился в Высшей полиграфической школе в Лейпциге (1970–1971). Живет и работает в Свердловске (Екатеринбурге) с 1974 года. Участник художественных выставок с 1975 года. Член Союза художников СССР с 1976 года. Оформлял и иллюстрировал книги для Средне-Уральского, Южно-Уральского, Калининградского, Красноярского и др. региональных издательств и издательств Москвы («Молодая гвардия»). В 1990–2000-е годы оформляет книги для издательств Екатеринбурга («Банк культурной информации», «Пакрус», «У-Фактория», Издательский дом «Мария»), Москвы. Награжден Серебряной медалью Российской академии художеств. Работы находятся в российских и зарубежных музеях и частных собраниях.

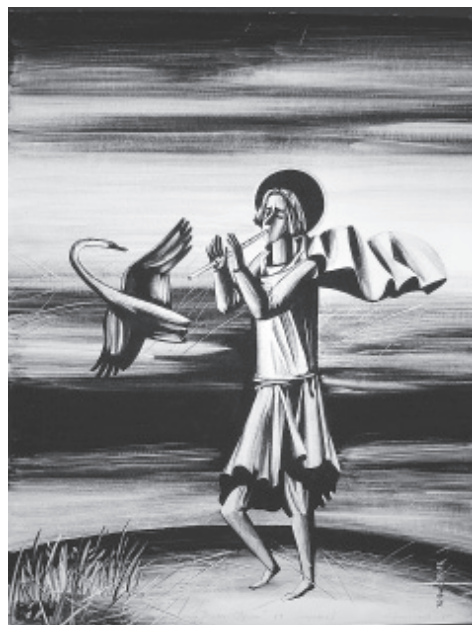
⁶ Слова, сказанные В. Воловичем на открытии персональной выставки Юрия Филоненко в Екатеринбургском музее изобразительных искусств в декабре 2010 года.

⁷ Шаги поколений. Свердловск, 1978; Сажина З. Т., Главацкий М. Е. Горизонты высшей школы и науки на Урале. Свердловск, 1981; Живые строки войны. Свердловск, 1980.

и общечеловеческое, лирическое и эпическое. В листе «Прощание с Родиной» воспаряющая над коленопреклоненным 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, которую предвещает затмение. В листе «Смерть молодого князя» воин воздет, словно распят, на копья, частокол которых образует подобие могильного кургана, или Голгофы. Юноша-музыкант играет на дудочке – «Песнь Руси». Половецкая степь – Русское поле – Бескрайнее Пространство, оскверняемое войной, переживающее ее и как бы регенерирующее самое себя великой бесконечностью скругляющегося полусферой горизонта, воспринимается как метафора абсурдности Войны на Земле. Лаконичными художественными средствами (обобщенные монументальные фигуры на фоне неба, сливающегося со степью, свободно-живописная манера, не нарушающая общей графичности) 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, ее ментальности.



Филоненко Ю. Н.
Прощание с Родиной. Иллюстрация по мотивам
«Слова о полку Игореве»
1983–1985
Бумага, гуашь



Филоненко Ю. Н.
Песнь Руси. Иллюстрация по мотивам
«Слова о полку Игореве»
1983–1985
Бумага, гуашь



Филоненко Ю. Н.
Фронтисписа книги М. Твена
«Приключения Тома Сойера.
Приключения Гекльберри Финна». Эскиз
1984
Бумага на бумаге, гуашь

Параллельно Ю. Н. 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, идущими от живописи художника разлетающимися в разные стороны штрихами, выполненные в технике гуаши иллюстрации передают дух озорных приключений Тома и Гека. Оформление издания целостно и конструктивно, все элементы составляют единое композиционное и художественное целое: и лаконичный переплет с нанесенными способом тиснения фигурным шрифтом и изображением кота на веревке; и авантитул с заставкой и названием; и разворотный фронтиспис с иллюстрацией (кот и пес, в обнимку сидящие на дереве); и распашной титул (опять с котом); и шмуцтитулы с Марком Твеном на обороте; и иллюстрации, заставки, концовки.

Целостностью, продуманностью соотношения конструктивных и изобразительных элементов и, вместе с тем, стремлением к неожиданности решений отличаются и другие книги, оформленные Ю. Н. Филоненко в 1980-е годы для Средне-Уральского и других издательств⁹.

С распадом Советского Союза пострадала отечественная книгоиздательская система: фактически развалились многие региональные издательства (в том числе и Средне-Уральское), остались в прошлом многотысячные тиражи, иллюстрация как таковая оказалась дорогим излишеством. Но на обломках советской книжной индустрии

⁹ Помяловский Н. Очерки бурсы. Свердловск, 1988; Гоголь Н. Миргород. Калининград, 1987; Лорка Г. Стихи. Красноярск, 1987; Ефремов И. Час быка. Свердловск, 1989; Набоков В. Дар. Свердловск, 1990 и др.

по всей стране, в частности в Екатеринбурге, появилось множество коммерческих издательств разной направленности.

Пережив в начале 1990-х годов тяжелые времена, В. М. Волович, В. И. Реутов, Ю. Н. Филоненко не потеряли себя. Оставшись на некоторое время не у дел, они смогли творчески реализовать себя в новых условиях.

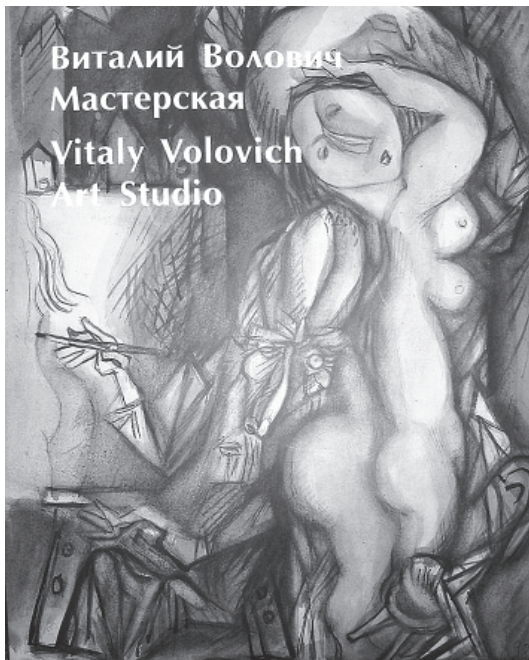
В. И. Реутов в 1990-е – первой половине 2000-х годов сотрудничал с издательством Уральского университета, оформляя научную литературу и издания по искусству¹⁰. С 2005 года работал главным дизайнером издательского дома «Автограф», который выпускает, в частности, литературу по современному искусству Екатеринбурга.

Отметим альбомы, созданные Реутовым в творческом тандеме с В. М. Воловичем. Они представляют собой индивидуальный взгляд Воловича на ту или иную литературно-художественную тему, ассоциативно проиллюстрированный его станковыми работами¹¹. Мастерство Реутова-дизайнера проявляется в умении подчинить общую организацию книжного блока иллюстрационному материалу, располагаемому внутри, чтобы оформление книги выявляло изображение, не споря с ним и не подавляя его. Это относится и к другим книжно-дизайнерским работам В. И. Реутова, в которых классическая строгость, четкая структурированность элементов оформления сочетаются с новизной современного графического дизайна, использующего достижения компьютерных технологий¹².

¹⁰ Сергей Дягилев. Пермь – Петербург – Париж / Авт. вступ. ст., науч. ред. С. В. Голынец. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999; Василий Денисов. Живопись, графика / Сост., авт. вступ. ст. и коммент. С. В. Голынец. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999; Виталий Волович. Графика: Альбом / Сост., авт. вступ. ст. Г. В. Голынец, С. В. Голынец. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2002; Геннадий Райшев: Графика / Авт.-сост. Г. В. Голынец. Екатеринбург: ИД «Пакрус», 2004. и др.

¹¹ Виталий Волович. 100 иллюстраций к произведениям классической художественной литературы / Авт. вступ. ст. Г. В. Голынец, С. В. Голынец. Екатеринбург: ИД «Автограф», 2008; Виталий Волович. Парад алле. Мировая поэзия о цирке / Вступ. ст. В. М. Воловича. Екатеринбург: ИД «Автограф», 2009; Виталий Волович. Мастерская: Гуашь. Офорт. Рисунок. Екатеринбург: ИД «Автограф», 2011. и др.

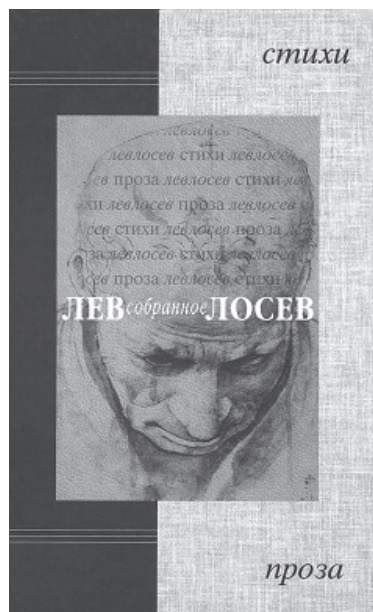
¹² Художественное литье XIX–XX веков / Авт.-сост. О. П. Губкин, Г. П. Шайдурова. Екатеринбург: ИД «Автограф», 2005; Спартак Киприн. Графика / Авт. ст. Т. А. Галеева, Г. С. Родионова. Екатеринбург: ИД «Автограф», 2010; Александр Алексеев-Свинкин / Авт. вступ. ст. Л. А. Закс, Е. П. Алексеев. Екатеринбург: ИД «Автограф», 2012. и др.



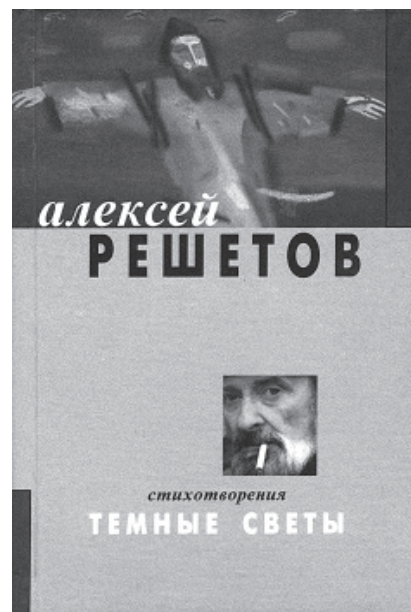
Реутов В. И.
Обложка: Виталий Волович.
Мастерская: Гуашь. Офорт.
Рисунок. Екатеринбург:
Издательский дом «Автограф», 2011



Реутов В. И.
Обложка: Губкин О. П.
Художественное литье XIX-XX
веков. Каталог. Екатеринбург:
Автограф, 2005



Филоненко Ю. Н.
Обложка: Лев Лосев.
Собранное: Стихи. Проза.
Екатеринбург: У-Фактория,
2000



Филоненко Ю. Н.
Обложка: Алексей Решетов.
Тёмные светы. Стихотворения.
Екатеринбург: Банк культурной
информации, 2001

Ю. Н. Филоненко, как и другие мастера книжной графики испытавший на себе тяготы развала советской полиграфии, с середины 1990-х годов востребован как художник книги. Для издательств «У-Фактория», «Банк культурной информации», «Пакрус», «Архитектон», независимого Института материальной культуры и других он оформляет отдельные книги и серии произведений уральских и столичных писателей, художественные альбомы, различные сборники, а также журналы. Современная техника позволила мастеру воплощать свои творческие находки на достойном полиграфическом уровне, а знания, опыт и талант выступают гарантами художественного качества изданий, оформленных им. Они разные, но стиль Филоненко узнаваем: визуальная выразительность и динамичность переплетов и полос набора при конструктивности и архитектурности общей композиции, высокая книжно-графическая культура, опирающаяся на традиции, стремление к художественным новациям.

В настоящее время В. М. Волович, Ю. Н. Филоненко, В. И. Реутов продолжают успешно работать в книжной графике, поддерживая высокую планку книжно-графической культуры в Уральском регионе. Используя возможности современной полиграфии, опираясь на накопленный опыт, знания и талант, мастера успешно воплощают свои творческие замыслы.

Д. С. Туляков

«Враг звезд» Уиндема Льюиса — случай авангардной иллюстрации¹

Уиндем Льюис — малоизвестный в России английский писатель и художник. В данной статье мы обратимся к раннему этапу его творческой карьеры, не останавливаясь на обширном и крайне разнообразном полувековом наследии Льюиса, включающем, помимо художественной литературы (прозы, поэзии и драмы) и живописи, политические трактаты, философские и эстетические исследования и художественную критику.

В десятиные годы XX века Льюис стоял во главе авангардного движения «вортицизм» (название принадлежит Э. Паунду). Оно было создано как английская альтернатива новейшим европейским течениям. В число вортицистов входили поэты (Льюис, Паунд, Хьюм), художники (Водстворт, Льюис, Хэмилтон) и скульпторы (Годье-Бржеска, Этчеллс). Согласно современной оценке, вортицизм был «реакцией в словесном и изобразительном искусстве на викторианскую и романтическую концепции, согласно которым искусству следует изображать природный мир или грезить в сентиментальности»². Это роднит его со многими новаторскими течениями начала века. Исследователи говорят о близости эстетики вортицизма, с одной стороны, кубизму и футуризму³, с другой — экспрессионизму⁴.

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта «Экфразистические жанры в классической и современной литературе» № 12-34-01012a1.

² *Tighman C. Lewis in Contention: Identity, Anxiety, and the London Vortex // South Central Review. 2007. Vol. 24, № 3. P. 3.*

³ См.: *Dasenbrock R. W. The Literary Vorticism of Ezra Pound and Wyndham Lewis: Towards the Condition of Painting. Baltimore and London, 1985.*

⁴ См.: *Weisstein U. Vorticism: Expressionism English Style // Expressionism as an International Literary Phenomenon. Amsterdam, Philadelphia, 2011. P. 167–180.*

Творческая программа вортицизма была сформулирована преимущественно Льюисом и получила выражение в журнале «BLAST» (всего вышло два номера — в 1914 и 1915 году). Она включала разработку нового, экспрессионистически напряженного и выразительного художественного языка, актуальное обращение к современности (как в футуризме) и конструктивную, «аналитическую» проработку художественного материала с претензией на создание «Новой Живой Абстракции»⁵. По мысли Льюиса, абстракция должна была сочетать самоценность художественной формы с отражением сущностных сторон современной действительности. Одним из ключевых пунктов художественной программы вортицизма было участие в процессе обновления разных искусств.

В качестве примера «литературного вортицизма» в «BLAST» была напечатана пьеса Льюиса «Враг звёзд»⁶. Больше чем тридцать лет спустя Льюис вспоминал: «Мои литературные современники казались мне слишком книжными и далекими от революции в изобразительных искусствах. “Враг звезд”, что-то вроде пьесы, был моей попыткой показать им дорогу»⁷. Под революцией в изобразительных искусствах Льюис имеет в виду происходивший на рубеже XIX и XX века отход от фигуративности.

Помимо прочего, пьеса могла удивить читателя иллюстративным материалом. Шесть черно-белых репродукций помещены в разделе, озаглавленном «ПРОГРАММА», после которого следует словесный текст пьесы, также выделенный заголовком («ПЬЕСА»). Размещение сразу же всех иллюстраций в выделенном блоке, предваряющем пьесу, а не следующим за ней, необычно с точки зрения привычной практики публикаций в британских иллюстрированных журналах начала века. Один из исследователей книжной и журнальной иллюстрации убедительно демонстрирует, что типичной для публиковавшихся в британских журналах начала XX века произведений была «сквозная» иллюстрация. Так, пять из пяти рассказов, вышедших в обыкновенном

⁵ BLAST: Review of the Great English Vortex. London, New York and Toronto, 1914. № 1. P. 147.

⁶ Lewis W. Enemy of the Stars // BLAST: Review of the Great English Vortex. London, New York, Toronto, 1914. № 1. P. 51–85.

⁷ Lewis W. Rude Assignment. Santa Barbara, 1984. P. 134.

иллюстрированном журнале «Windsor» иллюстрированы именно таким образом⁸.

Цикл изображений во «Враге звезд» обладает несвойственной иллюстрациям автономностью и воспринимается как относительно независимая составляющая двухчастного «интермедиального» произведения. Эта автономность задается не только расположением, но и очевидным отсутствием предметной, сюжетной связи между иллюстрациями и пьесой: в большинстве своем изображения являются вариациями вортицистской живописной абстракции, в полный голос заявившей о себе со страниц «BLAST». В этом отношении они представляют собой небольшую выставку живописи Льюиса на страницах журнала, демонстрацию той «революции в изобразительных искусствах», за которой «Враг звезд» следует своей «изменчивой, многозначной образностью, отрывистым синтаксисом и жесткой интонацией», использованием изолированных и фрагментарных (вместо логически и синтаксически упорядоченных) предложений и абзацев, «пучками несовместимых образов и метафор»⁹.

Из шести изображений цикла только последнее, «The Enemy of the Stars», связано с пьесой посредством заглавия. Остальные иллюстрации не только не соотносятся напрямую с заглавием, той или иной сценой или действующими лицами пьесы, но и обладают иными, собственными, контекстами. Так, одна из них — фотография специально оформленного Льюисом для графини Дроэды зеркала («Decoration for the Countess of Drogheda's House», 1913); другая — абстрактный рисунок «Тимон Афинский» («Timon of Athens», 1913), генетически связанный с портфолио выполненных художником иллюстраций-шмуцтитлов к неосуществленному изданию одноименной пьесы Шекспира.

Называя последнюю иллюстрацию «Враг звезд», Льюис явно предлагает читателю рассмотреть живописную абстракцию через призму конкретного литературного произведения, обогатить ее текстовой интерпретацией. Согласно одной из них, изображенный на рисунке объект, названный в пьесе «статуей-миражом» Аргол, — литературный герой, уподобляемый посредством иллюстрации произведению изобразительного (добавим, абстрактного) искусства¹⁰.

⁸ Sillars S. Visualisation in Popular Fiction, 1860–1960. Graphic Narratives, Fictional Images. New York, 1995. P. 72–92.

⁹ Wees W. Vorticism and the English Avant-Garde. Toronto and Buffalo, 1972. P. 182.

¹⁰ См.: Edwards P. Wyndham Lewis: Painter and Writer. New Haven and London, 2000. P. 162.

Аргол «заточен в испорченный паз мироздания»¹¹, он является частью мира и в то же время пытается не принимать участия в жизни (вплоть до того, что терпит побои от дяди), стремится жить по законам автономного существования произведения искусства — как недвигающееся с места «дерево видений» («I must live, like a tree, where I grow. An inch to left or right would be too much. ... A visionary tree, not migratory: visions from within»)¹². Трагедия Аргола заключается в изоляции от жизни, и именно с самовольной изоляцией от действительности Льюис связывал критику абстрактной живописи, начатую им во втором номере «BLAST» и разрабатываемую в разных критических работах на протяжении всего творческого пути.

«Враг звезд» — единственный в серии рисунок с чистым белым фоном, на котором так отчетливо выделяется искривленная трехмерная геометрическая фигура. При этом ее верхняя часть больше и тяжелее нижней. Если видеть в ней очертания стоящего человека, то ее верхняя часть будет символически связана с головой, готовой перевесить тело. В любом случае тот баланс, в котором находится фигура на изображении, уже таит в себе падение. Протагонист пьесы Аргол, не выдержав собственных внутренних противоречий, терпит крах и погибает. По убеждениям Льюиса, на смерть обречена и «чистая» абстракция в искусстве.

В 1950 году Льюис вспоминал: «Писательство — литература — вытасило меня из абстрактистского тупика [the abstractist cul-de-sac]»¹³. Одной из ступеней отмежевания от опыта абстрактной живописи стало переписывание вортицистской пьесы. В 1932 году «Враг звезд» вышел в обновленной версии отдельным изданием. Из книги исчез весь иллюстративный ряд первой публикации; текст пьесы далек от выразительного языкового эксперимента издания 1914 года и, в целом, сделан «более доступным»¹⁴. На смену огромной, вызывающей ядовито-фиолетовой обложке журнала-манифеста с кричащим словом «ВЗОРВИ»/«ВЗРЫВ», пересекающим всю плоскость листа, пришел консервативный скрытый под суперобложкой темно-красный переплет с аккуратными названием и именем автора в верхней и нижней части.

В центре суперобложки расположены одно в другом два похожих друг на друга легко узнаваемых изображения профиля

¹¹ Lewis W. Enemy of the Stars. P. 64.

¹² Ibid. P. 68.

¹³ Lewis W. Rude Assignment. P. 139.

¹⁴ Flory W. Enemy of the Stars // Wyndham Lewis: A Revaluation. Montreal, 1980. P. 93.

головы (маски? шлема?), из-за подобия клюва напоминающей птичью. На титульном листе «внутреннее» изображение, заполненное на суперобложке красным цветом, продублировано в виде черно-белого рисунка. Фигуры составлены многоугольниками с неровными, выпуклыми сторонами и ломаными изгибающимися линиями. Они одновременно репрезентативны (несравнимо более репрезентативны, чем иллюстрации в первом издании) и абстрактны, поскольку имеют плоскостной характер и разбиваются на серию составных геометрических элементов. Как и в случае с иллюстрацией «Враг звезд» из журнальной публикации, фигура на суперобложке и титуле наклонена, нестабильна. Двойная проекция на суперобложке создает тревожное впечатление падения или поглощения фигурой самой себя, что согласуется с трагической развязкой пьесы в обоих ее вариантах.

В двух других иллюстрациях к пьесе — в начале и в конце — также очевиден переход Льюиса от абстракции к фигуративности. На первой из них изображена наклонная фигура «врага звезд» Аргола в окружении схематически обозначенных звезд. На этот раз фигура определенно человеческая. Хотя она по-прежнему и заполнена практически беспредметной штриховкой; в ее изображении (в положении ног) есть даже указание на трехмерность. Аргол здесь буквально сломен, изображение предвещает его гибель, изображенную на второй иллюстрации, показывающей убийство Аргола, лежащего поверженным и буквально распадающегося на линии и многоугольники.

Итак, в иллюстрациях к обоим изданиям «Врага звезд» визуализируется и преломляется образ главного героя, в котором находит отражение философско-эстетическая проблематика пьесы. Несмотря на то, что впоследствии Льюис видел в живописной абстракции тупик, на раннем этапе она была для художника не только богатым возможностями средством художественного выражения, но и острым инструментом рефлексии над собственным творчеством. Версия 1932 года продолжает линию критики радикального «искусства для искусства» в более конвенциональной, приближенной к традиционным средствам манере и литературного письма, и иллюстрирования. Как показывает второе издание пьесы, в зрелом творчестве Льюис не только отказывается нефигуративному живописному языку в способности быть инструментом, адекватным реальности, но и отчасти переписывает собственное художественное прошлое.

Н. С. Бочкарёва

Экфрасис и иллюстрация (об издании пьесы Ф. Уорнера «Живое творение»¹)

И экфрасис, и иллюстрация как варианты взаимодействия словесного и изобразительных искусств характеризуются «доминированием текста»², но различаются материальным (иллюстрация) и нематериальным (экфрасис) присутствием картины. Иллюстрация относится к паратекстуальной трансценденции³ и связана с содержанием вербального текста более или менее свободно. Экфрасис как разновидность интертекстуальных отношений является репрезентацией вербальными средствами особого визуального опыта (рецепции и интерпретации произведений изобразительных искусств).

Экфрасис можно рассматривать как «род словесно-творческой “оцифровки” непрерывного образа: живописного, музыкального, театрального и т. д.; противоположный же процесс лучше будет назвать “иллюстрацией”»⁴ в широком смысле этого слова. В художественной литературе экфрасис, на наш взгляд, — это не столько «оцифровка» или «перевод», сколько «образ образа», реализующийся на всех уровнях художественного целого. Особые отношения между экфрасисом и иллюстрацией создаются в оксфордском издании пьесы Ф. Уорнера «Живое творение»⁵.

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта «Экфрастические жанры в классической и современной литературе», проект № 12–34–01012a1.

² *Sarapic, Virve*. Picture, text, and imagetext. Textual polylogy // *Semiotica*. 2009. Vol. 174. N 1 /4. P. 287–289.

³ *Ibid.* P. 283.

⁴ *Зенкин С.* Новые фигуры. Заметки о теории. 3 // *НЛО*. 2002. № 57. <http://magazines.russ.ru/nlo/2002/57/zenk.html>

⁵ *Warner F.* Living Creation / *Oxford Theatre Texts*. Buckinghamshire: Colin Smythe, 1985. В дальнейшем все ссылки на это издание даются с указанием страниц в круглых скобках.

В творчестве английского поэта и драматурга Френсиса Уорнера⁶ на разных уровнях обнаруживается взаимодействие вербального и визуального. Антитеза света и тьмы (light and dark) в образах любви и света (love and light), света и тени (light and shade), отраженная уже в названиях его пьес (Lumen, Light Shadows), получает глубокое религиозное, философское и эстетическое осмысление (...the darkness declares the glory of light)⁷. Две ранние трилогии 1970-х годов — «Реквием» (Lying Figures, Killing Time, Meeting Ends) и «Эскизы» (Emblems, Troat, Lumen) — рассматриваются как выражение кубизма в театре и сопоставляются с творчеством Пабло Пикассо⁸.

Пьеса «Живое творение» открывает «европейскую тетралогия», но отделяется от продолжающих ее пьес «King Francis 1st» (1995), «Goethe's Weimar» (1997), «Rembrandt's Mirror» (1999) десятилетним периодом творческой деятельности Уорнера, в течение которого были созданы четыре пьесы: «Healing Nature: The Athens of Pericles» (1988), «Byzantium» (1990), «Virgil and Caesar» (1993), «Agora: an Epic» (1994). Все произведения основаны на художественном переосмыслении подлинных исторических документов разных эпох, но в центре внимания автора находится «игра идей» (the play of ideas)⁹.

В первой пьесе «европейской тетралогии» действие происходит во Флоренции на рубеже XV и XVI веков, когда сталкиваются идеологические позиции Лоренцо Медичи и Джироламо Савонаролы, но главным героем произведения является, на наш взгляд, Сандро Боттичелли: именно его смертью завершается сюжет, а картины художника становятся основным объектом экфрастического дискурса, связывая все события¹⁰. Название «Living Creation» указывает на вечную жизнь природы и челове-

⁶ Dr Francis Warner, Francis Robert Le Plastrier, род. 10 октября 1937.

⁷ Pursglove G. Francis Warner and Tradition: An Introduction to the Plays. Buckinghamshire: Colin Smythe; N. J.: Humanities Press, 1981. P. 23, 226.

⁸ Jeffrey R. Chess in the Mirror: A Study of Theatrical Cubism in Francis Warner's Requiem and its Maquettes. Oxford: J. Thornton & Son, 1980.

⁹ Pursglove G. Francis Warner's Poetry. A Critical Assessment. Buckinghamshire: Colin Smythe, 1988. P. 264.

¹⁰ См. об этом подробнее: Балезина М., Бочкарева Н. С. Поэтика живописного экфрасиса в драме Фрэнсиса Уорнера «Живое творение» // Мировая литература в контексте культуры. Пермь, 2008. С. 148–150.

ка как творений Бога¹¹ и на «оживающие» в персонажах драмы творения живописца¹².

В то время как в известном фильме английского режиссера Дерека Жармена «Караваджо» (1986) непосредственно используется традиция «живых картин», характерная для культуры позднего Ренессанса и отражающая барочный натурализм «театральной» живописи Караваджо, в пьесе Френсиса Уорнера «Живое творение» (1985) сами картины Боттичелли экспонируются на экран, установленный на сцене, и многозначно интерпретируются персонажами. В результате между персонажами картин и персонажами пьесы возникают более сложные отношения.

В оформлении книги тоже используются репродукции картин Боттичелли, поэтому экфрастический объект и иллюстрация совпадают, демонстрируя возможность «обратимости» экфрасиса. С другой стороны, в качестве иллюстраций в книге используются фотографии спектакля, усложняющие визуальную составляющую паратекста. В имитации костюмов эпохи Возрождения эксплицируется театральная условность драмы. Подчеркнуто молодежный состав оксфордской труппы (высшая школа для девочек и университетский экспериментальный театральный клуб) актуализирует современное прочтение текста.

Рассмотрим подробно только одну картину флорентийского художника Сандро Боттичелли «Весна» (*Primavera*), экфрасис которой завершает первый из двух актов пьесы. Репродукция картины целиком представлена на развороте в центре книги, а ее фрагмент вынесен на первую страницу суперобложки.

В качестве эпиграфа к «Живому творению» используется известная строка из «Фаст» Овидия: «Хлорис была та, что Флорой зовется» (*Chloris eram quae Flora vocor*). В пьесе Уорнера сам Боттичелли связывает Хлорис — «нимфу, всю оголенную зимой» (*nymph*

¹¹ Simonetta: «Sunrise now bathes the sleeping cheeks of all / Creation, making fresh the blush of spring, / Throwing a necklace of ten thousand stars / Over new green to hide her nakedness / With sudden showers and colours in the grass... (p. 21); Lorenzo: <...> And to love life, living creation through / His soul, his mind, his body, and each dusk / With faith in a new dawn, with enterprise / The child of mastery's delighted strength» (p. 26).

¹² По словам героев пьесы, «искусство питает веру» (*art nurtures faith*) и открывает «видение творящейся жизни» (*vision of all-creating life*) (p. 37).

all winter-bare) — с проституткой Ригардатой¹³ (...just a lady from the city square / Called Riguardata), а Флору — символ весны (The year's new bride) — с женой Марко Веспуччи и возлюбленной Джулиано Медичи (брата Лоренцо) Симонеттой, которая умирает молодой (Simonetta's there — / Scatters tight roses from her dress-held lap)¹⁴. В образе Зефира (весеннего ветра), который совершает превращение (акт творения), «овладевая Хлорис» (Poliziano: Ovid tells how Zephyr, the spring wind, / Breathed, seized on Chloris ... And turn her into Spring), Боттичелли изображает самого себя (Ficino: Zephyrus is you! Sandro: I paint self-portrait on the right-hand side / At times; if I feel moved). Не случайно образы Зефира и Хлорис — на суперобложку книги.

Однако Ригардата, история которой взята Уорнером из документального источника, уходит от своего разорившегося мужа Мио не с художником Боттичелли, а с Франческо Рацци (будущим убийцей Джулиано Медичи), который обещает ей такие же прекрасные волосы, как у Симонетты. С Боттичелли же до последнего часа остается молодая танцовщица из Неаполя Альбиера. Таким образом, снимается однозначность соотнесения персонажей картины с персонажами пьесы.

На противоположной стороне полотна изображен Меркурий, в образе которого Фичино обнаруживает созерцательную устремленность к небесам, к Божественному свету (...then return / to heaven, like Mercury, in contemplation, / Prayer reaching up to move aside the clouds / That shield us from the scorching light of God), а Лоренцо сначала видит своего погибшего брата Джулиано (...my brother! / Wings on his sandals, quietly reaching high), а затем и самого себя (I too, like Mercury, will turn away / In meditation on my brother's death / To pray, and be alone). Раздвигая жезлом облака, Меркурий пытается увидеть то, что за ними скрыто.

Загадочная центральная фигура «спокойной Венеры, матери

¹³ Ригардата носит туфли на высоких каблуках, перчатки и колокольчик на голове — принудительное одеяние женщины, признанной публичной проституткой. См.: Pursglove G. Francis Warner's Poetry: A Critical Assessment. Buckinghamshire: Colin Smythe, 1988. P. 265.

¹⁴ Симонетта на празднике Рождества Иоанна Крестителя, покровителя Флоренции, одета как Королева Весны (Salvestra: ...Dressed as the Queen of Spring (p. 10); Giorgio Vespucci: You stand costumed as Queen of Spring, and — / yes — / You are her incarnation! (p. 17–18).

жизненной гармонии, председательствующей, добродетельной, одетой» (*Calm Venus, mother of life's harmony, / Presides, virtuous, clothed*) самим художником в пьесе идентифицируется с Клариссой, женой Лоренцо и матерью его детей (...and see Clarice there presiding — / *The mother of your children and your wife*). На это указывает и присутствие Купидона, в котором поэт Полициано узнает сына Лоренцо и своего ученика Пьеро (*Cupid's my pupil! Your little son, Piero!*). Однако до и после этой картины Боттичелли в образе Венеры изображал Симонетту (экфрасис полотен «Венера и Марс» и «Рождение Венеры»), что сближает Венеру с Флорой.

Кроме того, образ Венеры приближается к образу Богородицы¹⁵, на что указывают в пьесе и наблюдения художника Доменико Гирландайо, поддержанные Лоренцо Медичи, и размышления философа Марсилио Фичино. Так, Купидон на картине Боттичелли сравнивается с фигурой, выполненной Донателло для гробницы Медичи в церкви Сан Лоренцо, Флора — с панелью Антонио Паллайоло «Рождество Иоанна Крестителя», а «окруженная ореолом голова Королевы Венеры» (*a halo round Queen Venus' head*) — с мадоннами Филиппо Липпи. На вопрос о Святой Троице Сандро отвечает, что ни одному человеку не под силу ее изобразить, поэтому она находится за пределами картины, куда направляет свой взгляд Меркурий, а земные триады являются ее имитацией, подобной витражам. Таким образом, экфрастический дискурс выходит за пределы картины Боттичелли.

Особое внимание уделяется в пьесе образам «трех граций». Стремясь примирить Платона с Христом, а удовольствие (*pleasure*) с мудростью (*wisdom*), Фичино предлагает «избегать излишеств» (*Flee excess!*) и «быть счастливым в настоящем» (*Be happy in the present*), называя «трех ангелов» (*three angels*): Красоту, Правду и Мэру (*Beauty, Truth, Proportion*). Размышления философа (*Ficino's dream*) вдохновляют Боттичелли на создание «Весны» (...your challenge to my brush; / *A picture for your own Academy / On the green slopes of Montevecchio*). Лоренцо отмечает в ней, с одной стороны, «восхитительную красоту формы, торжественную и классическую» (...*ravishing / Beauty of form! Solemn, and classical*), с другой

¹⁵ Не случайно именно Кларисса, недовольная влиянием поэта-эпикурейца Полициано на сына и мужа, уговаривает последнего пригласить во Флоренцию монаха Савонаролу.

— «причудливую, современную, фантастическую экспрессию, изящество замысла» (Yet, in expression, Florentine, bizarre, / Modern, fantastic with invention's grace). Доменико Гирландайо подчеркивает, что «цвета не спорят с совершенной линией, но покоряются ей, улучшая природное мастерство» (The colours do not fight the perfect line, / But are subdued, enhancing a wild skill).

Веспуччи интерпретирует три танцующие женские фигуры как Целомудрие, повернувшееся спиной к зрителю, Сладострастие, к которому обращено движение Целомудрия, и Супружескую Любовь, которая осеняет их круговым движением (...that Grace who turns her back, / Chastity, moves towards Voluptuousness, / Drawing sweet Married Love round after her). По словам Фичино, грация выражается в передаче, принятии, возвращении (Grace in giving, accepting, returning), сплетении кистей рук, образующих фигуру танца (Place palm to palm, and interlocked, they lift / The crowned knot of the dance): Снижении, Вознесении, Возвращении (Once more we see / Descent, Rapture, Return), вперед, назад, в сторону (front, back, and side). Метаморфоза любви разворачивается в саду Венеры (A metamorphosis of love unfolds / In Venus' garden). Оплодотворенные во времени дыханием страсти, мы растем, танцуем, затем возвращается к небесам (Fructified in time / By passion's breath, we grow, dance, then return / To heaven...).

По словам Лоренцо, три прекрасные обнаженные танцовщицы (naked beauty dancing in a round), окруженные созревшими фруктами, тосканскими цветами и цветущими деревьями (Ripe fruit, our Tuscan flowers, blossom, trees), символизируют энергию творения (urgency felling creation)¹⁶. Сам Боттичелли предлагает «спуститься на землю», пройтись по городским улицам, где он делал эскизы к картине. В нежных, прозрачных грациях (soft, diaphanous Graces) художник изобразил своих добрых подружек (gentle friends of mine) — Салвестру, Мариетту и Альбиеру, с которых начинается основное действие пьесы после Пролога.

Но девушки на фотографиях к спектаклю одеты во флорентийские костюмы, а грации на картине полуобнажены. Поэтому визуально на трех граций Боттичелли больше похожи в пьесе Уорнера три парки (богини судьбы), представляющие в Прологах и Эпilogue настоящее (Cloto), прошлое (Lachesis) и будущее

¹⁵ Укажем еще, что у Лоренцо и Клариссы как раз трое детей (р. 12).

(Atropos). Они одеты в свободные белые одежды, а на голове — гирлянды цветов (We, robed in white with garlands on our heads, / Are the three daughters of Necessity, Our Mother). Три времени — прошлое (античность), настоящее (Ренессанс) и будущее (современность, XX столетие) — связывают картины Боттичелли, текст пьесы и фотографии ее постановки.

Собственно экфрастический дискурс обоих актов пьесы начинается с образа Минервы (Паллады). В первом акте это знамя из александрийской тафты, расписанное Боттичелли Богиня мудрости с лицом Симонетты изображена здесь в золотом одеянии с копьем и щитом (Медуза Горгона на щите напоминает о подвиге Персея). У ее ног «цветы пламени» (flowers of fire); с цветами сплетаются и волосы Паллады, блестящие на солнце (the sun / Shines above Pallas' hair entwined with flowers / Lifting the wind). Руки Купидона связаны ветвью оливы (Medici olive binds god Cupid's hands / With glistening cord).

Рисунок на знамени известен только по описанию, поэтому его нет на иллюстрации, где представлена картина «Паллада и Кентавр». Во втором акте (р. 46–47) три девушки и Сандро обсуждают «целомудренную Палладу», чья одежда усыпана сплетенными кольцами с бриллиантами (эмблема Медичи). В левой руке она держит алебарду, а в правой — челку¹⁷ Кентавра (символа войны) с целью его укрощения. Упоминаются также золотистые сандалии (gold-yellow buskins) и распущенные волосы Минервы (her hair's / Dishevelled), зеленые ветви оливы на ее белом платье (The robe / Leaf-green over her white dress, olive-crowned!). В насмешливых замечаниях девушек содержатся намеки на политические победы (укрощение короля Ферранте — to tame the Centaur, war) и похотливое отношение к мужчине-коню (любовь к свежей коричневой окраске шерсти, темной по бокам), отражающее карнавальное мироощущение (Albiera: I like the brown flesh tints and dusky flanks / Of the man-horse. Domenico: Show at the carnival!).

Упомянутые выше картины Боттичелли «Венера и Марс» и «Рождение Венеры» помещены на одной странице как иллюстрации и получают неоднозначную интерпретацию в тексте драмы. Как уже говорилось, образ Венеры соотносится с Симонеттой, а образ Марса — с Джулианом (картина предназначается для его

¹⁷ Она ассоциируется с Неаполем, на что указывает пейзаж с морским берегом.

спальни, символизируя укрощение войны любовью и рождение их гармоничного союза). С другой стороны, союз Венеры и Марса в окружении трех купидонов ассоциируется с семьей Лоренцо Медичи (его жена постоянно пытается вернуть его домой, к детям).

В то время как полотно «Венера и Марс» создается при жизни Симонетты, «Рождение Венеры», как и «Весна», написаны уже после ее смерти (и смерти Джулиано). «Рождение Венеры» символизирует конец правления Лоренцо Медичи с его культом радости, красоты и любви, но и возможность его возрождения в новой форме. Перед смертью Лоренцо встречается с Савонаролой, а ряд картин Боттичелли в пьесе завершает «Мистическое Рождество», которое символически соотносится с «Рождением Венеры».

Перед «Мистическим Рождеством» упоминается еще одна не менее загадочная картина, приписываемая Боттичелли, — «Магдалина у подножия Распятия» (или «Мистическое Распятие»). Анализ этих картин и иллюстраций к ним заслуживает отдельного исследования, связанного с проблемой искусства и религии (его результаты мы представим в другой статье).

Подведем итог. Картины Боттичелли, помещенные в центре книги, самодостаточны как живописные произведения, но они получают новое осмысление как экфрастические объекты и иллюстрации к пьесе Уорнера. Фотографии спектакля имеют значение только в синтезе с текстом пьесы и интертекстом (картинами Боттичелли). Между экфрасисом пьесы и книжными иллюстрациями, текстом, паратекстом и интертекстом возникают многозначные отношения, рассчитанные на сотворчество читателя.

И. И. Тулякова

Экфрастическая обложка: к вопросу о взаимодействии экфрасиса и иллюстрации¹

*От титула начинается движение, которое идет через всю книгу.
В. А. Фаворский. Об искусстве, о книге, о гравюре*

На рубеже XX–XXI веков в науке о литературе очерчивается определенная группа жанров, в поэтике которых ключевую роль играет живописное, скульптурное или архитектурное произведение². Исходным в данном случае является античное понятие экфрасис, в широком смысле определяемое как словесное описание какого-либо предмета визуального искусства. Как правило, изобразительно-словесная насыщенность, например, экфрастического романа в значительной мере определяет художественное оформление обложки его издания, которая понимается нами как экфрастическая. Исследовательский интерес представляет как использование вписанных в текст романа визуальных произведений искусства, так и анализ живописных аллюзий, реминисценций и мотивов, используемых в оформлении книги.

Проблема художественного оформления обложки входит в более общую проблему взаимоотношений литературного текста и иллюстрации в аспекте создания целостного «графическо-

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта «Экфрастические жанры в классической и современной литературе» № 12-34-01012a1.

² Подробнее об экфрастических жанрах см.: Бочкарева Н. С., Гасумова И. И. Экфрастические романы Трейси Шевалье // Современная англоязычная литература: проблемы жанра и стиля. Смоленск, 2012. С. 144–149; Ханжина Е. П. Экфрастический сонет // Ханжина Е. П. Романтическая поэзия США: жанры, поэтика, стиль. Пермь, 1998. С. 67–77; Зелинский Я. «Беатрикс Ченчи» Словацкого как экфрастическая драма // Экфрасис в русской литературе. М., 2002. С. 199–211.

го образа» произведения. Основное отличие художественной обложки от иллюстрации, наряду с переплетом, суперобложкой и форзацем, «проистекает от первоначального утилитарного их назначения — скреплять листы книги и предохранять их от порчи, удлиняя срок жизни», становясь при этом «и элементами художественного оформления» книги³. По мнению В. А. Фаворского, обложка имеет две основные функции: первая — это превращение книги в «вещь нашего бытового пространства» (обложка становится «дверью», через которую мы входим в мир произведения); вторая — эстетическая (обложка «имеет свой определенный голос для передачи стиля данного литературного произведения»)⁴.

Такое «бытование» книги позволяет говорить о схожести обложки с картиной, тогда как иллюстрация подчиняется непосредственно внутренней книжной архитектуре — организации страниц и их последовательности: «Обложку нельзя трактовать как страницу книги, хотя бы потому, что книжную страницу никто не рассматривает издали, а читает и смотрит, держа книгу в руках»⁵. В. М. Конашевич основную практическую функцию обложки видит в необходимости «выделиться из бытового окружения и тем привлечь внимание всякого», что, по мнению иллюстратора, роднит ее с плакатным искусством⁶. Интересно схожее сравнение В. А. Фаворским обложек с изображениями «цветных иллюстраций с психологическим содержанием» и рекламы кинофильмов на зданиях кинотеатров⁷.

В. А. Фаворский утверждает, что обложка есть «суррогат переплета, не переплет и не титул, скорей — последний, но более де-

³ Пахомов В. В. Иллюстрации и внешнее оформление // Пахомов В. В. Книжное искусство. М., 1961. Т. 1. С. 223.

⁴ Фаворский В. А. Об искусстве, о книге, о гравюре. М., 1986. С. 99.

⁵ Конашевич В. М. Обложка детской книги // Искусство книги. 1956–1957. Вып. 2. М., 1961. С. 82.

⁶ Там же. С. 80.

⁷ См.: Фаворский В. А. О графике, как об основе книжного искусства // Искусство книги. Вып. 2. С. 51–71. Такой аспект «коммерциализации» книги заставляет вспомнить слова английского художника и поэта Уильяма Морриса о том, что идеальная книга свободна от каких-либо, в том числе и материальных, ограничений. Добавим, что провозглашенная прерафаэлитами декоративно-прикладная функция искусства находит отражение в оформлении произведений современных англоязычных авторов. Так, живописные полотна художников «братства» часто украшают обложки романов Айрис Мёрдок и Антонио Байетт.

коративный»⁸. Действительно, «происхождение» обложки связано с титульным листом. В XV–XVI веках переплет создавался отдельно от книги в специальной мастерской по заказу покупателя, а «титульный лист принимал на себя роль внешнего элемента оформления»⁹.

Титул неизменно включает в себя заглавие, и обложка вступает с ним в закономерное взаимодействие: помимо того, что заглавие/название книги является неотъемлемым композиционным элементом обложки, вместе они составляют определенный «предтекстовый элемент», который несет смысловую и культурную нагрузку. В рецептивном аспекте и заглавие, и обложка отсылают читателя к «определенным культурным кодам», что в свою очередь «либо сужает, либо расширяет круг читателей, которым адресован данный текст»¹⁰. Соотношение заглавия и обложки является одним из случаев взаимодействия вербального и визуального, как и экфрасис.

Около десяти лет назад, в начале «экфрастического бума» в отечественной науке о литературе, Сергей Зенкин вскользь определил отношение экфрасиса и иллюстрации как обратно пропорциональное. Он назвал экфрасис «словесно-творческой оцифровкой живописного, музыкального, театрального образа», а иллюстрацию — процессом противоположного свойства, то есть переводом из словесного в живописное¹¹. Такое определение представляется несколько механистичным и значительно упрощенным, однако верно вводит категории словесного и визуального в качестве основных в изучении как иллюстрации, так и экфрасиса.

Сегодня вслед за Леонидом Геллером мы понимаем экфрасис как «запись последовательности движений глаз и зрительных впечатлений», «образ не картины, а видения, постижения картины»¹². В отечественной науке это определение стало ключевым в понимании природы экфрасиса. Примечательно, что в сборнике по результатам «экфрастической» конференции 2008 года Леонид

⁸ Там же. С. 62.

⁹ Розанова Н. Из ранней истории титульных листов европейской книги // Искусство книги. 1968–1969. Вып. 8. М., 1975. С. 106.

¹⁰ Веселова Н. Ю., Иванова Е. В. Заглавие // Теория литературы. Т. II. Произведение. М., 2011. С. 214.

¹¹ См.: Зенкин С. Новые фигуры (Заметки о теории, 3) // Новое литературное обозрение. 2002. № 57. С. 343–351.

¹² Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе. М., 2002. С. 10.

Геллер говорит об экфрасисе как о диалектике жанра и приема¹³. В современном англоязычном литературоведении классическое понимание экфрасиса принадлежит Джеймсу Хеффернану и Уильяму Томасу Митчелу, которые называют экфрасисом «вербальную репрезентацию визуальной репрезентации» («словесное изображение визуального изображения» в переводе Леонида Геллера)¹⁴. В таких же категориях они определяют и иллюстрацию как «визуальную репрезентацию словесной репрезентации» (или «визуальное изображение словесного изображения»). Заметим, что в рамках такого подхода кино- или театральная постановка становится сродни иллюстрации¹⁵.

Точкой соприкосновения экфрасиса и иллюстрации видится художественный объект, словесно или визуально интерпретируемый. Принципиальное отличие экфрасиса от иллюстрации (как, впрочем, и от театра, кино, и даже фигурной поэзии) в его сугубо «необозримом» характере: экфрастическое изображение не может быть визуально воссоздано. Экфрасис картины не есть сама картина; он по сути своей существует лишь в словесной форме¹⁶.

Взаимодействие экфрасиса и художественной обложки усложняется, когда речь идет об экфрастическом объекте литературного произведения. В рамках данной статьи на примере использования гобеленов серии «Дама и единорог» из французского музея Клюни, а именно шпалеры «Зрение», мы осветим три случая экфрастической обложки, то есть использования этого произведения в оформлении романов разных авторов.

¹³ Геллер Л. Экфрасис, или Обнажение приема. Несколько вопросов и тезис // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте. М., 2013. С. 44–60.

¹⁴ Heffernan J. A. W. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago and London, 2004. P. 3; Mitchell W. J. T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago and London, 1994. P. 152.

¹⁵ Такой широкий интермедиаальный подход к определению экфрасиса подчеркивает динамическую природу вербально-визуальных взаимодействий. Однако в теоретическом отношении наиболее продуктивной моделью экфрасиса представляется совмещение статического (нарратологического) и текстообразующего (динамического) принципов. Экфрасис в литературном произведении имеет как минимум два уровня: синтагматический (текстовое описание) и парадигматический (архитектоника). Два этих уровня неизменно взаимодействуют, что в свою очередь воплощается на уровне жанра и/или в системе живописных мотивов и реминисценций. На наш взгляд, наибольший исследовательский интерес представляет выявление сути этого взаимодействия в конкретных литературных произведениях.

¹⁶ Mitchell W. J. T. *Picture Theory*... P. 157–158.

Внешний механизм создания экфрастической обложки прост: заявленное в тексте реально существующее живописное/скульптурное/архитектурное произведение искусства помещается на обложку издания. Такая схема в полной мере применима к произведениям экфрастических жанров, таких как роман современной писательницы Трейси Шевалье «Дама с единорогом»¹⁷. Он представляет авторскую художественную версию зарождения замысла и создания одноименного цикла из шести французских шпалер XV века. Экфрастические описания становятся активным элементом поэтики всего литературного произведения и играют ключевую роль в сюжете, системе образов и конфликте романа, а само динамическое взаимодействие словесного и визуального определяется как экфрастический дискурс.

На обложке одного из изданий романа Трейси Шевалье изображен фрагмент шпалеры «Зрение»¹⁸; такое оформление обложки, несомненно, соответствует требованию «предтекстового элемента», так как показывает одно из известных полотен с Дамой и единорогом, о которых и написан роман. Однако выбор художником-оформителем данной шпалеры неслучаен: гобелен «Зрение» (и его экфрасис) крайне важен для понимания и определения конфликта всего произведения. Трейси Шевалье обыгрывает женские образы с французских гобеленов и воплощает их в образах разных героинь: так, по сюжету романа образ Дамы на шпалере «Зрение» вымышленный художник Николя создает под влиянием романтического увлечения слепой девушкой Элеонор, дочерью ткача, однако Филипп, будущий муж Элеонор и приемный отец ребенка Николя, видит в композиции шпалеры символику отношений Элеонор и художника: «Вы можете подумать, что они любят друг друга. Наверное, это так. Но Дама держит в руках зеркало, и возможно единорог смотрит глазами, полными любви, на себя самого, а не на Даму»¹⁹. Этот экфрасис становится ключевым в определении конфликта романа, а именно противоречия между искусством и жизнью.

¹⁷ См.: Тулякова И. И. Экфрастический роман Трейси Шевалье «Дама с единорогом» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2012. Вып. 4(20). С. 174–180.

¹⁸ Chevalier T. The Lady And The Unicorn. New York, 2005.

¹⁹ «You might think that they love each other. Perhaps they do. But the Lady holds up a mirror and the unicorn may well be looking at itself with eyes full of love rather than at a Lady» (Ibid. P. 226).

Другой случай использования гобелена «Зрение» мы находим в оформлении романа Айрис Мёрдок «Единорог»²⁰. Несмотря на то, что в данном романе отсутствует экфрастическое описание в его нарратологическом понимании, и его нельзя в полной мере назвать экфрастическим, в произведении английской писательницы присутствует яркая живописная реминисценция, которая близка к экфрасису, однако с ним не отождествляется²¹. Комнаты главной героини романа — затворницы Ханны увешаны гобеленами (tapestried room), от которых другой героине — Мэрион — порой становится невыносимо душно (stifling), а само повествование в романе имеет метапрозаическое сравнение с вплетением фигур в причудливый гобелен²². Айрис Мёрдок в одном из интервью называет гобелены с единорогом из Музея Ключи «частью своей творческой мифологии»²³. Если первый случай экфрастической обложки мы условно можем назвать прямым использованием визуального образа, то данное оформление выступает, скорее, как вторичное или опосредованное. Можно сказать, что художник-оформитель «разгадывает» культурный код, заданный писателем, и предлагает свою «разгадку» в обложке книги.

К шпалере «Зрение» обращается и Райнер Мария Рильке, как в поэзии — в «Сонетах к Орфею»²⁴, так и в прозе — в романе «Записки Мальте Лауридса Бригге»²⁵. В обоих случаях мы сталкиваемся как раз с нарратологическим пониманием экфрасиса, в рамках ко-

²⁰ *Murdoch I. The Unicorn. Harmondsworth, 1966.*

²¹ См.: Тулякова И. И. Живописная реминисценция в романе Айрис Мёрдок «Единорог» // Актуальные вопросы филологической науки XXI века. Ч. 2: Современные проблемы изучения истории и теории литературы. Екатеринбург, 2013. С. 226–233.

²² «...figures so strangely woven into the quit tapestry would themselves jerk into unpredictable life» (*Murdoch I. The Unicorn. P. 82*).

²³ *Lesser W., Murdoch I. Interview with Iris Murdoch // The Threepenny Review. 1984. № 57. P. 13.*

²⁴ «Белея, к деве подошел и был / он в зеркале серебряном и в ней» (Рильке Р. М. Сонеты к Орфею / Пер. с нем. К. А. Свасьяна. М., 2012. С. 64).

²⁵ «Здесь выставлены ковры, Абелона, настенные гобелены. Представляю себе, ты — там, на всех шести коврах-картинах; явись, и давай медленно пройдемся, разглядывая их. Но сначала отступи назад и посмотри на все одновременно. Как они спокойны, — разве нет? В них мало отличий. Видишь всегда овальный, парящий на заднем красном фоне, голубой остров — в цветах и населенный маленькими, занятыми собой зверями. <...> На острове всегда одна и та же женщина, в разных облачениях, но всегда одна и та же» (Рильке Р. М. Собр. соч. Т. 3 / Пер. с нем. В. Летучего. М., 2011. С. 222–223).

торого он определяется как тип текста²⁶, а именно существующий в пространстве текста описательный элемент. Лейтмотив творчества Рильке становится своеобразным лейтмотивом оформления его произведений — в обложках издательств «Иностранная литература» и «Текст» он активно используется²⁷.

Обобщая рассмотренные примеры, хотелось бы сказать, что экфрастическая обложка является определенным приемом оформления издания. Произведение визуального искусства, открыто или ассоциативно вплетенное в литературное произведение, через обложку вторично осмысливается и возвращается к своему зрительному образу. Прочитывая книгу и обращаясь к обложке, читатель заново «прочитывает» изображение. Обложка играет роль зрительного элемента, который, взаимодействуя с заглавием романа, создает особый «культурный код» восприятия произведения потенциальным читателем, отражает визуально-словесную насыщенность литературных произведений, а схожесть тематических, образных и цветовых ассоциаций текста и обложки создает единый графический образ книги, который работает на эстетическую цельность и ценность самого произведения.

²⁶ Рубинс М. Практическая радость красоты. Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб., 2003. С. 17.

²⁷ См.: Рильке Р. М. Записки Мальте Лауридса Бригге. М., 1988; Райнер М. Р. Прикосновения. М., 2003.

**ИЛЛЮСТРАЦИЯ
В НАУЧНОЙ И УЧЕБНОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ**

Ю. А. Дунаева

Иллюстрированные зоологические энциклопедии Конрада Геснера (1516–1565) и Улисса Альдрованди (1522–1605) и их использование в качестве справочной литературы составителями первого печатного каталога Кунсткамеры

Так называемые зоологические энциклопедии Конрада Геснера и Улисса Альдрованди — это многотомные иллюстрированные собрания сведений о животных. У К. Геснера они объединены под общим названием «История животных» («*Historia animalium*»). Книги У. Альдрованди связывает лишь общая зоологическая тематика.

«История животных» К. Геснера состоит из пяти томов. Впервые они были изданы в Цюрихе: первый том вышел в 1551 году, последний — в 1587 году¹. Уже в 1553 году цюрихский издатель Геснера Кристофер Фрошовер (*Christopher Froschover*) выпустил первый сборник иллюстраций к первому и второму томам «*Historia animalium*»². В 1555 году вышло аналогичное издание иллюстраций к третьему тому, посвященному птицам³. Впоследствии Фрошовер стал продавать их отдельными листами⁴. Это говорит о том,

¹ Библиографию «Истории животных» см.: *Van de Velde A. J. J. Rond Gesner's Historia animalium Liber I van 1551 // Med. Koninkl. vl. acad. wetensch., lettr. en schone kunst. Belg. Klas. de wetensch. 1951. Jrg. XIII, N 17.C. 4–13; Wellisch H. Conrad Gessner: a bio-bibliography. 2nd ed. Zug: IDS, 1984. XI, 145 c.*

² *Icones animalium quadrupedum viviparorum et oviparorum, quae in Historia animalium Conradi Gesneri describuntur Tiguri [Zürich]: Excudebat C. Froschoverus, anno 1553.*

³ *Icones avium omnium, quae in Historia animalium Conradi Gesneri describuntur... Tiguri [Zürich]: Excudebat C. Froschoverus, anno 1553.*

⁴ *Egmond F. A collection within a collection: Rediscovered animal drawings from the collections of Conrad Gessner and Felix Platter // Hist J. Collections first published online April 19, 2012; doi:10.1093/jhc/fhs002. C. 4.*

что именно изображения животных должны были обеспечить широкую известность книгам Геснера.

В пяти томах «Истории животных» содержится около 1 200 гравюр, выполненных в технике ксилографии. Источники изображений, по которым были сделаны гравюры, различны⁵. Одни изображения Геснер позаимствовал из уже опубликованных книг и с гравюр известных художников, таких как Альбрехт Дюрер и Эрхард Ройвих. Другие были получены им от 52 корреспондентов. И, наконец, некоторое количество рисунков для «*Historia animalium*» были сделаны по заказу Геснера. Среди художников, которые работали для «Истории животных», были Лукас Шан (Lukas Schan) и Давид Кандлер (David Kandler) из Страсбурга, цюрихский художник Ханс Аспер (Hans Asper), Ханс Томан (Hans Thomann), Франц Оберрайтер (Franz Oberreiter) и мастер росписи стекла Йозеф Мурер (Joseph Murer)⁶. Имена гравёров не сохранились.

Зоологические труды У. Альдрованди по объёму превосходят «Историю животных» Геснера. В совокупности они составляют десять томов, в которых насчитывается более 5 000 страниц и содержится более 3 000 иллюстраций, выполненных в технике гравюры на дереве⁷. Альдрованди тоже заимствовал ранее опубликованные изображения животных для своих книг. Однако большую часть рисунков сделали специально нанятые им выдающиеся художники-иллюстраторы. Это были Лоренцо Беннини (Lorenzo Bennini) из Флоренции, Корнелиус Свинтус (Cornelius Svintus) из Франкфурта и Джакомо Лигоццо (Jacopo Ligozzo) из Вероны. Гравёром был Кристоф Кориолан (Christoph Coriolan) из Нюрнберга⁸.

По качеству и художественной выразительности иллюстраций зоологические труды Альдрованди не уступают книгам Геснера. Научная достоверность зоологических иллюстраций в книгах обоих авторов различна. У Геснера, в силу большей компилятивности набора изображений животных, эта неоднородность выражена

⁵ Riedl-Dorn Ch. Wissenschaft und Fabelwesen. Ein kritischer Versuch über Conrad Gessner und Ulisse Aldrovandi. Wien; Köln, 1989. С. 63–65; Kusakawa S. The sources of Gessner's pictures for the *Historia animalium* // *Annals of science*. 2010. Vol. 67. No. 3. С. 303–328.

⁶ Riedl-Dorn Ch. Wissenschaft und Fabelwesen. С. 64.

⁷ Библиографию зоологических трудов Альдрованди см.: Van de Velde A. J. J. Rond Gesner's *Historia animalium* Liber I van 1551 // *Med. Koninkl. vl. acad. wetensch., lettr. en schone kunst. Belg. Klas. de wetensch.* 1951. Jrg. XIII, N 17. С. 18–31.

⁸ Riedl-Dorn Ch. Wissenschaft und Fabelwesen. С. 65.

сильнее, чем у Альдрованди. Некоторые иллюстрации поражают детальностью прорисовки черт, другие же выглядят довольно схематично. В книгах Альдрованди они более однородны по качеству изображений, но с точки зрения зоологической достоверности неравноценны. Как в книгах Геснера, так и в книгах Альдрованди, наряду с изображениями реально существующих животных есть изображения мифических созданий: единорог, морской монах, дракон, семиголовая змея и др. У Альдрованди проиллюстрировано, как на дереве в особых ракушках развиваются так называемые «постные гуси»⁹.

Несмотря на неоднозначность книг Геснера и Альдрованди с точки зрения зоологической достоверности, на протяжении по крайней мере двух столетий после их публикации они оставались самыми полными в Европе иллюстрированными собраниями сведений о животных. По этой причине их продолжали использовать в качестве справочной зоологической литературы даже в «просвещенном» XVIII веке. В частности, к зоологическим трудам Геснера и Альдрованди обращались составители первого печатного каталога петровской Кунсткамеры.

Санкт-Петербургская Академия наук впервые опубликовала двухтомный каталог собраний петровской Кунсткамеры в 1741–1745 годах на латинском языке, без иллюстраций. Второй том каталога, посвященный собраниям рукотворных предметов — артифициалей, вышел раньше первого. С 1742 по 1745 год печатали первый том, посвященный естественнонаучным экспонатам¹⁰. Его первая часть содержит описания образцов обитателей животного мира¹¹.

Каждый зоологический экспонат музея описан в каталоге под уникальным номером. В самых полных описаниях составители указали название животного, местность, где оно было поймано, привели один или несколько внешних признаков образца, отме-

⁹ *Aldrovandi U. De Reliquis Animalibus exanguibus libri quatuor...* Bononia [Bologna], apud Io: Baptistam Bellagambam, 1606. С. 543–544.

¹⁰ Станюкович Т. В. Кунсткамера Петербургской академии наук. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1953. С. 82; Копанева Н. П. Первый каталог зоологических коллекций Кунсткамеры на русском языке // Зоологические коллекции России в XVIII–XXI веках: научный и социально-политический контекст. Сб. науч. ст. СПб.: Изд-во СПб ГЭТУ «ЛЭТИ», 2012. С. 289–290.

¹¹ *Musei imperialis petropolitani. Vol. I. Pars prima qua continentur res naturales ex regno animali.* [Petropoli]: Typis Academiae scientiarum petropolitanae, 1742.

тили, в каком виде он хранится, а также дали ссылку на источник информации о данном животном. При отсутствии тех или иных сведений описания могли быть более краткими.

В качестве источников информации о животных приведены изданные в Европе книги и некоторые рукописи. Ссылки на них в описаниях экспонатов оформлены с разной степенью точности. Имена авторов то даны полностью, то сокращены до нескольких букв. Названия книг либо указаны, либо нет. В некоторых случаях каталогизаторы приводят номера страниц, иллюстративных таблиц и даже литеры конкретных изображений в таблице, а в других случаях не делают этого¹².

В настоящее время по ссылкам, содержащимся в первой части первого тома каталога «*Musei imperialis petropolitani*», автору данной статьи удалось установить 38 книг, которыми пользовались составители. Среди этих изданий есть один том из «Истории животных» Геснера и три книги Альдрованди. Доказательством того, что конкретная ссылка указывает именно на ту или иную книгу, послужило совпадение найденных по ссылкам описаний и изображений животных в книгах Геснера и Альдрованди с описаниями в каталоге Кунсткамеры. Вот несколько примеров подобных совпадений.

В разделе каталога «*Musei imperialis petropolitani*», посвященном рыбам, на странице 481 под номерами 33 и 34–37 описаны экспонаты скатов. Под номером 33 зарегистрирован образец *Raja asterias*, а под номерами 34–37 образцы *Raja aspera*. Описания снабжены ссылками, с указанием фамилии автора и номеров страниц. Ссылка под номером 33 выглядит: «Gesner. p. 934», ссылка под номерами 34–37 — «Gesner. p. 937»¹³. Название книги здесь не указано, но, поскольку речь идет о скатах, можно предположить, что ссылки указывают на четвертый том «*Historia animalium*», посвященный рыбам и водным животным¹⁴. Открыв страницу 934 данного тома, мы обнаруживаем там описание и изображение ската *Raia asteria*,

¹² Станюкович Т. В. Кунсткамера Петербургской академии наук. С. 90; Дунаева Ю. А. Использование голландских каталогов кабинетов редкостей для определения зоологических экспонатов Кунсткамеры в первой половине XVIII века // Зоологические коллекции России в XVIII–XXI веках: научный и социально-политический контекст. Сб. науч. ст. СПб.: Изд-во СПбГЭТУ «ЛЭТИ», 2012. С. 271–287.

¹³ *Musei imperialis petropolitani*. С. 481.

¹⁴ *Conradi Gesneri medici Tigurini Historia animalium liber IIII. qui est de Piscium et Aquatilium animalium natura...* Tiguri [Zürich]: Apud Christoph. Froschoverum, anno 1558.

а на странице 937 — изображение и описание *Raia aspera*. Несмотря на небольшие различия в написании названий скатов у Геснера и в каталоге Кунсткамеры, данное совпадение можно считать доказательством того, что составители использовали четвертый том «*Historia animalium*» для идентификации образцов рыб.

На 692-й странице каталога Кунсткамеры¹⁵ под номером 368 описан образец цикады *Cicada major Acheta* и дана ссылка: «Aldrov. de Insect. pag. 311. Et 312». Видимо, речь идет о той книге Альдрованди, где содержатся сведения о насекомых¹⁶. Открыв ее, мы обнаруживаем на 311-й странице гравюру с изображениями различных цикад, а на 312-й странице — пояснение к ней, в котором говорится, что под номерами 6 и 7 на данной гравюре изображена именно *Cicada major Acheta*. Значит, насекомое из коллекции Кунсткамеры было определено с помощью этой книги.

На 494-й странице каталога под номером 244 помещено описание экспоната рыбы *Oxyrhynchus* и дана ссылка: «Aldrov. L. 5. C. 24»¹⁷. Труд Улисса Альдрованди о рыбах и китах¹⁸ состоит из отдельных частей, которые называются «libri» — книги, каждая из которых состоит из глав — «capitula», сокращенно обозначаемых в книге как «сар.». Таким образом, ссылка в каталоге Кунсткамеры указывает на двадцать четвертую главу пятой части книги о рыбах. Открыв эту главу, мы обнаружим, что она называется «*Oxyrhyncho*», и в ней же помещено изображение рыбы с подписью «*Oxyrhynchus*». Это совпадение говорит о том, что книга о рыбах Альдрованди тоже служила справочником составителям каталога Кунсткамеры.

На 443-й странице каталога «*Musei imperialis petropolitani*» под номером 170 приводится следующее описание экспоната: «*Salamandra terrestris vera nigra maculis luteis distincta*»¹⁹, («Саламандра наземная настоящая, черная, желтыми пятнами украшенная», перевод мой. — Ю. Д.). Здесь же дается и ссылка на источник информации: «Aldr. P. 640». Поскольку речь идет о саламандре, то искать ее описание или изображение следует в книгах Альдрованди, посвященных четвероногим животным. Среди них есть болон-

¹⁵ *Musei imperialis petropolitani*. C. 692.

¹⁶ *De Animalibus insectis libri septem*. Bonon [Bologna]: Apud Clementem Ferronium, 1638.

¹⁷ *Musei imperialis petropolitani*. C. 494.

¹⁸ *Aldrovandi U. De Piscibus libri V. et De cetis lib. unus*. Bononiae (Bologna): Apud Nicolaum Thebaldinum, 1638.

¹⁹ *Musei imperialis petropolitani*. C. 443.

ское издание 1645 года²⁰, в котором собраны сведения как о живородящих, так и о яйцекладущих животных (к последним как раз и относятся саламандры). Открыв это издание на 640-й странице, мы обнаруживаем описание, отмеченное на полях как «*Salamandra nigra*», а на следующей, 641-й странице книги видим изображение саламандры с подписью «*Salamandra terrestris vera nigra maculis luteis distincta*», которая в точности повторяет описание экспоната в каталоге Кунсткамеры. Значит, данное издание книги Альдрованди о четвероногих тоже служило руководством для составителей первого печатного каталога первого российского общедоступного музея.

Точно не известно, какие именно специалисты составляли зоологические разделы каталога «*Musei imperialis petropolitani*». Предположительно, это были иностранные профессора и адъюнкты, состоявшие на службе в Санкт-Петербургской Академии наук. Они имели возможность использовать для работы над каталогом книги не только авторов эпохи Возрождения, но и более современных²¹. Однако в то время еще не существовало специальных систематических определителей животных. Не были разработаны и правила зоологической номенклатуры, которые позволили бы использовать установленные бинарные видовые названия при описании экспонатов. В таких условиях любые хорошо иллюстрированные зоологические издания становились важной вспомогательной литературой. В каталоге Кунсткамеры иллюстрации не предполагались, и ссылки на изображения животных в более ранних изданиях давали составителям возможность более точно описать тот или иной экспонат. Благодаря прекрасным гравюрам книги Конрада Геснера и Улисса Альдрованди нашли здесь свое применение.

²⁰ *Aldrovandi U. De quadrupedib' digitatis viviparis libri tres, et de quadrupedib' digitatis oviparis libri duo.* Bonon (Bologna): Apud Nicolaum Tebaldinum, MDCXXXV (1645).

²¹ *Копанева Н. П.* Первый каталог зоологических коллекций Кунсткамеры на русском языке. С. 291.

Р. Р. Урсова

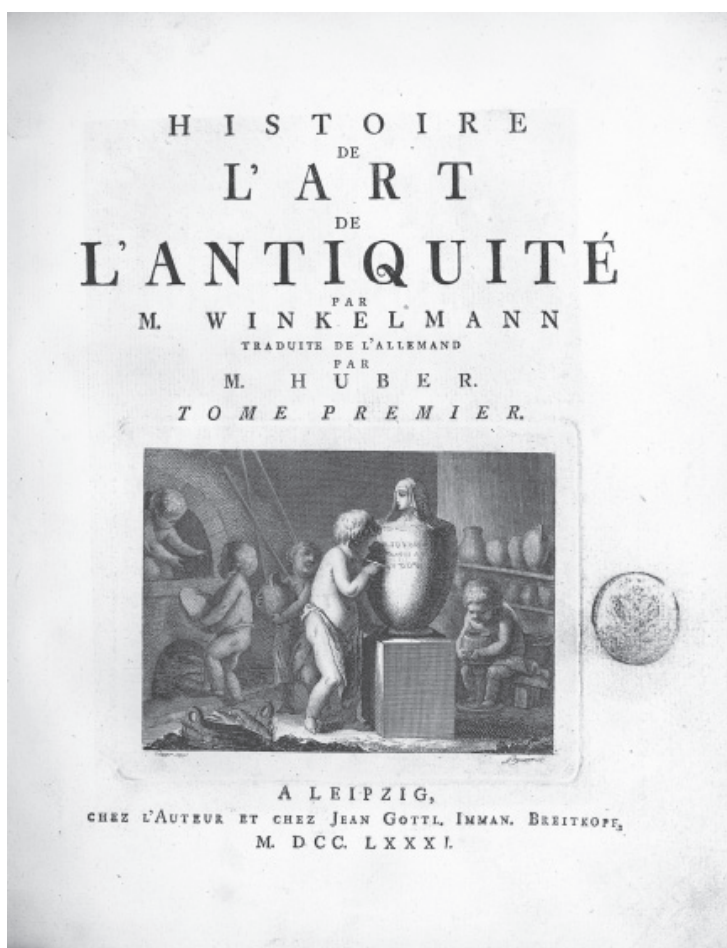
Особенности иллюстрирования учебной литературы в Германии во второй половине XVIII века (на основе собрания НБ РАХ)

С самого основания в 1757 году Академия художеств является местом диалога двух культур — европейской и российской. Со второй половины XVIII века одним из ключевых звеньев в системе воспитания будущего художника стала академическая Императорская библиотека Академии художеств (ныне — Научная библиотека Российской академии художеств, НБ РАХ).

Начало библиотечного собрания положил первый президент Академии художеств И. И. Шувалов. Принципы комплектования библиотеки позволяют узнать больше об особенностях учебной программы в первые десятилетия работы академии. В настоящее время в НБ РАХ сохранились уникальные образцы книгопечатного искусства, среди которых встречаются разнообразные европейские иллюстрированные издания (учебные пособия, научные трактаты, альбомы), вышедшие в том числе в Германии во второй половине XVIII века. Для выявления особенностей иллюстрирования книг научного и учебного характера в Германии в данный период ниже будет рассмотрено несколько примеров подобных изданий.

Значительным изданием научного характера периода XVIII века является труд И. И. Винкельмана¹ «История искусства древности» («Geschichte der Kunst des Alters»). Данная работа, положившая начало научным основам современного искусствознания и оказавшая влияние на развитие европейского изобразительного искусства в целом, стала вехой в истории европейской культуры.

¹ Винкельман Иоганн Иоахим (Winckelmann Johann Joachim, 1717–1768), историк искусства, основоположник современных представлений об искусстве античности и археологии.



Х. Г. Гейзер по рисунку
А. Ф. Эзера
Титульный лист 1-го тома
«Histoire de l'Art de l'Antiquité»
И. И. Винкельмана

В собрании НБ РАХ имеется гравированное издание труда И. И. Винкельмана, вышедшее на французском языке в Лейпциге в 1781 году и поступившее в библиотеку еще в период царствования Екатерины II.

Знание древних языков, работа библиотекарем у кардинала Алессандро Альбани² (с 1755 года), изучение раскопок Геркуланума, Помпеи, Пестума, а также работа в должности главного антиквара и «президента древностей» Ватикана во многом помогли Винкельману выработать научный подход при изучении, описании и систематизации античного наследия, при составлении каталогов коллекций Ватикана, Капитолия, вилл Боргезе, Медичи, Филиппа фон Стоша³ во Флоренции и др. Все приобретенные им сведения и знания вобрал

² Альбани Алессандро (Albani Alessandro, 1692–1779), итальянский политический и церковный деятель, кардинал, меценат.

³ Стош (Штош) Филипп фон (Stosch Philipp von, 1691–1757), немецкий антиквар, меценат, барон.

в себя главный труд его жизни, повлиявший, в том числе и на дальнейшее развитие европейской академической системы художественного образования, — «История искусства древности».

Издание «Histoire de l'Art de l'Antiquité»⁴, переведенное на французский язык М. Гюбером⁵, имело большой научный и художественный интерес, не меньший, чем первое немецкое 1764 года. Помимо перевода «Истории искусства древности», здесь приведены также подробная биография И. И. Винкельмана с описанием его трудов; список цитируемых авторов; подробный предметный указатель; список упоминаемых античных памятников; подробное описание иллюстраций, а также список подписчиков, среди которых встречается много российских адресатов, в том числе Екатерина II, граф А. С. Строганов, И. И. Шувалов, библиотека великого князя Павла Петровича, библиотеки — Академии наук и Императорской Академии художеств в Петербурге, что свидетельствует об интересе к труду Винкельмана не только среди художников.



Х. Г. Гейзер

Минерва за созданием корабля Арго. С барельефа виллы Альбани
Гравюра из 1-го тома «Histoire de l'Art de l'Antiquité» И. И. Винкельмана

⁴ *Winkelman J. J. Histoire de l'Art de l'Antiquité par M. Winkelman. Traduite de l'Allemand par M. Huber. T. I–III. Leipzig: chez l'Auteur et chez Jean Gottl. Imman. Breitkopf, 1781.*

⁵ Гюбер Михаэль (Huber Michael, 1727–1804), писатель, ученый, художественный критик, лектор и профессор французского языка в Лейпцигском университете, переводчик.

Иллюстрации к «Истории искусства древности» были выполнены в технике резцовой гравюры и офорта граверами Х.-Г. Гейзером⁶ и М. Тенертом⁷ при участии А.-Ф. Эзера⁸, близкого друга И. И. Винкельмана, повлиявшего в свое время на его увлечение античным искусством. Гравюры в виде виньеток, заставок и концовок играют не просто декоративную роль — они связаны непосредственно с содержанием текстов. Иконографическим источником послужили сюжеты из античной мифологии и истории, изображенные на сохранившихся памятниках античного искусства (камеи, вазы, монеты, барельефы, фрески, мозаика и т. д.), найденных, в том числе во время археологических раскопок и входящих в состав разных собраний. Помимо собрания резных камней (кабинета) Филиппа фон Стоша, источником изображений явились живопись, бронза и барельеф Геркуланума, барельефы, фреска и мозаика виллы кардинала Алессандро Альбани, барельефы виллы Боргезе, античная живопись терм Тита, коллекция антиков (древностей) графа Кэлюса⁹, кабинет короля Пруссии, собрание принца Анхальт-Дессау, камеи кабинета Фарнезе в Неаполе, камеи кабинета короля Франции, собрание (кабинет) Капитолия¹⁰.

На титульном листе первого тома «Histoire de l'Art de l'Antiquité» имеется гравюра, созданная Х. Г. Гейзером по рисунку А. Ф. Эзера, с изображением гениев, занятых гончарным делом. На этом же листе сохранилась гербовая печать, свидетельствующая о поступлении издания в библиотеку в период царствования Екатерины II.

А.-Ф. Эзер вошел в историю как художник, сторонник и предвестник классицизма. Винкельман был не просто знаком с Эзером, но был одним из его учеников, среди которых был И. В. Гёте¹¹. Под влиянием Эзера, обучавшего Винкельмана рисунку в 1754–1755

⁶ Гейзер Христиан Готтлиб (Geyser Christian Gottlieb, 1742–1803), гравер, коллекционер.

⁷ Тенерт Медардус (Thoenert Medardus (Martin M.), 1754–1814), гравер.

⁸ Эзер Адам Фридрих (Oeser Adam Friedrich, 1717–1799), художник, гравер, скульптор, профессор и директор Лейпцигской Академии художеств.

⁹ Анн-Клод-Филипп граф Кэлюс (Anne-Claude-Philippe de Tubières-Grimoard de Pestels Levieux de Lévis, comte de Caylus, marquis d'Esternay, baron de Bransac, 1692–1765), французский антиквар, историк искусства, гравер.

¹⁰ Полный список источников и владельцев приведен в конце 3-го тома французского издания.

¹¹ Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. СПб., 1904. Т. XL. С. 186.

годы и привившего интерес к античности, была написана работа «Мысли о подражании греческим произведениям живописи и скульптуры» («Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst», Дрезден, 1755), к которой Эзер выполнил рисунки виньеток¹². Стоит отметить, что он рекомендовал себя и как хороший портретист, принимавший заказы в том числе из России¹³. Примечательно, что его сын Карл работал учителем рисования в Петербурге¹⁴.

Х.-Г. Гейзер еще во время учебы в Лейпцигском университете на юридическом отделении брал уроки рисунка у А. Ф. Эзера, став одним из успешных его учеников. Доказательством тому служит назначение Гейзера помощником преподавателя гравюры в Лейпцигскую академию художеств, по приглашению ее первого директора А. Ф. Эзера¹⁵.

Занимаясь гравюрой, резцом и офортом, Гейзер создавал листы на религиозные и исторические сюжеты, портреты и пейзажи. Он много работал в области книжной иллюстрации, выполняя многочисленные изящные виньетки, гравюры к различным художественным изданиям, а также к изданиям научного и публицистического характера. Иллюстрации к переводу на французский язык труда И. И. Винкельмана об искусстве древности относятся к лучшим работам Гейзера¹⁶. Источником гравюры «Минерва за созданием корабля Арго», созданной им для 1-го тома «Histoire de l'Art de l'Antiquité», послужил барельеф виллы Альбани. Гейзер известен также как автор учебного пособия по искусству рисунка, опубликованного в 1782 году в 3-й части издания «Всеобщая система воспитания» («Allgemeines System Erziehung»).

М. Тенерт, начав с гравированных пейзажей к трехтомному изданию Х. Л. Гиршфельда «Теория садового искусства» (1779–1780), создавал портреты, пейзажи, виньетки, иллюстрации

¹² John T. Stolzenburg A. Oeser, Adam Friedrich // Neue Deutsche Biographie. 1998. Т. 19. С. 457–485.

¹³ Wessely J. E. «Oeser, Adam Friedrich» // Allgemeine Deutsche Biographie. 1886. Т. 24. С. 468–469.

¹⁴ John T. «Adam Friedrich Oeser 1717–1799. Studie über einen Künstler der Empfindsamkeit» // goethezeitportal.de, 2006. С. 230.

¹⁵ Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Leipzig, 1920. Т. 13. С. 514–515.

¹⁶ Ibid. С. 514–515.

к литературно-художественным произведениям, научным книгам, среди которых иллюстрации, в том числе к «Истории искусства древности» И. И. Винкельмана¹⁷. Одна из гравюр в 3-м томе «Histoire de l'Art de l'Antiquité» с изображением в этрускском стиле была создана М. Тенертом на основе барельефа виллы Альбани.



М. Тенерт

Изображением в этрускском стиле. С барельефа виллы Альбани

Гравюра из 3-го тома «Histoire de l'Art de l'Antiquité» И. И. Винкельмана

Художественное образование Тенерт получил в Академии художеств, совмещая учебу в Лейпцигском университете. Его учителями были как А. Ф. Эзер, так и Х. Г. Гейзер, под руководством которых Тенерт выполнил много гравюр на основе их произведений и работ других художников (пейзажи, портреты, архитектурные композиции)¹⁸.

Основное значение гравюр в данном издании сводится к распространению знания об античном наследии, базирующегося на научных исследованиях Винкельмана. При этом в них нет того следования природе и математически выверенных пропорций, присущих графической манере Альбрехта Дюрера с его ювелир-

¹⁷ Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Leipzig, 1939. Т. 33. С. 43.

¹⁸ Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs / E. Bénézit. France, Librairie Gründ, 1966. Т. 8. С. 281.

ной точностью и богатой светотеневой палитрой. Здесь важна не столько техника исполнения гравюр, сколько их содержание. Иллюстрации к сочинению Винкельмана, являясь примером оригинальной графики, представляют художественный и исторический интерес как отражение развития немецкого искусства гравюры.

Сочинение И. И. Винкельмана «История искусства древности» — это, прежде всего, научный труд, достоверный источник сведений об античном искусстве, в котором подробно освещено искусство египтян, персов, этрусков, греков, римлян и др. Данное издание сыграло важнейшую роль в популяризации античного наследия и в распространении стилистики классицизма. Научные тексты в сочетании с гравированными иллюстрациями оказали большое влияние на развитие европейского искусства и академическую систему художественного преподавания. Учащиеся и преподаватели Академии художеств долгое время пользовались этим изданием, т. к. на русском языке труд Винкельмана был издан лишь в 1890 году. Наряду с занятиями в натурном классе, в галерее антиков, изучением текстов древних авторов три тома Винкельмана служили одним из источников сведений об античности, тем самым помогая художникам в разработке произведений из античной истории и мифологии.

Другое издание, вышедшее в Германии в 1773 году, представляет одновременно учебное пособие, методическое руководство и своего рода малую энциклопедию для начинающих художников. «Учебник по графическому искусству и живописи для начинающих»¹⁹ был написан Х.-Л. Рейнхольдом²⁰. Свои художественные способности он применил, работая картографом: рисовал и гравировал географические карты, виды городов, а также создавал иллюстрации к своим текстам²¹.

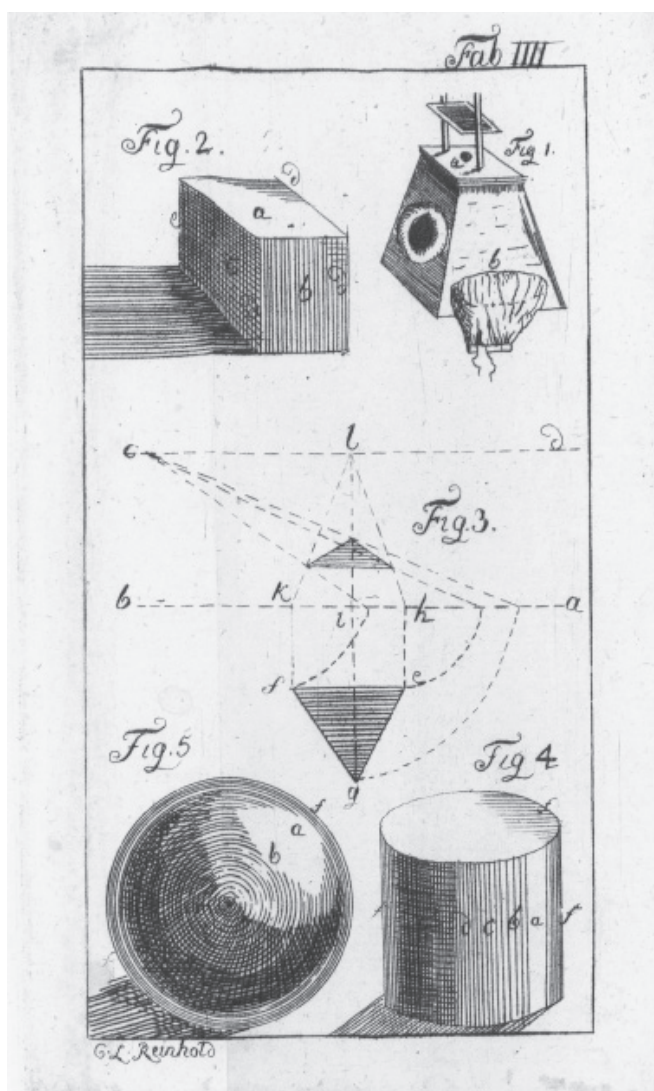
¹⁹ Reinhold Ch. L. Das Studium der Zeichenkunst und Mahlerey für Anfänger; nebst der Terminologie in diesen beyden Künsten; einem Verzeichnisse der berühmten Mahler; der verschiedenen Schulen; der jetzigen Academien der Mahler, Bildhauer und Baumeister in Europa, in alphabetischer Ordnung; und der einem Künstler nöthigen Bücher, von M. Christian Ludolph Reinhold, Lehrer der mathemat. und schönen Wissensch. am Osnabr. Gymnasio. Mit fünf und vierzig Kupfern / M. Christian Ludolph Reinhold. Göttingen-Gotha: bey Johann Christian Dieterich, 1773.

²⁰ Рейнхольд Христиан Рудольф (1739–1791), доктор философии, магистр изящных искусств, автор и редактор многих изданий. Преподавал в Геттингене.

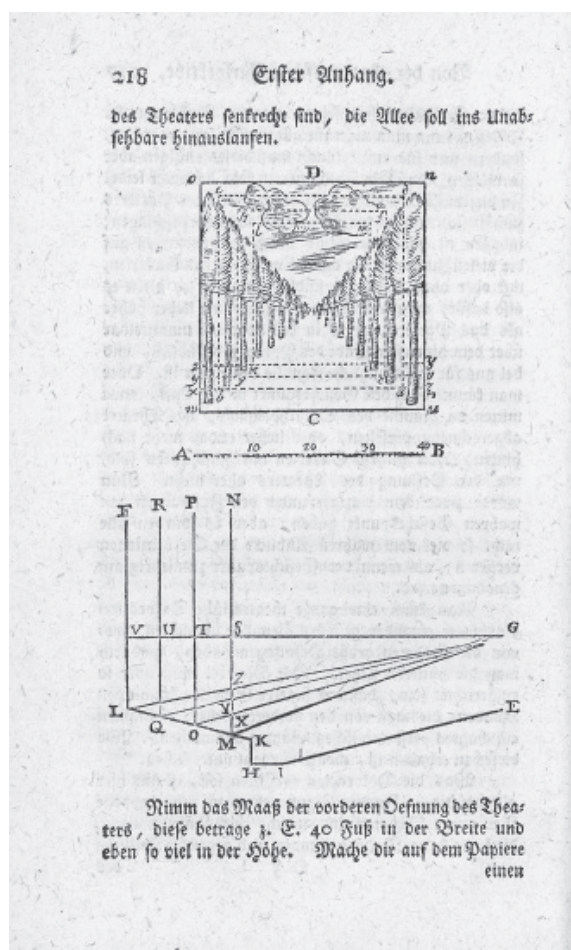
²¹ Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Leipzig, 1934. T. 28. С. 129.

Учебное пособие Х. Л. Рейнхольда содержит сведения об основных художественных техниках, информацию по истории искусства, большое количество подстрочных комментариев и цитат из древних и современных авторов, словарь специальных терминов, список художников по школам, перечень европейских академий художеств, а также различные советы, упражнения и рекомендации начинающим художникам.

Значительная часть иллюстраций гравирована самим автором. Помещенные в конце книги, они в большей степени напоминают зарисовки, дающие основное представление о затрагиваемых темах, т. к. главное внимание уделяется прежде всего содержанию текстов. Например, одна из гравюр книги Х. Л. Рейнхольда, объясняющая устройство камеры-обскуры, больше напоминает чертеж или схему.



Объяснение устройства камеры обскуры
Гравюра из книги Х. Л. Рейнхольда
«Das Studium der Zeichenkunst und Mahlerey...»



Страница учебника А. Бюржи
«Der mathematische Maler...» с примером
построения театральной перспективы

в качестве учебного пособия для начинающего художника, либо как методическое руководство для преподавателя.

Третье издание, которое также является примером применения иллюстрации в учебной литературе — «Живописец-математик или основное руководство по перспективе»²², вышло в 1795 году в Берлине. Его автор — профессор математики, член Прусской Королевской Академии наук и Российской Императорской

²² Bürja A. Der mathematische Maler oder gründliche Anweisung zur Perspektive nach verschiedenen Methoden; nebst einem Anhang über die theatralische Perspektive und der Beschreibung eines neuen perspektivischen Instruments. Von Abel Bürja Professor der Mathematik und Mitglied der Königl. Preussischen, wie auch der Russisch- Kaiserl. Akademie der Wissenschaften. Berlin: bei Christian Gottfried Schöne. 1795.

Академии наук Абель Бюрья²³ написал учебник, напоминающий ученые трактаты периода Средних веков и эпохи Возрождения. В предисловии автор дает краткий обзор источников по перспективе, начиная с древности, обосновывает необходимость изучения перспективы для художников. Здесь приведены правила построения различных видов перспективы, в приложении даются сведения по театральной перспективе и о специальных инструментах.

Иллюстрациями здесь служат различные чертежи и схемы, расположенные в тексте, среди которых встречаются примеры построения перспективы с помощью пропорционального циркуля, примеры построения теней, театральной перспективы и т. д. Данное руководство могли использовать ученики и преподаватели Академии художеств и Воспитательного училища при Академии художеств в Петербурге наряду с другими иллюстрированными изданиями.

Резюмируя вышесказанное, можно признать, что немецкая книжная иллюстрация данного периода имела просветительский характер. Она являлась одним из источников распространения и популяризации научного знания и художественного наследия, что послужило толчком для последующего развития классицизма в рамках академической школы. Другой особенностью гравюры данного периода является ее технический уровень. Преобладающая специализация граверов на копировании сказалась на техническом и художественном уровне гравюры, решенной несколько декоративно и условно. Стилистически находясь на стыке двух стилей, гравюра данного периода несет в себе в разной степени черты позднего барокко и раннего классицизма. Классицизм во многом повлиял на методику преподавания рисунка — основу академической системы художественного образования. «С конца XVIII века и до второй половины XIX века академический рисунок в художественных академиях поднимается на небывалую высоту, что мы можем зафиксировать почти во всех академиях Франции, Англии, Германии и других стран»²⁴.

Иллюстрированные издания XVIII века научного и учебного характера, гравированные немецкими художниками, оказали влияние и на систему художественного преподавания в России, и непосредственно на развитие методики преподавания рисунка в Академии художеств. Находясь в собрании ее Научной библиотеки, они продолжают служить студентам и преподавателям одним из источников сведений по истории развития графического искусства.

²³ Бюрья Абель (Bürja Abel, 1752–1816), профессор математики, ученый.

²⁴ Ростовцев Н. Н. Очерки по истории методов преподавания рисунка: Учебное пособие. М., 1983. С. 102

И. Б. Муравьева

Портреты ученых в научно-технических изданиях XIX – начала XX века (на материалах ФБ СПбГТИ)

Точные и естественные науки имеют гораздо меньшую аудиторию интересующихся их историей, чем гуманитарные, поэтому портреты ученых не столь известны, как портреты писателей или художников. Как правило, изображения деятелей науки печатают в юбилейных и посмертных изданиях их трудов. В различных биографических справочниках имеются лишь некоторые портреты наиболее известных представителей отдельной науки¹.

На фронтиспис сочинений академика Ф. И. Шуберта, изданных в 1827 году, с витиеватым названием «О Геометрическом Строении Уравнений высших степеней посредством кривой линии называемой КОНХОИДОЮ и замечания на предложение решенное Греческим геометром ПАППОМ», помещен гравированный портрет автора с неизвестного оригинала. Книга была издана учеником Ф. И. Шуберта² Н. Н. Навроцким³, который был также автором первой подробной биографии своего учителя, напечатанной в качестве предисловия к упомянутой книге.

¹ См., например: Биографический словарь деятелей естествознания и техники. Т. 1, 2 / Отв. ред. А. А. Зворыкин. М., 1958; Мелуа А. И. Инженеры Санкт-Петербурга. 2-е изд., доп. СПб.: М., 1997; Волков В. А., Куликова М. В. Российская профессура. XVIII–XX в. Химические науки. Биографич. словарь. СПб., 2004.

² Шуберт Федор Иванович (Фридрих Теодор) (1758–1825), астроном, математик и геодезист. Окончил Геттингенский университет. В 1783 году переселился в Россию, стал географом при Санкт-Петербургской Академии наук. В 1789 году получил звание академика. В 1804 году ему, как астроному, была поручена обсерватория Академии наук. Преподавал также астрономию офицерам Генерального штаба.

³ Навроцкий Николай Никанорович (1803–1859), штабс-капитан Гвардейского генерального штаба, впоследствии известный математик и член-корреспондент Академии наук.



Федор Иванович Шуберт

1827

Фронтиспис книги:

Шуберт Ф. И. О геометрическом строении уравнений высших степеней посредством кривой линии называемой конхоидой и замечания на предложение, решенное греческим геометром Паппом.

СПб., 1827

Н. Н. Навроцкий черпал биографические сведения о Ф. И. Шуберте у его родных. Видимо, и гравюра для издания была сделана с портрета, принадлежавшего семье академика. Кто же автор этого портрета? Навроцкий пишет в биографии академика: «Его Сиятельство Граф Сергей Петрович Румянцев, ревностный покровитель и любитель наук, принес в дар Академии портрет г. Шуберта, писанный масляными красками работы г. Гиппиуса»⁴. Видимо, это изображение висит в конференц-зале Петербургского отделения Российской Академии наук, но еще в 1980 году известный исследователь русской иконографии В. М. Глинка писал, что портрет этот «жестоко пострадал когда-то и так записан, что руку мастера на нем не узнаешь»⁵. Изображение же академика на фронтисписе книги, изданной Н. Н. Навроцким, не может быть работой художника и литографа Г. Гиппиуса. В его знаменитой серии «Современники. Собрание литографированных портретов государственных чиновников, писателей и художников» 1822 года имеется портрет Ф. И. Шуберта, но абсолютно другого стиля. Интересующий нас

⁴ Шуберт Ф. И. О геометрическом строении уравнений высших степеней посредством кривой линии, называемой конхоидой, и замечания на предложение, решенное греческим геометром Паппом. СПб., 1827. С. 46–47.

⁵ Глинка В. М. О работах Яна Гладыша, выполненных в 1806–1808 гг. // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1980. Л.: Наука, 1981. С. 324.

портрет в книге гравирован с более позднего портрета. На шее у академика изображены два ордена: Св. Анны 2-й степени, полученный в 1802 году⁶, и Св. Владимира 3-й степени (1819)⁷. У него был еще орден Св. Владимира 4-й степени (1810)⁸, но при наличии этого ордена более высокой степени (в данном случае 3-й), его не носили. Портрет, с которого делалась гравюра, был создан около 1825 года, причем очень хорошим художником. У Д. А. Ровинского в «Подробном словаре русских гравированных портретов» указан поясной портрет Ф. И. Шуберта работы английского гравера Т. Райта, «отпечатанный прежде всякой подписи», находящийся «при его сочинениях», изданных в Петербурге в 1827 году⁹. Других изданий Ф. И. Шуберта с такими выходными данными, кроме упомянутой книги, обнаружить не удалось. Видимо, рассматриваемая гравюра принадлежит резцу Т. Райта¹⁰.

В «Сборнике, изданном к 50-летнему юбилею Императорского Минералогического Общества»¹¹ между страницами 646 и 647 находится вкладка с литографированным портретом Л. И. Панснера¹²

⁶ Придворный месяцеслов на лето от Р. Х. 1810. СПб., 1810. С. 408.

⁷ Придворный календарь на лето от Р. Х. 1824. Ч. 2: Список кавалеров Ордена Св. Владимира 1, 2, 3 и 4 степени. СПб., 1824. С. 43.

⁸ Месяцеслов с росписью чиновных особ или Общий штат Российской империи на 1810 г.: Ч. 1. СПб., 1810. С. 345 (орден Св. Владимира 4-й степени у Ф. И. Шуберта не указан); Месяцеслов ... на 1811 г.: Ч. 1. СПб., 1811. С. 289 (этот орден у академика уже присутствует).

⁹ Ровинский Д. А. Подробный словарь русских гравированных портретов. Т. II: П – Ф. СПб., 1889. Стб. 1851.; Ровинский Д. А. Подробный словарь русских гравированных портретов XIII–XIX вв. СПб., 1895. Стб. 554.

¹⁰ Райт Томас (1792–1849), академик Императорской Академии художеств, гравер пунктиром и акварелист. Приехал в Петербург в 1822 году по вызову Дж. Доу (1781–1829), на сестре которого был женат. Работал в России с 1822 по 1826 год и с 1830 по 1845 год.

¹¹ Сборник, изданный к 50-летнему юбилею Императорского Минералогического Общества. СПб., 1867.

¹² Панснер Лоренц Иванович (1777–1851), минералог, геодезист, астроном и нумизмат. Окончил в 1800 году Йенский университет, в 1801 году получил степень доктора философии. Прибыл в Россию в 1803 году, работал в Депо карт. Учредитель и первый директор Императорского Минералогического общества. С 1818 по 1822 год — профессор минералогии Главного Педагогического института. С 1819-го по 1824-й — инспектор классов в Санкт-Петербургском Воспитательном доме. С 1827 по 1833-й год — директор Коммерческого училища в Петербурге. В 1834 году вернулся на родину в город Арнштадт Шварцбург-Зондерсгаузенского княжества.



П. Ф. Борель
Лоренц (Лаврентий) Иванович Панснер
1867

Фронтиспис книги: Кошкаров Н. М.
К портрету Панснера // Сборник, изданный
к 50-летию юбилею Императорского
Минералогического общества.
СПб., 1867

работы П. Ф. Бореля¹³. В статье директора Горного института Н. И. Кокшарова «К портрету Лоренца Ивановича Панснера, основателя и первого директора Императорского Минералогического общества» сообщается, что портрет «прилагается к юбилейному изданию <...> по единодушному желанию гг. членов, изъявленному 16 Сентября 1866 года <...> Общество, в торжественный день 7 января 1867 года, отмечающий полвека его существования, хотело этим почтить память человека, который был некогда и его основателем, и его душою»¹⁴.

Трудно сказать, чья работа послужила отправной точкой для литографии П. Ф. Бореля. Но судя по отсутствию ордена Св. Владимира 4-й степени (1831)¹⁵, наличию ордена Св. Анны 2-й степени (1815)¹⁶, но без бриллиантовых украшений (1824)¹⁷, и учитывая воз-

¹³ Борель Петр Федорович (1829–1898), русский живописец, акварелист и литограф. Обучался в Академии художеств. В 1855 году получил звание неклассного художника акварельной портретной живописи. С конца 1859 года в основном занимался литографическими работами в жанре портрета. В 1895 году на Первой выставке печатного дела был удостоен большой золотой медали за «художественные работы на камне».

¹⁴ Кошкаров Н. К портрету Лоренца Ивановича Панснера, основателя и первого директора Императорского Минералогического Общества // Сборник, изданный к 50-летию юбилею Императорского Минералогического Общества. СПб., 1867. С. 646.

¹⁵ Месяцеслов и Общий штат Российской империи на 1831. Ч. 1. СПб., [1831]. С. 687 (на 31 дек. 1830); Месяцеслов... на 1832. Ч. 1. СПб., [1832]. С. 703 (на 9 декабря 1831).

¹⁶ Кошкаров Н. К портрету Лоренца Ивановича Панснера... С. 652.

¹⁷ Там же. С. 654.

раст изображенного (около 40 лет), можно утверждать, что первоначальный портрет был написан в 1815–1820-е годы либо в память получения ордена Анны, либо к свадьбе (Л. И. Панснер женился в 1820 году на Каролине фон Гиммельстирн). Но если бы портрет создавался именно в честь получения ордена, то награда не была бы спрятана за отворотами жилета, как на данном портрете. Поэтому первоначальное изображение, скорее всего, выполнялось как свадебная акварель. Императорское Минералогическое Общество было основано в 1817 году, и для литографии в юбилейном издании явно старались подобрать оригинал, который был создан поближе к этой дате.

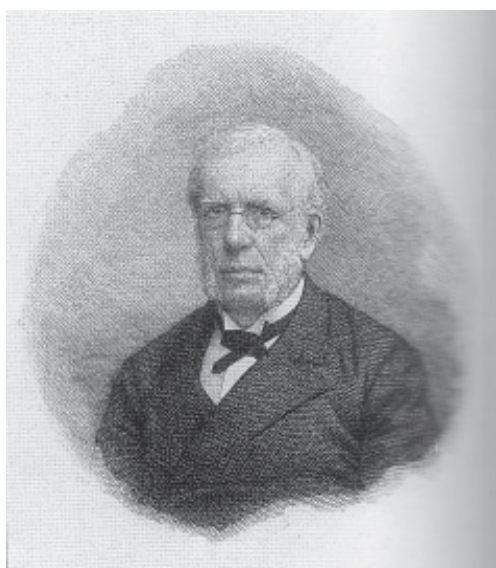


В. А. Бобров
Лев Александрович Ераков
1878
Фронтиспис книги: Ераков Л. А. Сборник статей
и записок по разным техническим вопросам.
СПб., 1889

Интересен портрет инженера путей сообщения Л. А. Еракова¹⁸, опубликованный в сборнике его статей и записок по разным

¹⁸ Ераков Лев Александрович (1839–1885), инженер путей сообщения. Окончил Институт корпуса инженеров путей сообщения в 1860 году. Состоял профессором по кафедре практической механики Института инженеров путей сообщения, преподавал строительное искусство в Технологическом институте. Бывал в заграничных командировках. В 1872 году ездил по поручению русского правительства во Францию для покупки Императорского поезда Наполеона III, который собирались использовать для заграничных путешествий особ царствующего дома. Был директором от правительства в правлениях ряда железных дорог и членом Совета Министерства путей сообщения.

техническим вопросам¹⁹. Портрет является офортом В. А. Боброва²⁰, созданным в 1878 году, что видно из надписей под изображением. Еще ниже дано факсимиле автографа Л. А. Еракова. У Д. А. Ровинского в перечне работ В. А. Боброва под № 126 указан «Портр. проф. Л. А. Еракова»²¹. Под офортом в книге стоит тот же номер, что и в перечне работ. Под № 128 в этом же перечне стоит «портр. министра финансов И. А. Вышнеградского», а под № 129 — «То же, миниатюра на стали». В книге «Государственный музей-заповедник «Петергоф». Русский гравированный портрет из собрания Ю. С. Варшавского» под № 298 дано изображение неизвестного (гравюра на стали)²².



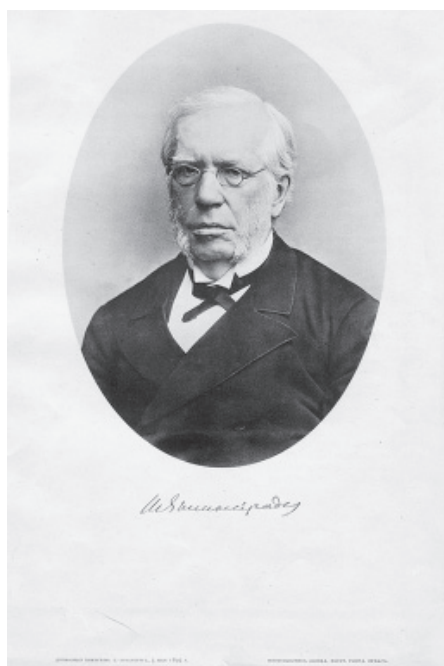
Иван Алексеевич Вышнеградский
До 1895
Из книги: Русский гравированный портрет
из собрания Ю. С. Варшавского.
Государственный музей-заповедник
«Петергоф». СПб.: Абрис, 2003. С. 148, № 298
(как портрет неизвестного)

¹⁹ Ераков Л. А. Сборник статей и записок по разным техническим вопросам / Ин-т инженеров путей сообщения. СПб., 1889. X. Книга опубликована сослуживцами Л. А. Еракова по Институту инженеров путей сообщения на деньги, пожертвованные его товарищем В. Ф. Голубевым. Сборник статей Еракова имеется в Фундаментальной библиотеке СПбТИ (ТУ). Он поступил сюда в составе коллекции книг, пожертвованных в начале 1917 года бывшим преподавателем Технологического института, известным механиком, товарищем министра путей сообщения Н. П. Петровым.

²⁰ Бобров Виктор Алексеевич (1842–1918), художник, гравер. Окончил Академию художеств в 1867 году со званием классного художника. В 1873 году получил звание академика. С 1870-х годов работал также как гравер. В 1876 году ему были присуждены две поощрительные медали за работы по гравированию.

²¹ Ровинский Д. А. Подробный словарь русских граверов XVII–XIX вв. Т. 1. СПб., 1895. С. 85–95.

²² Неизвестный. Гравюра на стали. ПДМП 2880-гр. // Гос. музей-заповедник «Петергоф». Русский гравированный портрет из собрания Ю. С. Варшавского. СПб., 2003. С. 148, № 298.



Иван Алексеевич Вышнеградский.

До 1895

Из журнала: Вестник общества технологов.

Т. 2. 1895.

Между С. 100 и 101.

Если сравнить это изображение с фотогальваническим портретом И. А. Вышнеградского из «Вестника Общества Технологов» за 1895 год²³, то имя неизвестного становится очевидным. Это выдающийся механик, директор Технологического института, а затем министр финансов И. А. Вышнеградский. Сравнивая эту гравюру с изображением Л. А. Еракова, можно предположить, что это работа В. А. Боброва.

Фототипический портрет с факсимиле украшает брошюру «Петр Петрович Алексеев²⁴, заслуженный профессор Университета св. Владимира, почетный член Киевского Общества Естествоиспытателей»²⁵. Брошюра является приложением к XI тому «Записок Киевского Общества Естествоиспытателей». В части химической «Журнала Русского Физико-Химического Общества» за 1892 год был опубликован некролог П. П. Алексеева, написан-

²³ Вестник Общества Технологов. Т. 2. 1895. Между с. 100 и 101.

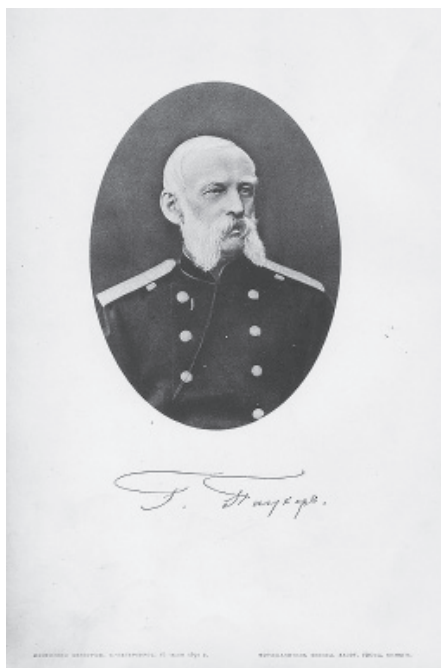
²⁴ Алексеев Петр Петрович (1840–1891), химик. Окончил Санкт-Петербургский университет, стажировался за границей. С 1865 года — доцент в Киевском университете, где проработал всю жизнь. Известен работами по азосоединениям, а также переводами иностранной химической литературы. В Технологическом институте имеются принадлежавшие ему когда-то журналы с владельческими росписями автографами ученого.

²⁵ Петр Петрович Алексеев, заслуженный профессор Университета Св. Владимира, почетный член Киевского Общества естествоиспытателей. Киев, 1891.



Петр Петрович Алексеев
1890–1891

Фронтиспис книги: Петр Петрович Алексеев, заслуженный профессор Университета Св. Владимира, почетный член Киевского Общества Естествоиспытателей. Приложение к XI т. «Записок Киевского Общества Естествоиспытателей». Киев, 1892



Герман Егорович Паукер
Конец 1880-х

Фронтиспис книги: Паукер Г. Е. Строительная механика. Курс Николаевской инженерной академии СПб., 1891

ный на основе речей, напечатанных в выше приведенной брошюре, а также сообщалось, что «портрет проф. П. П. Алексеева будет разослан гг. членам немедленно по изготовлении»²⁶. Но портрета нет ни в этом, ни в последующих номерах журнала.

Интересен портрет Г. Е. Паукера²⁷, выполненный фотогальваническим способом и опубликованный в его книге «Строительная механика: Курс Николаевской инженерной академии»²⁸

²⁶ Журнал Физико-Химического Общества. СПб.: Ч. хим., 1892. Т. 24. С. 205–235.

²⁷ Паукер Герман Егорович (1822–1889), генерал-лейтенант инженерной службы. Окончил Главное инженерное училище в Санкт-Петербурге, в котором затем преподавал. Был заведующим кафедрой строительной механики в Технологическом институте. Выполнял ряд крупных инженерных работ. В 1888 году Г. Е. Паукер сменил К. Н. Посыета на посту Министра путей сообщения.

²⁸ Паукер Г. Е. Строительная механика. Курс Николаевской инженерной академии. СПб., 1891.

(подготовлена к печати Н. Л. Кирпичевым²⁹, учеником Г. Е. Паукера). Овальный портрет выполнен с фотографического оригинала, под изображением факсимильное воспроизведение росписи Г. Е. Паукера.

В заключение следует отметить, что огромной работой, заслуживающей благодарность людей, занимающихся историей науки и научных школ, стал бы единый справочник, в который были бы включены все изображения (гравюры, литографии и фотопортреты), встречающиеся в различных технических изданиях XIX – начала XX века и которые порой не так просто обнаружить.

²⁹ К[ирпичев] Н. Герман Егорович Паукер // Паукер Г. Е. Строительная механика. Курс Николаевской инженерной академии. СПб., 1891. С. XIII–XXI; Волков В. А. Российская профессура. XVIII – начало XX в. Физико-математические науки: Биографический словарь. СПб., 2008. С. 222–223.

А. В. Зайцева

Иллюстрации в учебных изданиях российских студентов второй половины XIX – начала XX века

Среди книг дореволюционной России небольшую и необычную группу составляют учебные издания, подготовленные самими студентами. Молодые люди нуждались в учебной литературе для изучения наук и подготовки к экзаменам. Но по многим дисциплинам высшей школы пособий не существовало, а те, что были, часто отсутствовали в библиотеках и магазинах или стоили слишком дорого. Проблему обеспечения необходимыми книгами студенты решали самостоятельно, издавая курсы лекций и экзаменационные программы.

Судя по выявленным экземплярам, зарождение этой практики можно отнести к 1840–1850-м годам, а распространение — к 1860–1880-м годам¹. Во второй половине XIX века изданием лекций занимались отдельные студенты или товарищеские кружки². В начале XX века появились издательские комиссии, которые вывели выпуск учебной литературы на новый уровень, внесли в него элементы профессиональной работы. Достигнув расцвета к началу 1910-х годов, студенческое книгоиздание сократилось во время Первой мировой войны и завершилось в 1917-1918 академическом году. В издательской деятельности участвовали студенты университетов и институтов, слушательницы высших женских курсов из Москвы, Санкт-Петербурга и других городов Российской империи — от Юрьева до Владивостока.

¹ Составление перечня студенческих изданий еще не завершено. В фондах РГБ и ГПИБ нами выявлено немногим менее 1000 изданий, и это количество, на наш взгляд, позволяет делать предварительные выводы.

² См., например: *Платонов С. Ф.* Несколько воспоминаний о студенческих годах // *Дела и дни*. Кн. 2. 1921. С. 115–116; *Шимановский М. В.* Мои профессора и мое студенчество. (Петербургский университет 1863–1867 гг.). Одесса, 1892. С. 9; *Урусов С. Д.* Записки. Три года государственной службы. М., 2009. С. 137.

Качество исполнения студенческих изданий было не очень высоким, хотя со временем их внешний вид менялся в лучшую сторону. Книги 1860–1880-х годов были в основном воспроизведениями рукописного текста литографским способом. С распространением пишущих машинок стали литографировать машинописные листы. В начале XX века издательские комиссии предпочитали типографскую печать. В ряде случаев над оформлением учебных книг работали иллюстраторы, в студенческих изданиях текст сопровождали графики, схемы, чертежи, рисунки и фотографические изображения.

С эстетической стороны студенческие учебные издания, по крайней мере выпущенные литографским способом, представляли «малотиражные книги, не претендовавшие на какое-либо художественное качество или хотя бы на техническую добротность»³. Характеристика верна постольку-поскольку задачей этих изданий было помочь подготовиться к экзамену. Привлекательность оформления играла второстепенную роль. К тому же на облике этих книг сказывались недостаток финансовых возможностей и отсутствие среди студентов-«иллюстраторов» профессиональных художников.

Тем не менее, студенты старались украсить свои издания. Для этого использовали разные приемы: рисовали буквы и простые орнаменты, создавали сложные композиции, связанные с содержанием изданий. Например, в «Истории русской литературы» Н. С. Тихонравова, изданной Н. Мироновым, обыграна тема древнерусской книги. Титульный лист украшен стилизованной плетеной рамкой, а первая страница — заставкой и буквицей⁴.

В начале XX века внешний вид студенческих изданий стал строже. Издательские комиссии стремились сделать книги похожими на продукцию профессиональных издательств. Композиция титульного листа строилась на сочетании шрифтов и декоративных элементов — рамок и виньеток. Как дополнение к черно-белому титульному листу появились цветные бумажные обложки. Издательская комиссия Кассы взаимопомощи Санкт-Петербургского политехнического института в 1909 году начала выпуск изданий в переплетах⁵.

³ Герчук Ю. Я. Художественная структура книги. М., 1984. С. 34.

⁴ История русской литературы. Лекции заслуж. проф. Н. С. Тихонравова, чит. в 1884/85 акад. г. М.: Издание Ник. Миронова, [1884/1885].

⁵ Шилов Л. А. Издательская деятельность студентов СПб Политехнического института // Е. Н. Добржинский и библиотечное дело в России. Доклады и сообщения научной конференции 2–3 февраля 1994 г. СПб., 1994. С. 40.

Обложка книги:
Политическая
география.
Лекции преподавателя
А. Ф. Соколова. СПб.:
Издание студентов III к.
Н. Н.-Ф. Н., 1884/5



Необходимость иллюстрирования определялась в первую очередь особенностями учебной дисциплины. В издании лекционного курса текст следовал за лекцией профессора, а иллюстрации, если таковые были, отражали используемые лектором наглядные пособия.

Преподавание социальных и гуманитарных дисциплин строилось на университетских лекциях. В воспоминаниях студентов-юристов, историков и филологов можно найти многочисленные описания, в которых внимание уделяется именно ораторскому мастерству и способности профессора заставить работать воображение слушателей. Однако, например, В. О. Ключевский, читая лекции в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, по воспоминаниям слуша-

тельницы, был «художник среди художников, обращал больше внимания на бытовую окраску, приносил эстампы, портреты»⁶.

Следуя за сложившейся практикой преподавания, студенческие издания по философии и логике, истории и теории права, истории литературы обходились совсем без иллюстраций. Изредка рисунки и карты встречаются в изданиях по языкознанию, отечественной и всеобщей истории, по специальным историческим дисциплинам. Особенное место среди изданий по гуманитарным наукам занимают лекции по истории искусства. Несмотря на сложность их подготовки и выпуска, такие попытки предпринимались, и кроме нескольких книг с иллюстрациями, были созданы два альбома — рисунков и фототипий⁷.



Титул книги: История русской литературы. Лекции заслуженного профессора Н. С. Тихонравова, читанные в 1884/85 акад. г. Издание Ник. Миронова. [М., 1884–1885]



История русской литературы. Лекции заслуженного профессора Н. С. Тихонравова, читанные в 1884/85 акад. г. Издание Ник. Миронова. [М., 1884–1885]

⁶ Голубцова М. А. Воспоминания о В. О. Ключевском. М., 1914. С. 11.

⁷ Айналов Д. Н. Альбом рисунков к лекциям по греческому искусству работы студента Д. Айналова. Одесса, 1887. [12] л. ил.; Гиацинтов В. Г. Итальянское искусство в эпоху высокого возрождения / Альбом фототипий. М., 1913–1914. Последнее издание на данный момент известно только по библиографическим источникам, конкретные экземпляры не выявлены.

Иллюстрация из книги: Бодуэн де Куртенэ И. А. Введение в языковедение / Под ред. проф. 1911–12. Учебн. п. Изд. 4-е. [СПб.], 1911–1912

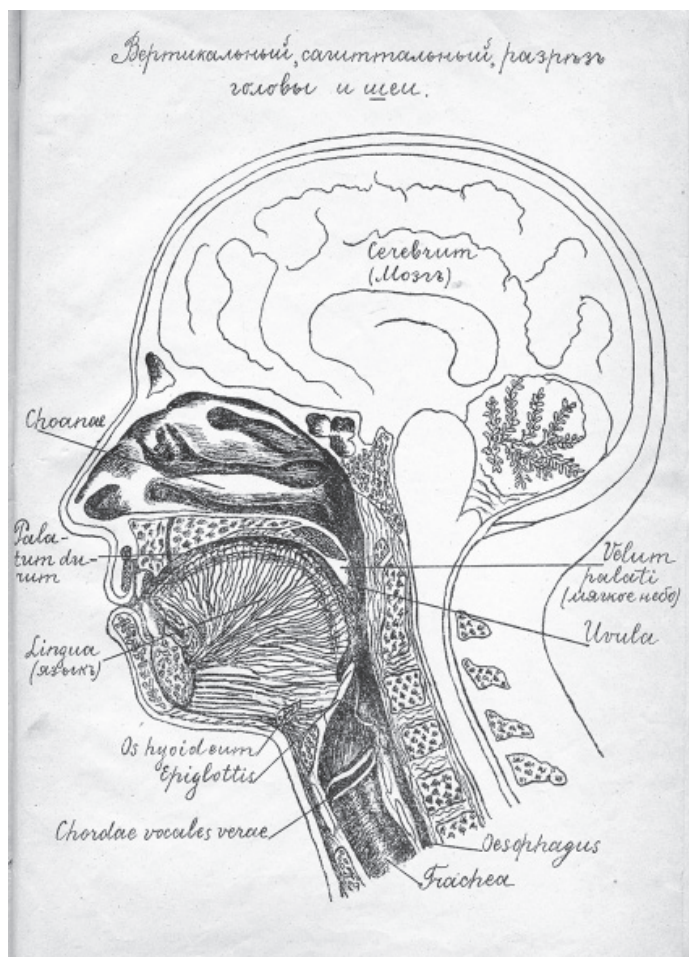


Иллюстрация из книги: Ушаков Д. Н. Для просеминария по русскому языку. 2-е изд. М.: О-во взаимопомощи студентов-филологов ИМУ, 1916



На физико-математических факультетах действовали кабинеты и лаборатории, во время лекций по естественным наукам устраивались так называемые демонстрации. Наблюдение за опытами, знакомство с препаратами занимали важное место в обучении, и бывшие студенты в своих воспоминаниях обращали внимание на то, какой наглядный материал использовали профессора. С. Т. Шацкий, сам впоследствии ставший педагогом, вспоминал о занятиях у К. А. Тимирязева: «В большом зале

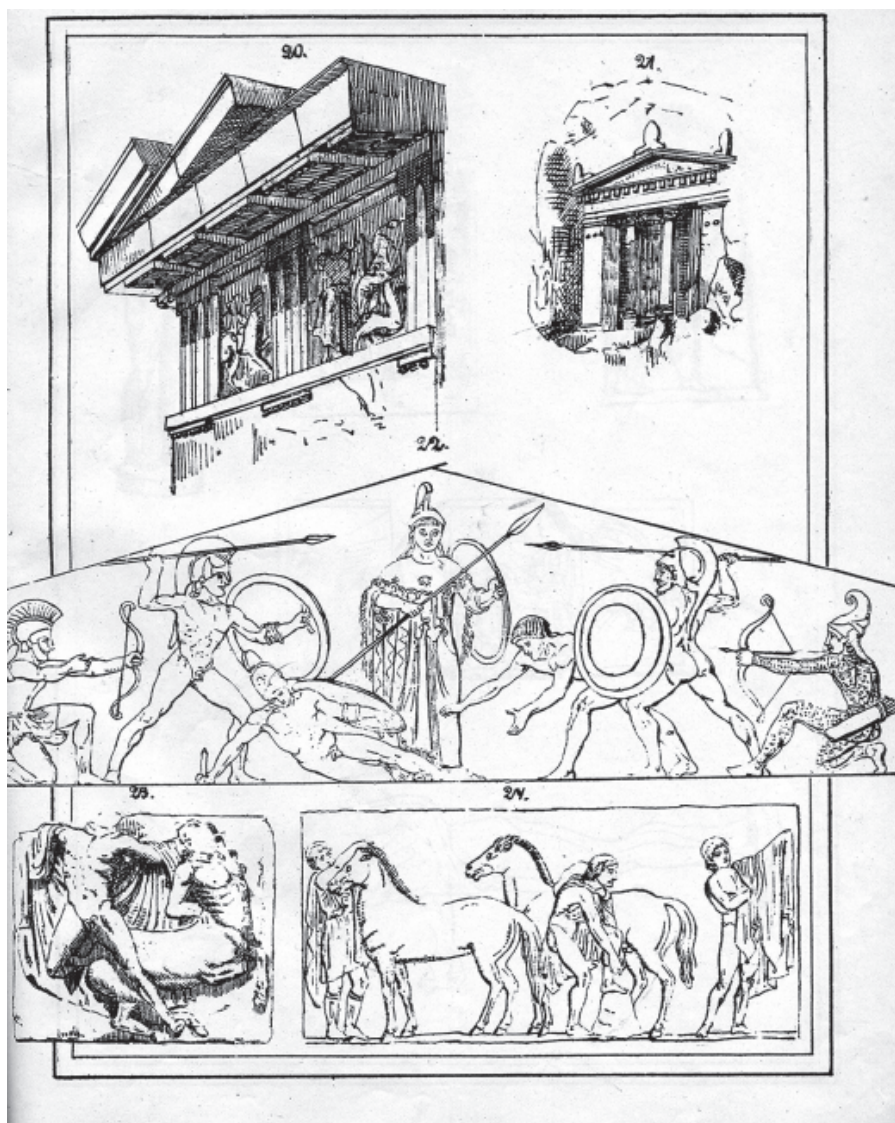


Иллюстрация из книги: Альбом рисунков к лекциям по греческому искусству работы студента Д. Айдалова.
Одесса: Типо-лит. В. Кирхнера, 1887

выставлялись до 50 столиков с микроскопами, и при каждом микроскопе была лампа, освещавшая препарат по физиологии растений. Мы переходили от одного микроскопа к другому, Тимирязев тут же присутствовал, лично объяснял препараты, задавал вопросы, мы ему также задавали вопросы, и в то же самое время он вел весьма живые разговоры»⁸. Отмечались мемуаристами и противоположные случаи: «Он был известный ботаник, знал свой предмет хорошо, но читал монотонно, без всяких демонстраций, по ботаническому атласу. Несмотря на то, что при университете имелся ботанический сад, профессор ни разу не потрудился сводить туда своих слушателей. Поэтому лекции Корнуха-Троцкого утомляли слушателей, были малосодержательны, бесцветны, монотонны и даже непонятны, а на основании этого никто не знал ботаники»⁹.

В том случае, если лекции сопровождались демонстрациями, студенческие издания лекционных курсов часто содержали иллюстративный ряд. В выявленном массиве подавляющее большинство книг по биологии, физике и геологии снабжено рисунками или чертежами. То же касается медицинских факультетов и комплекса студенческих изданий медицинской тематики.

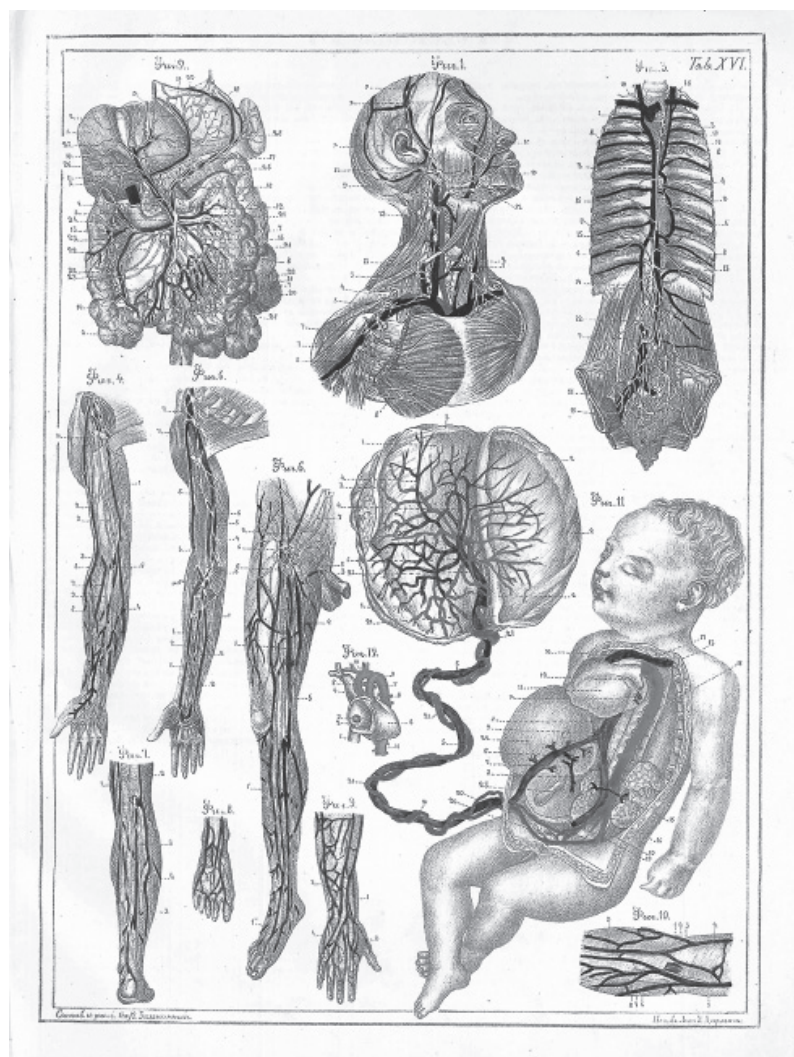
В освоении студентами естественных наук учебные изображения не были только пояснением к тексту, но играли важную роль при переходе от слова к предмету — экспонату или препарату. Эту связь подчеркивал студент А. Н. Бальзаминов в предисловии к изданному им «Краткому анатомическому атласу»: «Если есть какая-нибудь наука, которую невозможно изучать без живых примеров — по одной букве, то — это анатомия; напрасно приступающий к изучению ее будет перечитывать различные руководства, хотя бы то самые обширные, не имея перед глазами ни трупа, ни рисунков, — воображение не так сильно, чтобы при одном отвлеченном описании могло все это представить ясно и отчетливо; с другой стороны, также напрасно будет он при помощи скальпеля искать на трупе тех анатомических подробностей, которые описаны в руководствах, если он не будет иметь никакого руководителя в рисунках»¹⁰.

⁸ Шацкий С. Т. Студенческие годы // Педагогические сочинения. Т. 1. М., 1963. С. 166.

⁹ Ильинский А. И. За полстолетия. 1841–1892. Воспоминания о пережитом // Русская старина. 1894. Т. 81. № 3. С. 54.

¹⁰ Бальзаминов А. Н. Краткий анатомический атлас, изданный студентом Императорской Медико-хирургической академии А. Бальзаминовым. СПб., 1853. С. [5].

Иллюстрация
или литография
из книги: Краткий
анатомический атлас,
изданный студентом
Императорской
Медико-
хирургической
академии А. Н.
Бальзаминовым. СПб.:
Тип. Отд. Корпуса
внутренней стражи,
1853



Источники для иллюстраций в студенческих изданиях можно разделить на три группы. Первую составляют материальные объекты: экспонаты специализированных коллекций, препараты в естественнонаучных кабинетах, лабораториях и медицинских клиниках. Из предисловий к студенческим изданиям и подписей к рисункам видно, что за основу брали наглядные пособия: плакаты, фотографии, чертежи. Студент Института гражданских инженеров Н. Грузевский использовал как источник чертежи Витебского моста, хранившиеся в музее института¹¹. Издатели лекций

¹¹ Грузевский Н. Общие указания при проектировании железных арочных мостов (средних пролетов). [Доп. ст. к Конспекту курса мостов, чит. в Ин-те гражд. инж. проф. Николаем Апполоновичем Белелюбским. Сост. студент 5 курса Николай Грузевский]. СПб., 1893.

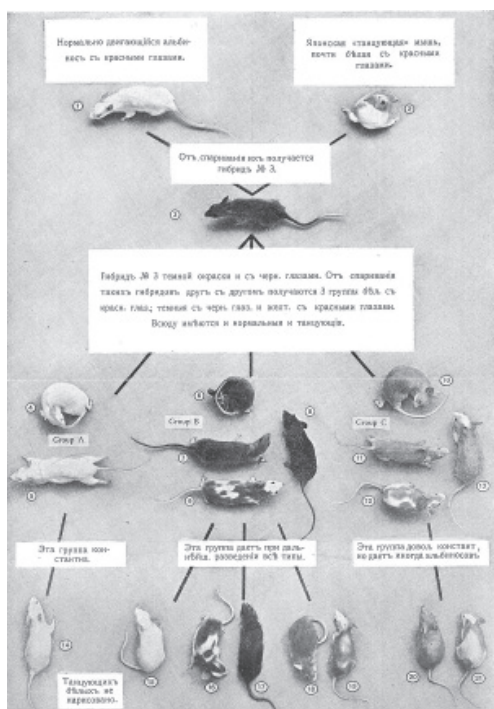
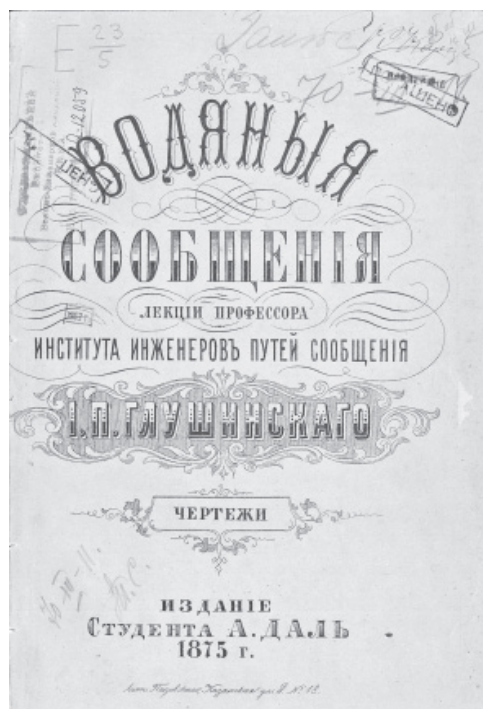


Иллюстрация из книги: Богданов Е. А. Менделизм или теория скрещивания. Новое направление в изучении изменчивости и наследственности. Книгоиздательство студентов Московского сельскохозяйственного института. М., 1914



Обложка книги: Водяные сообщения. Лекции профессора Института инженеров путей сообщения И. П. Глушинского. Чертежи. [СПб.]: Издание студента А. Даль, 1875

профессора В. Н. Пясецкого заимствовали материал из коллекции стенных таблиц, которую профессор использовал на занятиях¹². Кроме того, студенты-издатели перепечатывали иллюстрации из научной литературы, выпущенной профессиональными издательствами. Таким образом, работа студентов могла быть самостоятельной, а могла сводиться к копированию готовых материалов.

Авторы некоторых изданий впоследствии сами становились известными учеными. Рисунки к «Атласу тайнобрачных» для лекций по ботанике профессора Санкт-Петербургского университета Х. Я. Гоби сделали химик Б. Н. Меншуткин и биолог А. Г. Генкель¹³.

¹² Пясецкий В. Н. Нормальные и идеальные пропорции человеческого тела. Лекции из курса всемир. истории изобраз. искусств, чит. в психоневрол. ин-те и на С.-Петерб. высш. жен. политехн. курсах / Б-ка-читальня студентов и студенток Психоневрол. ин-та. СПб., 1910.

¹³ Гоби Х. Я. Атлас тайнобрачных / Изд. студентами С.-Петерб. ун-та под руководством проф. Хр. Я. Гоби. СПб., 1893.

В роли издателей и иллюстраторов в годы учебы побывали искусствовед, профессор Санкт-Петербургского университета Д. Н. Айналов и врач-диагност профессор Томского университета А. П. Коркунов¹⁴.

Если материал требовал особенной точности при изображении, за качеством работы студентов-«иллюстраторов» могли следить профессора-«редакторы». Например, уже упоминавшийся «Краткий анатомический атлас» А. Н. Бальзамина был составлен при участии профессора Н. И. Пирогова. Не менее ответственным было изготовление чертежей, эту работу иногда поручали сторонним мастерским.

Как и в книгах профессиональных издательств, в студенческих изданиях иллюстрации часто помещались в тексте, но особенно дорогие — исполненные в цвете, отпечатанные на плотной бумаге или собранные в большие комплекты — печатались на отдельных листах. Их приплетали к тексту или собирали в дополнительные тома, альбомы и атласы. Связь изображения со словом обеспечивалась нумерацией. Существование разных экземпляров — с иллюстрациями и без них — позволяет предположить, что некоторые студенты приобретали только текстовую часть. С другой стороны, эти листы могли отсутствовать в переплете, если использовались как самостоятельные наглядные пособия. К сожалению, имеющихся сведений недостаточно, чтобы судить об этом.

Таким образом, в студенческих учебных изданиях воплотились особенности содержания и преподавания конкретных дисциплин, отразились предметы и изобразительные материалы, доступные студентам. Научная литература, выпущенная профессиональными издательствами, служила для студентов источником иллюстраций и образцом для подражания. Постепенно качество издательской подготовки и полиграфического исполнения повышалось, что особенно заметно на примере работы студентов-издателей с иллюстрациями.

¹⁴ Айналов Д. Н. Альбом рисунков к лекциям по греческому искусству работы студента Д. Айналова. Одесса, 1887; Кондратьев М. П. Минералогия. Записки, изд. по лекциям проф. Мед.-хирург. акад. М. П. Кондратьева студентами В. Соколовым и А. Коркуновым. СПб., 1879.

Е. А. Чач

Святая Земля (Палестина) в русском лубке и книжной иллюстрации конца XIX – начала XX века

В русском сознании Палестина, называемая «Святой землей», издавна представлялась в центре мироздания. В народных стихах о Голубиной Книге «начальный град» Иерусалим находится в центре земли, в нем — пуп земли¹. В середине XIX века образ Иерусалима в русском народном сознании оставался легендарным.

В конце XIX века, по сравнению с началом столетия, количество русских паломников в Палестине выросло примерно в сто раз, а в начале XX века — еще в три раза. Основную их массу составляло «простонародье»². Рост числа паломников обеспечило Православное Палестинское Общество, учрежденное в 1882 году и получившее в 1889 году звание Императорского (ИППО). Оно организовывало поездки и тем самым делало их более доступными. Так, в книге «К Животворящему Гробу Господню» основателя ИППО В. Н. Хитрово сказано, что в Иерусалим «съездить легче и дешевле, чем прежде бывало в Питер»³.

В народных книжках, изданных до 1880-х годов, гравюры с изображением реальных мест Святой земли редки. Чаще это были условный пейзаж и условная архитектура, являющиеся лишь декорацией для событий Священной истории. После создания ИППО начинается массовая публикация гравюр с видами

¹ Книга Голубиная // [Бессонов П.] Калеки переходные. М.: Тип. А. Семенова, 1861. С. 289.

² Вейсенсел П. Р. Сообщения русских крестьян-паломников о Палестине как отображение жизни русской сельской общины // Православный палестинский сборник. 31-й (94-й) вып. М.: ИППО, 1992. С. 38, 42.

³ [Хитрово В. Н.] К Животворящему Гробу Господню. Рассказ Старого паломника. СПб.: Тип. В. Ф. Киршбаума, 1884. С. 10.



Иерусалим

Иллюстрация из книги: Воспоминания о Св. Земле – Палестине.
Издание Русского Св. Ильинского Скита на Афоне. Иерусалим.
Одесса: Типо-Литография Е. И. Фесенко, 1886. С. 5 об.

святых мест Палестины⁴, а затем и фотографий⁵. В тексте излагается реальное описание как пути в Палестину, так и ее достопримечательностей⁶. Наряду с рекомендациями по посещению святых мест появляются упоминания «небезынтересных» мест и указания, где можно приобрести сувениры⁷. Так в изданиях для паломников постепенно появлялась информация для туристов.

⁴ См., например: Виды Святого Града Иерусалима. СПб.: Тип. В. Ф. Киршбаум, [ценз. 10 июля 1889 г.]; Путеводитель по Святой Земле / Русский Св. Ильинский Скит на Афоне. Одесса: Типо-литография Е. И. Фесенко, 1886.

⁵ См., например: Вифлеем и его окрестности: 12 видов, снятых на месте. 2-й вып. [ценз. СПб., 13 ноября 1893 г.]; Иллюстрированный путеводитель по святым местам Востока. В 2-х кн. / Сост. А. А. Павловский, под ред. А. И. Поповицкого. [Кн. 2.] Ч. 1: По Иерусалиму. Ч. 2: По Палестине. СПб.: Изд. П. П. Сойкина, 1903, ценз.

⁶ См., например: [Арсений (Минин А. И.)] Путеводитель во Святейший Град Иерусалим ко Гробу Господню и прочим святым местам Востока, и на Синай. С воспоминанием страстей Христовых и прочих знаменательных событий, совершившихся на святых местах. М.: Типо-литогр. И. Ефимова, 1894. С. 6–11, 27–207; Воспоминания о Св. Земле – Палестине. Одесса: Типо-литография Е. И. Фесенко, 1886. С. 5–19; Путеводитель по Святой Земле / Русский Св. Ильинский Скит на Афоне. Одесса: Типо-литография Е. И. Фесенко, 1886. С. 1–290.

⁷ [Свецкий П. П.] Поездка в Иерусалим и Святые места. [СПб.]: Тип. бр. Пантелеевых, 1895. С. 14–17.

К началу 1910-х годов образ Палестины (и Храма Гроба Господня) постепенно деградирует от «Центра Земли» к «незначительности» и неопрятности. В «Чтениях о Святой Земле для народных школ» замечено: «Размеры Святой земли весьма незначительны. <...> теперь Святая земля представляется опустевшею и одичавшею странюю, которая с трудом прокармливает местных жителей»⁸. Также отмечалось о Храме Гроба Господня: «отсутствии художественного вкуса, даже заботливости об опрятности и порядке...»⁹.

В антрополого-географическом томе «Народной Энциклопедии научных и прикладных знаний» информация о Сирии и Палестине сведена к очерку размером в один абзац, а на иллюстрациях — лишь ливанский кедр, общий вид Дамаска и мечеть Омара¹⁰. То есть не представлено ни одного места, особо почитаемого христианами. Парадоксально, что энциклопедия была предназначена «для народа»: для тех социальных слоев, которые были традиционно наиболее религиозны и в основной своей массе являлись православными. Вероятно, информация о христианских святынях Палестины была обойдена молчанием как нечто само собою разумеющееся и не вполне согласующееся с прогрессивно-научным мировоззрением, которое, по признанию редактора — профессора Харьковского университета, физиолога В. Я. Данилевского¹¹, являлось основой издания.

Изображения Палестины встречаются в массовых количествах на лубочных картинках. Лубочные изображения Иерусалима можно разделить на три типа:

- 1) план легендарного Иерусалима, города библейских событий¹²;
- 2) план исторического Иерусалима, где много светских мест (рынки, тюрьмы, казначейства и т. д.), а библейские сцены обозна-

⁸ Чтения о Святой Земле для народных школ. СПб.: Синодальная типография, 1912. С. 5–6.

⁹ Там же. С. 13.

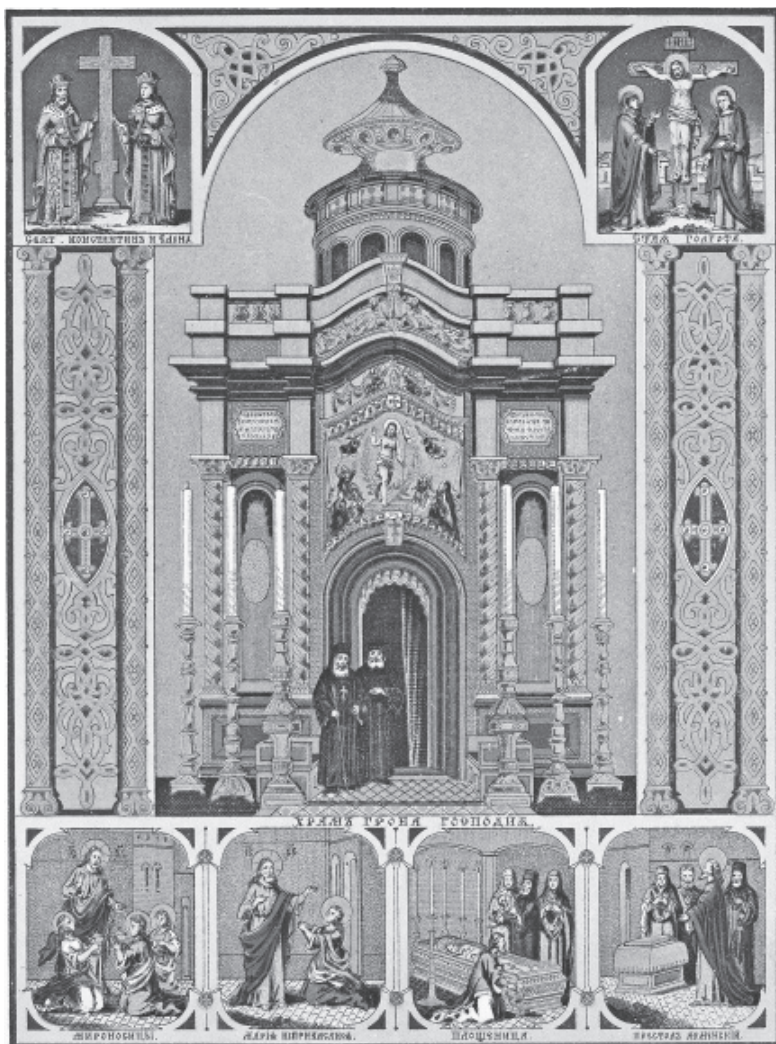
¹⁰ Народная Энциклопедия научных и прикладных знаний. В 14 т. / Харьковское общество распространения в народе грамотности. Т. 6: Антрополого-географический. М.: Типография Т-ва И. Д. Сытина, 1910–1911. С. 562–564.

¹¹ Данилевский В. Я. «Народная энциклопедия научных и прикладных знаний» Харьковского общества грамотности. Харьков: Тип. газеты «Утро» А. А. Жмудского, 1908. С. 5–6.

¹² См., например: Вид Святого Града Иерусалима. М.: Литограф. Яковлева, 1878, ценз. (ОЭ РНБ. Э ЛТ35/И307 Э л69261 80-РЛ-2945/101).

чены еле заметными фигурками людей (такие виды Иерусалима издавались в литографии И. Д. Сытина¹³);

3) гравюры и литографии, представляющие вид современного Старого Иерусалима с Елеонской горы¹⁴ (подобные виды встречаются и в книжных иллюстрациях).



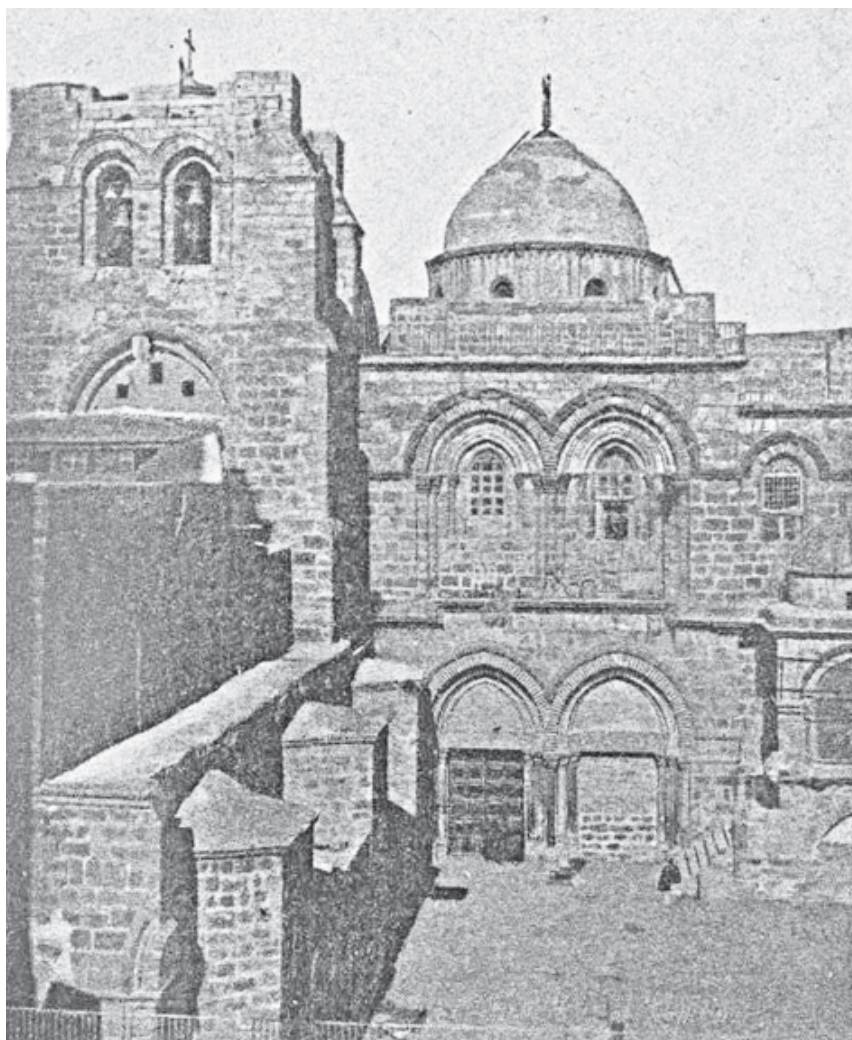
Храм Гроба Господня
Иллюстрация
из книги: *Дорошевич В. В.*
В земле обетованной
(Палестина).
М.: Типография
Товарищества
И. Д. Сытин, 1900. С. 97.

¹³ См., например: Вид Святого града Иерусалима в древние времена. М.: Литогр. Т-ва И. Д. Сытина, 1894, ценз. (ОЭ РНБ. Э ЛТ35/И307 Э лб9281 80-РЛ-2945/121).

¹⁴ См., например: Виды Св. Града Иерусалима и проч. св. мест. Одесса: Тип. Е. И. Фесенко, 1894 (ОЭ РНБ. Э ЛТ35/И307 Э лб9291 80-РЛ-2945/131); Виды Св. Града Иерусалима и проч. Св. мест. Киев: Издание Якова М. Саде, Худож. Литогр. Я. К. Бенцияновского. (ОЭ РНБ. Э ЛТ35/И307 Э лб9290 80-РЛ-2945/130); Виды Св. Града Иерусалима и проч. Св. мест. М.: Литогр. И. А. Морозова, 1902. (ОЭ РНБ. Э ЛТ35/И307 Э лб9292 80-РЛ-2945/132).

Храм Гроба Господня в лубках представлен двумя типами изображений:

1) Кувуклия, вид которой мог быть дан в сочетании с изображениями сцен Распятия и Воскресения, обретения Креста святыми Константином и Еленой, встречи архиерея. Эти сюжеты могли быть как частью рисунка (Храм Гроба Господня представлен как вневременное сакральное пространство)¹⁵, так и его обрамлением¹⁶. Иногда над изображением сцены Воскресения в центре Куву-



Русские постройки
в Иерусалиме
Иллюстрация
из книги: Виды
Святого Града
Иерусалима. СПб.:
Православное
Палестинское
общество, 1889.

¹⁵ Вид Храма и Гроба Господня в Иерусалиме. М.: Хромолитогр. И. Д. Сытина и К°, 1884 (ОЭ РНБ. ЭЛТ35/ИЗ07 ЭЛ69294 80-РЛ-2945/134); Вид Храма и Гроба Господня в Иерусалиме.. М., 1899, ценз. (ОЭ РНБ. ЭЛТ35/ИЗ07 ЭЛ612469 89-РЛ-1804/34); Вид Храма и Гроба Господня в Иерусалиме. М.: Литогр. А. Абрамова, 1872 // Святая Земля в русском искусстве. М., 2001. С. 317.

¹⁶ Вид Храма Гроба Господня в Иерусалиме. Одесса: Литогр. В. Тиль и Ко, 1879 (ОЭ РНБ. ЭЛТ35/ИЗ07 ЭЛ69301 80-РЛ-2945/141); ЭЛТ35/ИЗ07 ЭЛ69290 80-РЛ-2945/130.

клики можно увидеть надпись «Центр Земли»¹⁷, что соответствует традиционному народному образу. Встречаются и реалистичные изображения Кувуклии без дополнительных сюжетов¹⁸, подобные изображениям в книжных иллюстрациях;

2) вид южного фасада Храма Гроба Господня¹⁹ (схожее изображение можно увидеть среди книжных иллюстраций и на открытках²⁰).

Встречаются случаи изображения раздачи Священного Огня в Великую Субботу в Храме Гроба Господня, Голгофы и внутреннего интерьера храма.

«Прочие святые места» (как они именуются в лубках) — это места вне Иерусалима, как действительно святые, так и просто связанные с библейскими событиями или демонстрирующие русское присутствие на Святой земле.

Через тех, кто совершал путешествие в Палестину, получали распространение иллюстрированные «открытые письма». На них изображались наиболее важные для паломников места²¹. Интересно, что русскоязычные надписи на иностранных открытках с видами известных мусульманских святынь изменяли восприятие этих памятников в народном сознании. Так, Храмовая гора и мечеть Аль-Акса превращались в «Святая Святых» и «Храм Соломона»²².

Самое общее визуальное представление о Палестине русские паломники получали, глядя на ее карту, которая нередко включалась в путеводители²³. Такая карта, отражавшая современное геополитическое положение Палестины, получила распространение с началом деятельности ИППО. Интересно, что в Энциклопеди-

¹⁷ Вид Храма и Гроба Господня в Иерусалиме. М., 1872. (ОЭ РНБ. Э ЛТ35/И307 Э лб9294 80-РЛ-2945/134).

¹⁸ См., например: Часовня Гроба Господня. М.: Литография Т-ва И. Д. Сытина, 1893 (ОЭ РНБ. Э ЛТ35/И307 Э лб9298 80-РЛ-2945/138).

¹⁹ ОЭ РНБ. Э ЛТ35/И307 Э лб9281 80-РЛ-2945/121.

²⁰ См., например: Воспоминания о Св. Земле – Палестине. Л. 10 об.; Дорошевич В. В. В земле обетованной (Палестина). М.: Типография Товарищества И. Д. Сытина, 1900. С. 97; Церковь Святой могилы / Farbenphotograph. Aufnahme (Lumiere) v. Hans Hildenbrandt (ОЭ РНБ. Э от 4. И-307. Э от 73383).

²¹ См., например: Храм Рождества Христова в Вифлееме. Farbenphotograph. Aufnahme (Lumiere) v. Hans Hildenbrandt (ОЭ РНБ. Э от 4. В-547,1. Э от 73717); Сад Гефсиманский (ОЭ РНБ. Э от 4. И-307. Э от 73353).

²² Святая Святых (ОЭ РНБ. Э от 4. И-307. Э от 73341); Храм Соломона (ОЭ РНБ. Э от 35. И-307. Э от 96495).

²³ См., например: Палестина [Карта] // [Арсений (Минин А. И.)] Путеводитель во Святой Град Иерусалим...

ческом словаре братьев Гранат, в отличие от путеводителей, была дана не карта современной Палестины, а карта Палестины времен Иисуса Христа²⁴. Так на уровне карты существовали две Палестины — современная и библейская.

В целом, в конце XIX — начале XX века Палестина остается в русском сознании Святой землей, среди всех ее мест выделяется Иерусалим (центр которого — Храм Гроба Господня).

Представление о Палестине демифологизируется, переходит из сферы легенд в сферу современной реальности, близкую к туристической, появляются паломнические туры. Реализация ИППО научно-просветительских задач накладывает свой отпечаток на образ Палестины в его изданиях.

Изображение Палестины развивается от условного к реалистичному. Этот процесс можно проследить как в технике исполнения (от условного рисунка через гравюру к фотографии), так и в выборе объектов изображения: ими становятся виды современной Палестины, причем не только традиционные христианские святыни. Оказываются важны изображения, демонстрирующие русское присутствие на Святой земле.

Самый широкий набор святых мест можно увидеть в иллюстрациях к путеводителям — обычно это Иерусалим и его окрестности, связанные с евангельскими сюжетами. В лубочных картинках акценты смещены на два основных образа: общая панорама Старого города, часто далекая от современной реальности, и Кувуклия. Сами названия лубков указывают на выделение в образе Палестины центра — Иерусалима (а в нем — Храма Гроба Господня) и отнесение других святых мест к «прочим», как менее значимым.

Все вместе это соответствует трансформации описания Палестины в тексте печатных изданий. И, таким образом, русский лубок и книжная иллюстрация, с одной стороны, отражали историю развития русско-палестинских связей, а с другой — способствовали формированию в русском сознании нового образа Палестины.

²⁴ Палестина времен Иисуса Христа [Карта] // Настольный энциклопедический словарь. Т. VI: Муром-Победоносцев. 4-е изд. Т-ва А. Гранат и К°. М.: Тип. Общества распространения полезных книг, 1899. Вкл. между с. 3712 и 3713.

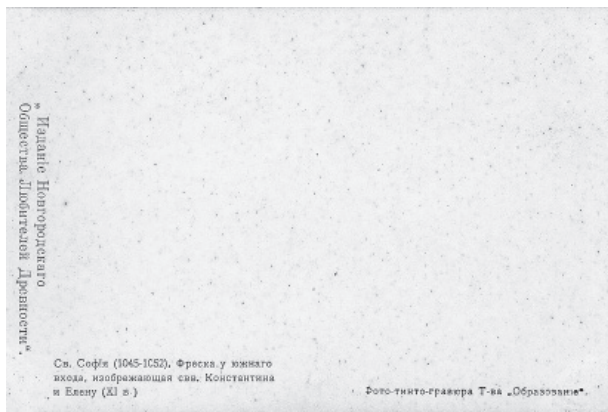
Н. А. Мозохина

Иллюстрированные открытки на службе научно-просветительских обществ начала XX века

В начале XX века во всех странах большое распространение получили иллюстрированные открытки, которые в 1910-е годы стали выпускать различные научно-просветительские общества. В области издания открытых писем они редко преследовали коммерческие интересы, поскольку изначально было ясно, что такие открытки будут пользоваться гораздо меньшим спросом, чем, например, открытки с изображениями животных, детей и женских головок или поздравительные открытки. Конечно, затраты должны были оправдать себя, но содержательное наполнение изданий не должно было идти на поводу у публики. Во многом такой подход совпадал с политикой основанного при Общине св. Евгении издательства, занимавшегося выпуском открытых писем при участии ведущих петербургских художников и историков искусства начала XX века. Наиболее интересные открытые письма выпустили Новгородское общество любителей древности (НОЛД), Императорское общество ревнителей истории (ИОРИ) и Общество возрождения художественной Руси (ОВХР).

НОЛД, основанное в 1893 году, выработало свою программу изданий на заседании 8 декабря 1908 года, но издание открытых писем в нее не вошло. Обществом выпускались сборники, путеводители по Новгороду, написанные В. П. Ласковским (два издания), конспекты лекций по археологии, брошюры по отдельным аспектам истории новгородских земель; был издан план Новгорода 1611 года. В 1912 году член Новгородской ученой архивной комиссии И. С. Романцов сделал очередное пожертвование на издательские нужды НОЛД. В том же году А. И. Анисимов, в то время преподаватель Новгородской учительской семинарии, а впоследствии крупный специалист по древнерусскому искусству, предложил

выпускать открытые письма «в видах облегчения посещающих Новгород экскурсантов в их ознакомлении с древностями Великого Новгорода и предоставления им возможности иметь более художественные издания мест старины»¹. Совет НОЛД принял предложение Анисимова, «поручив Правлению изыскать для этого средства и выбрать наиболее заслуживающие внимания виды, печатая их без заголовка “Открытое письмо”»². На эти цели было решено определить пожертвование Романцова. Руководство над выпуском открыток взял на себя Анисимов.



Адресная сторона открытки издания
Новгородского «Общества любителей
древности»
Коллекция Н. А. Мозохиной

Отсутствие заголовка «Открытое письмо», а также стандартной разлиновки адресной стороны и обозначения мест для наклеивания марки и адреса объяснимы. На открытках первой серии НОЛД воспроизводились фрески Софийского собора и Нередицкого храма. Согласно запрету, наложенному Святейшим Синодом, «печатание священных изображений на бланке для открытых <...> писем могло бы оскорбить благоговейное чувство верующих славных христиан и потому не должно быть допускаемо»³. Однако многие предприимчивые издатели быстро нашли, как можно обойти этот запрет, выпуская подобные сюжеты не на бланках открытых писем, а только в их формате. Такие издания без традиционной разлиновки официально открытыми письмами не считались, поскольку их нельзя было пересылать по почте в открытом виде.

Открытки печатались в типографии книгоиздательского товарищества «Образование» в Москве способом фототинтогра-

¹ РГИА. Ф. 793. Оп. 1. Д. 12. Л. 62.

² Там же.

³ ЦГИА СПб. Ф. 202. Оп. 2. Д. 512. Л. 174.



Открытка издания Новгородского «Общества любителей древности» «Спас Нередица (1199 г.) Князь Ярослав Всеволодович, подносящий церковь Спаса Христу (фреска в аркосолии южной стены)»
Коллекция Н. А. Мозохиной

вюры. Услугами той же типографии пользовалось также и издательство Общины Св. Евгении. Вторую и третью серии составили обычные видовые открытки. Тираж каждой открытки был 1000 экземпляров; всего в трех сериях увидели свет 28 открытых писем. В целом Общество оценило работу Анисимова как «успешное издательское предприятие»⁴.

Начало Первой мировой войны остановило издательскую деятельность НОЛД. В годы войны научному обществу, не занятому благотворительными сборами, направленными на помощь ее жертвам, пришлось испытать определенные финансовые затруднения, связанные со снижением количества пожертвований на развитие своей деятельности. Однако другие научные общества России, которые сумели согласовать свои издательские планы с требованиями и интересами военного времени, наоборот, только в годы Первой мировой войны стали активно выпускать книги, сборники и открытки.

⁴ Секретарь Л. А. Деятельность А. И. Анисимова в Новгородском обществе любителей древности // Новгородское общество любителей древности и краеведческие традиции. Материалы конференции, посвященной 100-летию образования Общества. 25 мая 1994 года. Новгород, 1994. С. 77.



Открытка издания Новгородского «Общества любителей древности»
«Ярославово дворище. Церкви: жен Мироносиц (1510), Прокопия мученика
(1529 г.) и Никольский собор (1113 г.) с юго-восточной стороны»
Коллекция Н. А. Мозохиной

Основанное в 1911 году ИОРИ в своей работе стремилось отразить юбилей Отечественной войны 1812 года и 300-летие Дома Романовых, но его деятельность в этом направлении не была широко заметна. Начало войны придало деятельности Общества новый смысл; оно занялось собиранием артефактов истории, творившейся у него на глазах. ИОРИ решило организовать выставку военных трофеев, которая была открыта в манеже Главного Адмиралтейства 24 июня 1914 года и проработала до начала сентября. В общей сложности ее посетило свыше 560 тысяч человек. Был издан каталог выставки, полностью разошедшийся в трех изданиях в количестве 15 200 экземпляров. Он не был иллюстрирован, но ИОРИ выпустило совместно с Обществом попечения о бесприютных детях художественно-иллюстрированное описание выставки. Для него делались фотографии как интерьеров выставочных залов, так и некоторых экспонатов. Описание было отпечатано в художественно-графическом заведении «Унион». Там же печатались и открытки, изданные ИОРИ к открытию выставки. По-видимому, для художественно-иллюстрированного описания было сделано гораздо большее количество фотографий, так как не все они попали в книгу, а были изданы только на открытках. Всего увидели свет 24 открытки тиражом 2000 экземпляров каждая.

Серию составляют две большие тематические группы: виды выставки и экспонировавшиеся на ней работы Трофейной комиссии. На снимках интерьеров выставки можно увидеть как общие ее виды, так и отдельные витрины, причем подписи содержат очень подробную информацию, отчасти напоминающую тексты из каталога или экскурсии, например: «Германские винтовки, штыки, пики и головные уборы. Внизу справа налево систематический подбор пехотных касок от кожаной с медным прибором до картон-



Адресная сторона открытки издания Императорского общества ревнителей истории. Коллекция Н. А. Мозохиной

ной с жестяным прибором; наверху пулеметная лента с патронами». Такой тип открыток раньше выпускала только Община Св. Евгении. Открытые письма с экспонатами Трофейной комиссии в свою очередь также можно разделить на два вида: это рисунки захваченных у немецких войск знамен (авторы этих композиций неизвестны) и карандашные портреты георгиевских кавалеров работы М. Я. Мизернюка, сотрудника Трофейной комиссии. Портреты георгиевских кавалеров, выполненные художником, высоко оценивались современниками. Один из них отмечал, что в комиссии работают «такие силы, как М. Мизернюк, побывавший на кавказском и северном фронте»⁵. В отличие от ура-патриотических открыток с портретами георгиевского кавалера Козьмы Крючкова других издательств, его работы показывали реальных людей, рядовых из крестьян, повидавших много горя и измученных войной. Наибольшую известность ему принес карандашный портрет Н. Н. Юденича (1916). После революции М. Я. Мизернюк жил в Царском

⁵ РГИА. Ф. 789. Оп. 13. 1916. Е.х. 163. Л. 1.

Селе и работал над иллюстрациями к произведениям научной фантастики.

В 1915 году увидели свет открытки ОВХР. Инициатором издания выступил член Общества, один из директоров Московской художественной печати (Скоропечатни «А. А. Левенсон и К°») С. С. Ермолаев. Именно он по согласованию с председателем Общества князем А. А. Ширинским-Шихматовым предложил Совету выпустить серию открыток с репродукциями работ художника В. А. Плотникова, которые «по выполнению и содержанию близки к прямым задачам Общества, и воспроизведение картин названного художника на открытых письмах могло бы способствовать осведомленности широких слоев о существовании Общества»⁶.



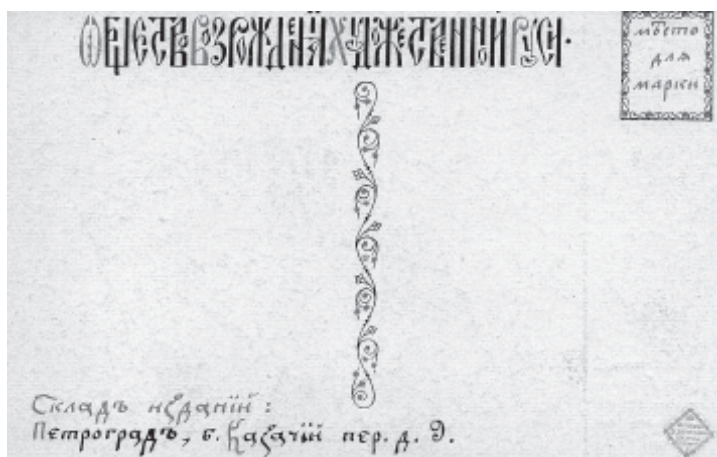
Открытка издания
Императорского общества
ревнителей истории «Кейзер флаг
крепости Перемышль. Один
из наших трофеев»
Коллекция Н. А. Мозохиной



Открытка издания Императорского
общества ревнителей истории
«М. Я. Мизернюк. Рядовой 41-го
пехотного Селенгинского полка
Ефим Черный-Ковальчук...»
Коллекция Н. А. Мозохиной

⁶ РГИА. Ф. 793. Оп. 1. Д. 2. Л. 167.

Условия типографа были приняты, и серия получила название «Древнее строительство нашего Севера»⁷. В. А. Плотников много путешествовал по Вологодской, Архангельской и Олонецкой губерниям. Посвященные этому региону работы художника были наиболее востребованы у публики, именно их он чаще всего экспонировал на выставках. Работы В. А. Плотникова до этого времени уже публиковались на открытых письмах — в издании Общины св. Евгении. Это были три акварели с видами Костромы, выпущенные в рамках празднования 300-летия Дома Романовых.

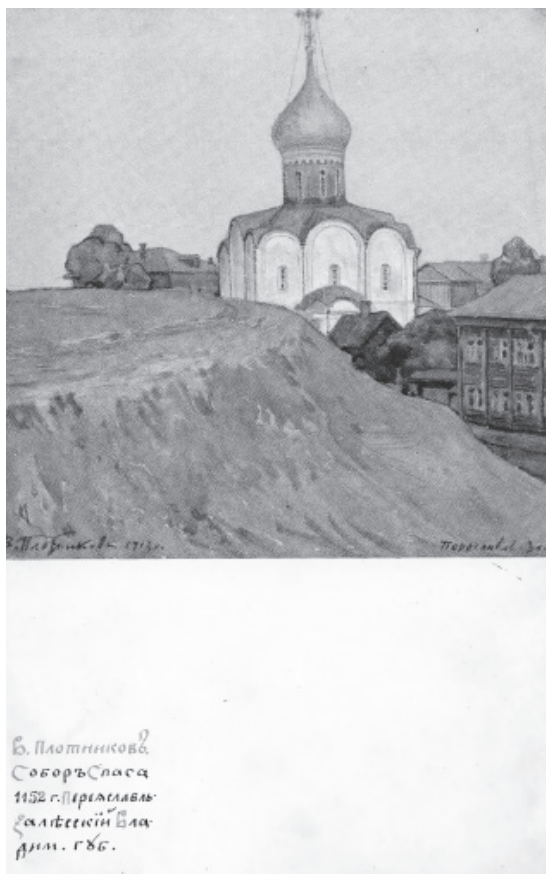


Адресная сторона
открыток издания
Общества возрождения
художественной Руси
Коллекция Н. А. Мозохиной

16 октября 1916 года на общем заседании Совета ОВХР обсуждался вопрос об издании второго выпуска открыток. Князь М. С. Путятин предложил выпустить цветные открытки с видами Пскова, Новгорода и Ростова Великого, сделанными художником Императорской гранильной фабрики в Петергофе В. Г. Орловым. Для этой цели Совет отобрал 10 композиций, но противником их издания оказался Д. Н. Ломан, заявивший, что «существеннейшей задачей Общества и его изданий является ознакомление широких слоев населения с прекраснейшими образцами творчества былой Руси. Поэтому необходимо: 1. Избрать лучшие памятники старины, чтобы они были действительно привлекательными для непосвященных в красоты отечественных древностей; 2. Издать такие рисунки этих памятников, которые в своем исполнении являлись бы выдающимися, перворазрядными»⁸. Вследствие этого Ломан полагал, что рисунки Орлова «не вполне подходят для издания от-

⁷ РГИА. Ф. 793. Оп. 1. Д. 8. Л. 59.

⁸ Там же. Л. 215–215 об.



Открытка издания Общества возрождения художественной Руси «В. А. Плотников. Собор Спаса. 1152 г. Переславль-Залесский Владимирской губернии»
Коллекция Н. А. Мозохиной

дельным выпуском и, во всяком случае, не на первых очередях»⁹. В качестве наиболее подходящих для нового выпуска открытых писем он указал на акварели художника М. Я. Виллие, хранящиеся в Собственных библиотеках Его Императорского Величества (библиотека в Царском Селе) и частично изданные ранее Общиной св. Евгении, но все еще «совершенно неизвестные образованному обществу» и «действительно высокохудожественные и охватывающие почти те же памятники, которые отражены в набросках В. Орлова»¹⁰.

После речи Д. Н. Ломана со своим предложением выступил архитектор В. В. Суслов, обративший внимание Совета на работы художника Г. Г. Шмидта, хранящиеся в музее Императорской Академии художеств¹¹. Предложения и Ломана, и Суслова были приняты с большим воодушевлением. И после бурных обсужде-

⁹ Там же. Л. 215 об.

¹⁰ Там же. Л. 215 об – 216.

¹¹ Там же. 216 об.

ний Совет Общества постановил «признать порядок следующих выпусков открытых писем таковым:

- а) работы академика Виллие;
- б) работы Шмидта;
- в) работы Орлова»¹².

Однако ни одна серия не успела увидеть свет, поскольку в марте 1917 года ОВХР прекратило свое существование.

Открытки НОЛД, ИОРИ и ОВХР являются яркими примерами издательской деятельности научно-просветительских обществ России 1910-х годов. Обычно это были разовые выпуски, иногда связанные с другими издательскими проектами обществ. Инициаторы издания открытых писем видели в них большой историко-просветительский потенциал, способствовавший ознакомлению максимально широкой аудитории с деятельностью общества.



Открытка издания Общины Св. Евгении «В. А. Плотников.
Кострома. Дом бояр Романовых»
Коллекция Н. А. Мозохиной

¹² Там же. Л. 216 об – 217.

При этом каждое общество для наглядной пропаганды своих целей и задач предлагало свой тип открыток. Для строго исторических обществ, главной задачей которых было сохранение памяти и памятников старины, наиболее подходящим типом была видовая открытка. При этом НОЛД стремилось выделить свои издания и поэтому отпечатало их способом фототинтогравюры, почти никем не употреблявшимся. ОВХР также было ориентировано на выпуск видовых открытых писем, однако первая серия, по воле случая оказавшаяся художественной, направила общество по пути издания рисунков. ИОРИ было обращено к сохранению артефактов современных исторических событий, поэтому и организованную им выставку воспринимало как имеющую важное историческое значение и требующую фотофиксации.

Однако все типы открытых писем, которые выпускались научно-просветительскими обществами, первой открыла Община Св. Евгении, поэтому именно это издательство следует считать родоначальником научно-просветительской открытки. Каждое общество, обращаясь к изданию открытых писем, всегда держало перед собой в качестве образца и эталона ее издательскую деятельность. Поскольку научно-просветительские общества начали обращаться к выпуску открыток только в 1910-е годы, то они имели возможность оценить положительные и отрицательные стороны ее издательской политики, удачные и неудачные примеры серий и увидеть подходящую для себя тематику и разновидность открыток. Программа изданий Общины, хотя и носила художественный уклон, во многом дублировала задачи этих обществ, но в то же время ни одно из них не ставило перед собой столь же масштабных задач, как евгеньинское издательство. Поэтому научно-просветительские общества обычно ограничивались целью ознакомления публики со своей деятельностью посредством указания на каждом открытом письме своего наименования в качестве издателя, а выбранные для открыток изображения без слов представляли квинт-эссенцию задач и целей каждого конкретного общества. Можно сказать, что открытки, выпущенные научно-просветительскими организациями, служили своеобразными манифестами, публичными декларациями их основной деятельности.

Н. Г. Кузьмина

Учебная литература по технике исполнения тиражированной графики начала XX века

В начале XX века типографии Санкт-Петербурга осваивали новые способы техники исполнения иллюстраций. Особенно динамично этот процесс развивался в периодической печати. Так, петербургский издатель А. Ф. Маркс выпускал «художественные репродукции <...> в виде премий к “Ниве”»¹.

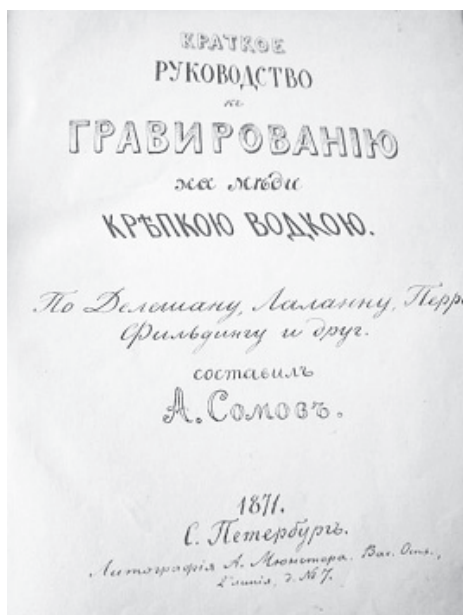
В технике иллюстрирования применялись ксилография, цинкография, «литография, особенно цветная, в 1990-х гг. — автотипия и фототипия»². Цинкография, автотипия и фототипия в основе своей использовали приемы фотографической техники в применении к печати. Освоение этих методов было необходимо для улучшения качества иллюстрированной печатной продукции.

Издания с цветными иллюстрациями хорошо продавались, поэтому существовала постоянная проблема — как обучить персонал новым способам печати. В издательствах и типографиях поднимался вопрос обучения персонала технологии многоцветной иллюстрационной печати. Художники для своих учеников, издатели для сотрудников заказывали или публиковали на свои средства учебники. Эти книги представляли профессиональный интерес для мастеров-цинкографов, печатников, на практике применявших новаторскую технологию.

В конце XIX века искусство фотографии достигло высокого уровня, что позволило значительно ускорить процесс изготовления иллюстрационных печатных форм с помощью гравирования и травления. Появились новые способы изготовления тиражированной графики с применением методов разработанных фотографами.

¹ Баренбаум И. Е. Книжный Петербург. Три века истории. СПб.: КультИнформ-Пресс, 2003. С.124.

² Кацпржак Е. И. История книги. М.: Изд-во «Книга», 1964. С. 322.



Титул книги: Сомов А. И. Краткое руководство к гравированию на меди крепкою водкою...
СПб.: Литография А. Мюнстера, 1871

Одним из первых специалистов в России, работавшим в области фотопечати и изготовления гравированных досок посредством химических реактивов, был художник А. И. Сомов³, организатор мастерской «Художественная артель». В 1871 году он написал «Краткое руководство к гравированию на меди крепкою водкою». Издание было составлено по произведениям западноевропейских художников и графиков Делишана, Ламанна, Перро, Фильдинга и др. Книга была отпечатана литографическим способом с рукописного текста. В предисловии автор объяснял назначение крепкой водки: «искусство производить при помощи этой жидкости, на металлических досках углубленные изображения, которое за тем может быть размножаемо посредством печатания»⁴. Весь процесс гравирования, изложенный на 80 страницах, автор снабдил рисунками, иллюстрирующими инструменты, оборудование гравера, приемы гравирования.

Особенностью издания являлось наличие приложений, озаглавленных так: «Прибавления. Некоторые побочные и вспомогательные способы гравирования». Приложение занимает одну треть всего объема издания. В «Прибавлениях» А. И. Сомов разъяснил способы гравирования сухой иглой, под тушь (au lavis)

³ Сомов Андрей Иванович (1830–1909), художник, искусствовед.

⁴ Сомов А. И. Руководство к гравированию на меди крепкою водкою. СПб.: Литография А. Мюнстера, 1871. С. 3.

и другие виды гравировальных работ. В год выпуска этой книги А. И. Сомов за содействие в развитии «искусства гравирования а l'eau-forte и за издание руководства по этому предмету был избран Академией Художеств в ее почетные вольные общники»⁵.

В 1885 году вышло второе издание книги А. И. Сомова, отпечатанное типографским способом. В предисловии автор заметил, что в кружке бывшей «Художественной артели» в 1871 году им были изложены «систематические главные правила аквафорты <...> Содержание этих бесед было записано и выпущено в свет...руководство быстро разошлось в кружке и вне его.... Последнее обстоятельство побуждает меня выпустить это сочинение вторым, уже печатным, изданием»⁶. Книга полностью повторяет первое издание с той только разницей, что иллюстрации (фигуры) сгруппированы на отдельных четырех листах и вынесены в конец книги. На последней странице помещено своеобразное напутствие искусному гравёру, которому «открыто обширное поле для собственных изображений; и он может... выработать такие приемы, которые сообщат его эстампам удивительную оригинальность — свойство самое дорогое во всяком художественном произведении»⁷. Оба издания получили широкое признание не только в среде профессиональных художников, но и начинающих гравёров.

Среди профессионалов печатного дела наиболее серьезное пособие по технике исполнения иллюстраций создано М. Д. Рудамётовым⁸. Его перу принадлежит «Опыт систематического курса по графическим искусствам», первый учебник по общему курсу печатного дела в России, вышедший в 1898 году. В 1900-х годах Рудомётов работал «над усовершенствованием получения разноцветных иллюстраций»⁹ и в области фотомеханики, а также занимался переводческой деятельностью. Среди переведенных им книг два издания по технике исполнения иллюстраций. В предисловии к первому из них, труду Г. Фритца «Руководство по литографии», подчеркивает-

⁵ Русский биографический словарь. Электронный ресурс. <http://www.rulex.ru>.

⁶ Сомов А. И. Руководство к гравированию на меди крепкою водкою. СПб.: Типография М. М. Стасюлевича, 1885. С. 3.

⁷ Там же. С. 60.

⁸ Рудомётов Михаил Данилович (ок. 1852–1918), изобретатель печатной техники, издатель журнала «Вестник графического дела», мастер Экспедиции заготовления государственных бумаг.

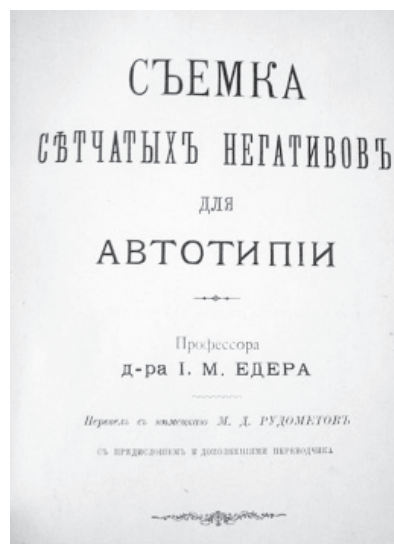
⁹ Немировский Е. Л. Многокрасочная ротационная печатная машина Рудомётова – Павлова // Полиграфическое производство. 1952. № 12.

ся, что «цель этого руководства — возможно подробнее рассмотреть литографическую технику»¹⁰. Перевод глав осуществлялся сразу же по мере их выхода на языке оригинала и печатался в очередных номерах «Вестника» за 1898 год. Полностью книга была издана в 1899 году. Второе издание, над которым работал Рудометов, вышло в 1901 году. Это была монография профессора И. М. Эдера «Съемка сетчатых негативов для автотипии», в переводе с немецкого языка. В начале книги приведены исторические сведения о развитии печатного дела, в том числе о самом блестящем периоде «в переработке рельефного рисунка, когда был изобретен и разработан способ раздробления в рельефный штрих и точку ... посредством съемки через сетку... по названию автотипия»¹¹. Особенностью издания являются математические выкладки профессора Фр. Даурера о необходимом количестве точек на сетке-негативе. В завершении издания М. Д. Рудометов дает рекомендации и выводы о своих исследованиях, а также практические советы.



Титул книги: Фритц Г.
Руководство
по литографии.
Выпуск I / Пер. с нем.
М. Д. Рудометова. СПб.:
Типография М. Д.
Рудометова, 1899
←

Титул книги: Едер И. М.
Съемка сетчатых
негативов
для автотипии / Пер.
с нем. М. Д. Рудометова.
СПб., 1901 →



Одним из популяризаторов технологии изготовления тиражированной графики был А. А. Бахтиаров¹². Его очерк «Как печатаются иллюстрации» вышел в журнале «Школьная библиотека»

¹⁰ Фритц Г. Руководство по литографии / Пер. с нем. под. ред. М. Д. Рудометова. Вып. I. СПб.: 1899. С. 3.

¹¹ Едер И. М. Съемка сетчатых негативов для автотипии / Пер. с нем. М. Д. Рудометова. СПб., 1901. С. 6.

¹² Бахтиаров Анатолий Александрович (1851–1916), писатель, журналист, историк, краевед, автор путеводителей по Санкт-Петербургу и Москве. Писательское наследие Бахтиарова представлено историческими исследованиями по истории письменности, началу книгопечатания на Руси, а также о печати иллюстраций.

в 1906 году. Это произведение разделено на шесть частей, в которых автор описывает всевозможные виды гравирования. Бахтияров одним из первых дал определение, что «цинкография — есть способ выпуклого гравирования на цинке при помощи светописи (фотографирования) и травления кислотой»¹³.

В 1901 году вышла одна из новейших книг по технике исполнения иллюстраций, написанная И. М. Волосатовым¹⁴, — «Фотоцинкография, эмалевый процесс и альграфия». На титульном листе автор обозначил читательскую аудиторию издания: «Руководство для ремесленных училищ и любителей, содержащее описание новейших рецептов, приемов и принадлежностей, с коими производятся работы в современных цинкографских заведениях», а в тексте особое внимание уделил истории появления фотоцинкографии¹⁵. Руководство состоит из семи глав. Первая и основная из них — «Фотоцинкография», занимает почти половину объема книги. В остальных шести главах последовательно рассказывается о фоторепродукционных процессах. Особенностью данного издания является акцент на экономическую составляющую: в пятой главе представлены две сметы на оборудова-



Титул книги: Волосатов И. М.
Фотоцинкография, эмалевый процесс
и альграфия. Руководство.
СПб.: Паровая типо-литография
М. Розенер, 1900

¹³ Бахтияров А. Как печатаются иллюстрации // Школьная библиотека. Кн. 48. СПб., 1906. С. 10.

¹⁴ Волосатов Илларион Михайлович (1864 – после 1914), капитан Главного Интендантского Управления Генерального штаба, автор книг по различным отраслям знаний, в частности по фотографии и репродукционным процессам.

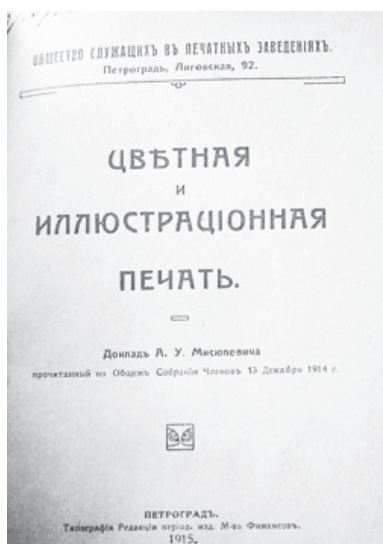
¹⁵ Волосатов И. М. Фотоцинкография, эмалевый процесс и альграфия. СПб.: Паровая типо-литография М. Розенера, 1901. С. 4.

ние мастерской по производству негативов для фотоцинкографии. Издание отличается большим количеством отлично выполненных фигур (рисунков), которых насчитывается 67.

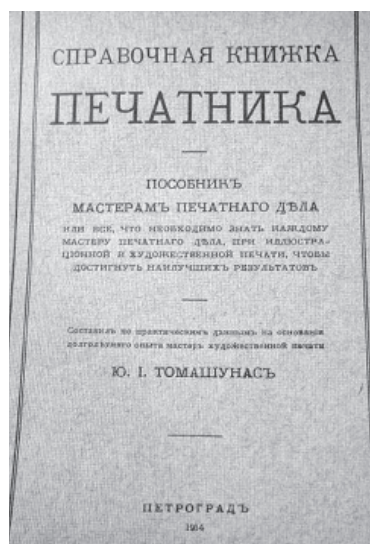
Несколько брошюр по технике исполнения иллюстраций было издано Обществом служащих в печатных заведениях. В состав Общества, организованного в 1905 году, входили специалисты среднего звена: мастера, корректоры, метранпажи и др. На общих собраниях ежемесячно заслушивались доклады, на основе которых Общество издавало профессиональную литературу.

13 декабря 1914 года сотрудник типографии Голике и Вильборга, А. У. Мисюлевич сделал на одном из заседаний Общества сообщение «Цветная и иллюстрационная печать». В изданной позднее брошюре автор объяснил разницу между цветной и иллюстрационной печатью: «печать одной или несколькими красками, которые не смешиваются между собой, а при иллюстрационной печати краски последовательно накладываются одна на другую, образуя при сочетании другие цвета»¹⁶.

Совет Общества служащих в печатных заведениях, заботясь об обучении мастеров-печатников, в 1915 году издал брошюру А. Е. Горделей «Цинкография и автотипия», в которой изложена краткая история развития фотографического искусства, начиная от дагерротипов¹⁷.



Обложка книги:
Мисюлевич А. У. Цветная и иллюстрационная печать / Доклад, прочит. на общ. собрании членов 13 декабря 1914 г. Пг.: Типография Редакции период. изд. М-ва Финансов, 1915



Обложка книги: Томашунас Ю. И. Справочная книжка печатника. Пг.: Тип. Т-ва О. М. Вольф, 1914



¹⁶ Мисюлевич А. Цветная и иллюстрационная печать. Изд. Об-ва служащих в печатных заведениях. Пг.: Тип. Ред. Период. Изд. М-ва финансов, 1915. С. 3.

¹⁷ Гордилей А. Е. Цинкография и автотипия. СПб.: Изд. Об-ва служащих в печатных заведениях, 1915. С. 8.

В 1914 году Советом Общества служащих в печатных заведениях была издана книга Ю. А. Томашунаса «Справочная книжка печатника». Издание этих книг для Общества было одним из главных направлений его деятельности. В частности, о книге Томашунаса в периодическом журнале Общества говорилось, что «каждая новая техническая книга — ценный вклад в нашу специальную литературу»¹⁸. Ю. А. Томашунас определил, что книга предназначалась для молодых мастеров-печатников. Особенностью данного издания является то, что автор не раскрывает все секреты цинкографии. Например, окончательную отделку клише, он не имеет права объяснять, т. к. «это есть собственность и тайна изобретателя способа. Если типография заинтересована..., то должна вступить в переговоры и получить разрешение за известную плату»¹⁹. Завершая свой труд, автор комментирует особенности печати на двухкрасочной машине. Книга Ю. А. Томашунаса являет собой обобщенную информацию, основанную на личном опыте работы «артистического мастера», как он сам себя называет.

Так, Общество служащих в печатных заведениях СПб посредством своей издательской деятельности способствовало повышению уровня технических знаний своих членов, а также обогатило профессиональную литературу пособиями по цветной и иллюстрационной печати.

В 1911 году увидела свет книга Ж. Ферре в переводе И. Колосова «Цинкография и литография. Практические работы по изготовлению различных клише и работы на литографских камнях». Это произведение Жюль Ферре выпустил под псевдонимом Ру Виталь. В небольшой по объему книге автор последовательно описал процесс изготовления клише способом цинкографии и литографии. Условно издание можно разделить на три части. В первой автор представил приготовление необходимых расходных материалов, во второй части подробно изложил процесс перевода рисунков на литографский камень и цинк, в третьей — опубликовал советы по получению качественных оттисков при цинкографии и литографии. Описывая разницу использования литографского камня и цинковой пластины и ее травление при способе непосредственного перевода рисунка, Ру Виталь объяснял, что «что граверы предпочитают <...> цинк, благодаря более быстрой работе с ним <...> Вот <...> преимущество цинка перед литографским камнем»²⁰.

¹⁸ Петербургское общество служащих в печатных заведениях. 1914. № 1. 18 октября. С. 2.

¹⁹ Томашунас Ю. А. Справочная книжка печатника. Пг.: Тип. Т-ва О. М. Вольф, 1914. С. 7.

²⁰ Ру Виталь. Цинкография и литография. Практические работы по изготовлению различных клише и работы на литографских камнях / Пер. с франц. и доп. И. Колосов. СПб.: Книгоиздательство «А. Ф. Сухова», 1911. С. 20.



Титул книги: Гданский Л. Гравер и травильщик по металлу. Практическое руководство для изучения гравирования и травления по меди, стали и цинку. СПб.: Книгоиздательство «А. Ф. Сухова», 1912

Пособие по травлению металла в начале XX века издал писатель и знаток гравировального дела Л. Ю. Пирагилис²¹. Под псевдонимом Л. Гданский в 1912 году он издал в Санкт-Петербурге брошюру «Гравер и травильщик по металлу». Структура книги, вплоть до рисунков (фигур), напоминает произведение А. И. Сомова. Автор акцентировал внимание читателя на том, что теперь, в начале XX века для травления не прибегают к дорогостоящей крепкой водке, как это заявлено у А. И. Сомова, а применяют азотную кислоту. В конце книги Л. Гданский обобщил опыт нескольких поколений граверов и пояснил процесс печатания эстампов. По его словам, «успех (гравирования) зависит не столько от толковости руководства, сколько от... способности к рисованию, сообразительности... Гравером может быть каждый, но быть художником — удел немногих отмеченных природой лиц»²².

Учебная литература конца XIX – начала XX века, посвященная иллюстрационной печати, не только являлась важным подспорьем в профессиональной деятельности специалистов книжного дела, но и достойно оценила культурно-историческое значение иллюстрации в печати.

²¹ Пирагилис Леонард Юлианович (1876–1944), писатель и журналист. Использовал псевдонимы Акимыч, Л. Гданский, Гонт, Гусляр, Л. Королев, Лека, Лео Нарт, Рижанин, Созерцатель, П. Чунчин.

²² Гданский Л. Гравер и травильщик по металлу. СПб.: Книгоиздательство «А. Ф. Сухова», 1912. С.51.

Я. В. Зверева

Особенности иллюстрирования Свода русского фольклора

Академическая серия «Свод русского фольклора» в 125 томах — уникальный издательский проект, на страницах которого будет представлена вся русская народная словесность от эпоса до поговорок. Первые 25 томов серии посвящены былинам всех эпических регионов страны (от Европейского Севера до Сибири и Северного Кавказа)¹. С 2001 по 2012 год уже издано семь книг, посвященных эпическим традициям Печоры, Мезени, Кулоя и Пинеги², ведется активная работа над следующими томами. Первые четыре тома опубликованы на сайте фундаментальной электронной библиотеки «Русская литература и фольклор»³.

Подготовка Свода к изданию велась на протяжении нескольких лет, можно выделить три этапа работы: с начала 1940-х до 1956 года, с 1956 по 1977-й и с 1977 года по настоящее время. За это время концепция серии три раза полностью менялась, как и отношение к ее иллюстративному аппарату. Состав иллюстраций к научным изданиям фольклора, принцип их отбора всегда отражал актуальные для определенного времени представления о специфике народного творчества и различных его жанрах. На примере трех этапов работы над былинной серией Свода фольклора можно проследить, как в эдиционной фольклористике менялись представления о функции иллюстраций к научным изданиям русского эпоса.

Долгое время иллюстрации, равно как словарь и указатели, воспринимались факультативным элементом научных изданий фольклора. С момента появления первых художественных хро-

¹ Былины. В 25 т. / Свод русского фольклора. ИРЛИ РАН; отв. ред. А. А. Горелов. СПб., 2001 —...

² Там же. Т.1–7.

³ <http://feb-web.ru/feb/byliny/default.asp>.

молитографий и вплоть до начала XX века иллюстрациями украшались, как правило, только сборники, предназначенные для широкого круга читателей. Классические издания русского эпоса не имели изображений, дополняющих текст.

Рисунки, сделанные художниками, не соответствовали общей установке научных изданий на точность и достоверность, а фотография как способ достоверной фиксации во второй половине XIX века еще широко не использовалась. Брать с собой в экспедицию художника имели возможность лишь немногие собиратели, в их числе, например, О. Э. Озаровская. А. В. Маркову в поездке на Белое море сопутствовали музыковед А. Д. Маслов и фотограф-любитель Б. А. Богословский. Фотографии сказителей и видов деревень, сделанные тогда, вошли в ставшее библиографической редкостью издание «Материалы, собранные в Архангельской губернии летом 1901 г. А. В. Марковым, А. Л. Масловым и Б. А. Богословским»⁴.

Новый этап в истории иллюстрирования научных изданий совпал с началом активной работы над Сводом русского фольклора. В декабре 1940 года Президиум Академии наук утвердил главную редакционную коллегию Свода фольклора народов СССР во главе с академиком А. Н. Толстым. Работа была прервана начавшейся в 1941 году Великой Отечественной войной.

Издания былин, вышедшие в 1930-е годы, например, первый том «Былин Севера», подготовленный А. М. Астаховой⁵, иллюстрированы портретами выдающихся сказителей. В книгу вошли черно-белые рисунки с видовых фотографий северных деревень, выполненные книжным графиком М. В. Ушаковым-Поскочиным. Видимо, гравюры воспринимались составителем как украшение, и поэтому не были включены в список иллюстраций. Такой принцип был выбран в соответствии с традициями отечественной школы эпосоведения и характерным для нее интересом к личности исполнителя и отношению к сказителям как творцам фольклора, которые с помощью собирателей создавали десятки эпи-

⁴ Материалы, собранные в Архангельской губернии летом 1901 года А. В. Марковым, А. Л. Масловым и Б. А. Богословским. Ч. 1: Зимний берег Белого моря. Волость Зимняя Золотица. М., 1905; Труды Музыкально-этнографической комиссии, состоящей при Этнографическом отделе Императорского Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. М., 1906. Т. 1.

⁵ Былины Севера / Записи, вступ. статья и ком. А. М. Астаховой. М.; Л., 1938. Т. 1.

ческих произведений, воспевавших советскую действительность. Эти произведения передавались по радио, а портреты сказителей печатались в прессе. Вероятно, если бы Свод был опубликован в это время, иллюстративный аппарат к нему строился бы на тех же принципах, что и «Былины Севера».

С 1954 года работа над Сводом вновь возобновилась в Ленинграде, в Институте русской литературы. Коллективом сектора фольклора под руководством М. О. Скрипиль был составлен проект издания⁶, в котором об иллюстрациях ничего не говорилось. Присутствовавший на заседании по обсуждению проспекта А. А. Морозов, высказал мнение о том, что «тома должны быть однотипны, строги по оформлению, снабжены различного рода документальными иллюстрациями»⁷.

Этот вариант издания реализовать не удалось, но на его основе возникла серия «Памятники русского фольклора» — фольклорного аналога академического издания «Литературное наследство». Актуальный для этого периода интерес к истории бытования былин нашел отражение в иллюстрациях к изданию «Былины в записях и пересказах XVII–XVIII веков»⁸, вышедшему в рамках этой серии. Сборник, по тем временам, богато иллюстрирован фрагментами рукописей XVII–XVIII веков и лубочных картинок. Отбор изображений подчинен общей концепции издания — представить русский былинный эпос в исторической перспективе.

Книга «Добрыня Никитич и Алеша Попович»⁹, изданная в этот же период, дает пример иллюстрирования сборника, посвященного одному сюжету. Былинные тексты, записанные в XVII–XX веках, сопровождают лубки, гравюры, фрагменты рукописей, репродукции икон. Впервые в издании фольклора использовались архитектурные детали и фрагмент украшения металлической фляги, дающие пример влияния былинного сюжета на древнерусское искусство и традиционные ремесла. Ю. И. Смирнов и В. Г. Смолицкий, составители сборника, включили в список иллюстраций три

⁶ Свод русского фольклора. Проспект / Ред. М. О. Скрипиль. Л., 1956.

⁷ Горелов А. А. Свод русского фольклора. Проспект // Русский фольклор. Материалы и исследования. Т. 11. М.; Л., 1957. С. 322.

⁸ Былины в записях и пересказах XVII–XVIII веков / Изд. подгот. А. М. Астахова, В. В. Митрофанова, М. О. Скрипиль. М.; Л., 1960.

⁹ Добрыня Никитич и Алеша Попович / Изд. подгот. Ю. И. Смирнов и В. Г. Смолицкий. М., 1974.

карты, на которых указаны районы распространения былинных сюжетов. В современной эдиционной практике такие карты в список не входят.

Современный принцип построения иллюстративного аппарата к Своду русского фольклора был разработан в 1977 году главным редактором серии, А. А. Гореловым, который впервые предложил поместить в издание портреты исполнителей, собирателей, исследователей, фотографии местности, где проходила запись, снимки и зарисовки историко-этнографического характера, фотографии рукописных источников и классических сборников фольклора¹⁰.

Такой широкий подход к отбору материала для Свода вызвал ряд возражений. Так, В. В. Митрофанова высказала мысль, что «Иллюстрированные альбомы утяжелили бы Свод. Достаточно включить в издание портреты наиболее выдающихся исполнителей, собирателей, виды мест, где сделаны записи, материалы этнографического характера»¹¹. Сторонники этой позиции видели в такого рода изображениях лишь декорирующую и поясняющую функцию: дать пример типового крестьянского дома, портрет одного из сказителей.

В современной издательской практике у иллюстративного аппарата появилась еще одна важная задача — погрузить читателя в определенную локальную традицию. В условиях господства визуальной культуры это достижимо только с помощью большого количества изображений. Сборники былин, изданные в последней трети XX века, богато иллюстрированы.

В 2001 году первом томе Свода был использован эдиционный опыт, накопленный предшественниками. В книгах серии изображения способствуют раскрытию былинного текста с разных сторон, представляя, по возможности, самый широкий контекст бытования эпического текста: портреты исполнителей, виды деревень, домов, одежды, утвари и изделий традиционных ремесел. Благодаря расположению фотографий по хронологическому принципу (от самых ранних до современных), а также их значительному количеству (до 200 в каждом томе), книги обретают большую информативность.

¹⁰ Свод русского фольклора. Проспект // Русский фольклор. Проблемы «Свода русского фольклора». Л., 1977. Т. XVII. С. 9.

¹¹ Хроника «Всесоюзное совещание по вопросам издания Свода русского фольклора (Серия «Былины»)» // Русский фольклор: Вопросы текстологии фольклора. Л., 1979. Т. XIX. С. 221.

Иллюстрации в изданиях былинной серии располагаются на трех-четырех цветных вклейках и разделяются на несколько тематических групп. В подразделе «Собиратели и исследователи местной эпической традиции» даются фотографии не только собирателей, но и рабочих моментов экспедиций, фрагменты полевых тетрадей, обложки изданий, посвященных былинному эпосу.

Неотъемлемой частью иллюстративного блока являются портреты сказителей, исполнителей и местных жителей. В подразделе «Архитектура Русского Севера, виды, постройки, предметы быта, одежда» представлены изображения крестьянских домов, хозяйственных построек, церквей, большая часть которых ныне утрачена. Если в ареале бытования эпической традиции существовала рукописная книжная традиция, то в соответствующий том включаются фрагменты из этих книг, как это сделано в томах «Былины Печоры», «Былины Мезени» и «Былины Пинеги».

Все иллюстрации нумеруются и сопровождаются краткими подписями. В списке иллюстраций, расположенном в конце каждого тома, дается указание на время создания и место хранения оригинала (архивный шифр).

Источниками иллюстраций к Своду, помимо архивных материалов, являются документы из частных коллекций родственников собирателей и исполнителей, а также издания фольклора, большая часть которых уже стала библиографической редкостью. Из выявленных материалов для издания отбираются только аутентичные иллюстрации (в тома не включаются рисунки художников и картины по мотивам фольклорных произведений).

Работа над Сводом русского фольклора еще не завершена, в процессе подготовки ведется активный поиск новых путей организации различных элементов издания. В «Былинах Кулоя» традиционная схема распределения иллюстраций была несколько видоизменена. Л. И. Петрова, одна из составителей тома, исходя из особенностей отобранных фотографий, разделила их не по указанным выше группам, а по населенным пунктам: «Село Кулой», «Деревня Немнюга», «Село Сояна» и др. Это придало изданию особый региональный колорит.

В оформлении томов Свода документальность иллюстраций сочетается с элементами оформления, несущими сугубо эстетическую функцию: обложка выполнена в бордовом цвете, с золотым орнаментом и буквами, стилизованными под устав-

ное письмо, а также тиснение с изображением «Георгия, побеждающего змея». На основном титуле каждого тома помещены разные фрагменты из орнаментов древнерусских книг: в «Былинах Печоры» — птичка, в «Былинах Кулоя» — лучник со зверем, в пинежском томе — гусяр. Художественное оформление есть и у форзаца книги: по центру приведена карта Русского Севера с обозначением былинных регионов, обрамленная строками из былин Сборника Кирши Данилова¹².

За столетний период издания былинных текстов иллюстрация из факультативного, украшательского элемента со временем стала неотъемлемой частью справочного аппарата книги. Составители иллюстративного блока к томам былинной серии Свода русского фольклора кропотливо работают над атрибуцией и систематизацией изображений для того, чтобы книги серии открыли читателю многогранный мир традиционной культуры.

¹² Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым / 2-е доп. изд.; подгот. А. П. Евгеньевой и Б. Н. Путиловым. М., 1977

Е. Б. Толмачева

Особенности использования иллюстраций в этнографических текстах

Рассматривая различные подходы в использовании визуальных материалов в научных текстах, особо необходимо остановиться на роли фотоизображений. Их следует охарактеризовать как научный первоисточник — материалы, отражающие культуру в различных ее проявлениях, отличающихся особым методом изложения и работы с информацией. Их использование в этнографических исследованиях имеет главную задачу наглядно показать то, о чем говорится в тексте, предоставить зрителю визуальную информацию. Однако проблемой в публикации этнографических фотоматериалов остается двойственность их содержания: нередко одно и то же изображение прочитывается по-своему каждым исследователем/зрителем, который может увидеть там то, что фотограф в него вовсе не закладывал.

На сегодняшний день отсутствует методика критики и изучения этнографического визуального источника, и это приводит к тому, что при использовании фотоматериалов в текстах исследователи совсем не учитывают неоднозначность заложенного в них содержания. Необходимо учитывать, что современный человек не способен понять, как мыслил фотограф 100–150 лет назад, как он выбирал объект и ракурс съемки. Таким образом, то, что отложилось в результате как случайных, так и специальных научных съемок в музейных и архивных фондах, может представлять совершенно неадекватную, недостоверную и малоинформативную репрезентацию имевшихся в прошлом реалий, и исследователь нередко бывает обманут их внешней презентабельностью.

Публикация изображений обычно применяется для двух видов этнографических исследований: классические тексты, рассматривающие изучаемую культуру, народ, предмет, и, наоборот,

источниковедческие тексты, которые анализируют иллюстрацию в качестве визуального источника, для построения на его основании этнографического текста-исследования.

В первом случае обычно описывается изучаемый аспект быта, и после этого автор обращается к изображению, чтобы проиллюстрировать предлагаемые тезисы. Особенно это актуально, когда словами довольно сложно передать имеющиеся реалии. Например, при описании рисунка на пасхальном яйце, какие бы термины и пояснения не были использованы, изображение невозможно представить без визуального ряда. Сам читающий те же самые «завитушки и загогулилки» нередко мог бы сам описать совсем другими словами, и таким образом понять, что имел в виду автор под фразой «квадрат, плавно переходящий в круг», почти невозможно. Для таких случаев обычно стараются подобрать наиболее показательную, качественную фотографию, что кажется вполне логичным. И только в редких случаях, из-за отсутствия хорошего фотоматериала, используют изображения худшего качества.

Фотография как иллюстрация в исследовании — стандартный вид публикации визуального материала для научного и научно-популярного труда. Если речь идет о работе, рассматривающей широкий срез культуры, а использовано несколько изображений, на примере которых автор хочет проиллюстрировать аспекты культуры, то это стараются сделать с помощью наиболее ярких репрезентативных образов. Такие визуальные вкрапления должны в общих чертах охарактеризовать культуру, народ, черты быта, то есть представить довольно большой культурный пласт. И здесь важно не ошибиться, учесть все нюансы и не дать одностороннюю характеристику. Важно, что визуальный образ значительно ярче фиксируется в памяти, чем текст, и таким образом также формирует представление о культуре.

Фотографии в научной публикации несут не только информационный характер, но и идеологическую нагрузку, отражая в нескольких изображениях особенности всей культуры. Так, например, если исследователь описывает какой-либо народ и публикует фотографию одного человека или группы представителей, то это выглядит как некий обобщенный портрет. И в такой ситуации фотоматериал должен быть подобран очень тщательно. Однако, к сожалению, нередко представляется то, что было в тот момент в наличии, «под рукой» у исследователя. Так, если обратиться

к энциклопедическим текстам в различных справочниках по народам мира, то можно обнаружить, что по непонятной для многих авторов причине образ народа воплощается в фотографиях фольклорных коллективов.

Если условия и причины выбора визуальных данных не оговорены в тексте или в комментарии к фотографии, это способствует одностороннему отражению культурных особенностей, которые могут как фальсифицировать данные в глазах читателя, так и привести к полному неприятию, непониманию такого изображения самими носителями культуры. Исследователь, выбирая изображение, ориентируется на свои желания, на идеи, которые он хочет донести до читателя, на материалы, за рамки которых он, к сожалению, порой выйти не может. Так, например, фотографы при фиксации культуры обращаются к съемкам наиболее экзотических сторон жизни, которые могут быть как единичными случайностями, так и распространены массово. Например, имея лишь одну фотографию с фиксацией обряда и не имея описаний, не всегда можно сказать, был ли этот обряд распространен только в одной деревне, в трех соседних или по всей стране. Однако, если в прошлом фиксация человека плохо и грязно одетого, босого, непричесанного могла говорить как о его бедности, так и о непривычности к личной гигиене (и такое состояние могло считаться нормальным), то на сегодняшний день публикация таких изображений приводит к совершенно иным ассоциациям и порождает негативное отношение к предкам и к народу в целом¹.

Нередко изучаемая группа неоднородна как в культурном, так и в антропологическом, этническом, социальном плане, и публикация нескольких фотографий не может отразить всю вариативность специфических особенностей культуры. Изучаемый народ может иметь разные виды одежды. Так, существует достаточно много комплексов русского костюма. При этом, публикуя изображение женщины в сарафане и в кокошнике, мы создаем некий стереотип того, как выглядела одежда народа в целом. Такие же случаи могут быть не только с портретными фотографиями, но и с зафиксированными вещами, обрядами и пр., которые иногда в соседних деревнях могут сильно отличаться. Исследователь, публикуя лишь один вид изображения, экстраполирует такую реа-

¹ Кимеев В. М. Шорцы // Тюркские народы Сибири. М.: Наука, 2006. С. 251.



Шорцы – старик и старуха. Результаты шорского питания. Болезненное образование живота. Улус Карасу. Фото и подпись Г.И. Иванова, 1913 г. АГКМ. Инв. № 15866/34

Шорцы – старик и старуха
Иллюстрация из книги:
Кимеев В. М. Шорцы //
Тюркские народы Сибири /
Отв. ред. Функ Д. А., Томилов
Н. А. Институт этнологии
и антропологии
им. Н. Н. Миклухо-Маклая
РАН. Омский филиал
Института археологии
и этнографии СО РАН. М.:
Наука, 2006

лию на весь народ, а если не указывает дату съемки, то еще и распространяет его во временном континууме, исключая движение культуры в пространстве и во времени.

Обычно исследователи, давая визуальный материал к своим трудам, не задумываются над необходимостью комментария, нигде не оговаривают, по какой причине они публикуют именно это изображение (сделано ли это из-за отсутствия других вариантов репрезентации культуры, или приоритетом при выборе было качество материала, или данное изображение показалось наиболее типичным/экзотичным, наиболее ранними/поздним, или мотивация была иной). Как можно заметить, в таком случае немаловажно и какой комментарий дается к фотографии, он не только может ввести в заблуждение, но и быть единственным текстом, раскрывающим смысл изображения. Так, например, нередко в этнографиче-

ских текстах, даже в академических изданиях, можно наблюдать современные фотографии, на которых изображены люди в традиционной одежде. При этом нигде специально не отмечается, что зафиксирована реконструкция, или данная одежда предназначена для праздника или еще для каких-либо целей. Так складывается впечатление, что некий народ или его отдельные представители до сих пор носят одежду из прошлого². С одной стороны, мы понимаем, что это невозможно, поскольку ясно, как одеваются более или менее известные нам народы, и ложное прочтение здесь предположить сложно. Однако, если речь идет об экзотическом народе, например, банту, самоа или кайнганг³, среднестатистический читатель, далекий от этнографии, будет ориентироваться именно на тот визуальный материал, который он увидит в публикации, а также на подпись к нему, и окажется в заблуждении относительно реального состояния дел.



Латыши. Традиционная усадьба.

Традиционная народная одежда.

Традиционный народный костюм.



Латыши. Традиционная усадьба. Традиционная народная одежда.

Традиционный народный костюм

Иллюстрация из книги: Народы России: Энциклопедия / Гл. ред. В. А. Тишков.

Институт этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая Рос. АН. М.:

Большая Российская энциклопедия, 1994

² Штраус В. П. Латыши // Народы России: энциклопедия. М.: Большая Российская энциклопедия, 1994. С. 222.

³ Банту — группа народов, населяющих большую часть Африки, самоа — коренное население о. Самоа, Полинезия, кайнганг — группа индейских народов Бразилии.

Когда в публикации имеется значительное количество фотоматериала для описания, репрезентацию можно считать несколько более беспристрастной, шире представляющей визуально культурные реалии. Однако и здесь таится ряд ошибок. Исследование в данном случае выглядит засвидетельствованным большим количеством источников, однако проблема правильного комментария и критического подхода остается. И, к сожалению, исследователи не всегда до конца понимают ущерб, наносимый ими в случае некорректного использования визуальных данных.

К рассмотрению фотографии в качестве этнографического источника в России стали обращаться наиболее активно в последние 20 лет, ее стали вводить в научный оборот. Однако столь недавнее обращение к работе с такими данными, по-видимому, объясняется тем, что информацию, содержащуюся в фотоизображении, нужно еще уметь прочитать и понять.

В первую очередь исследователи интересуются ранними образительным фотоматериалами, и в последние годы появился ряд статей, изданных этнографами, в которых рассматриваются фотографии XIX – первой половины XX века. Однако большинство отечественных исследований, основанных на рассмотрении этнографической фотографии, не продвинулось дальше установления истории создания материала и поступления в фонды музеев, архивов, в частные коллекции; характеристики истории изучаемого периода, как общего фона для создания фотоисточника, описания биографии автора и перечисления изображенных тем. К внутренней критике содержания фотоматериала большинство исследователей обращается в позитивистском ключе, концентрируясь на самых простых, понятных и заметных аспектах изображения, а вопрос о том, как, какими средствами фотоматериал отражает реальность и насколько достоверно, даже не поднимается, и тем более не делается попыток глубоко проанализировать какие-либо изображения в качестве примера.

Несмотря на все вышеперечисленные недостатки подобного рода исследований-публикаций, они выполняют очень важную задачу — как можно более широкого обнародования накопившихся в архивах данных, часто закрытых для внешних исследователей. Подобные публикации дают возможность зрителю ознакомиться с историческим наследием и получить представление не только об этнографических реалиях, но и об истории и различных аспек-

тах развития фотографии и особенностей фиксации культуры в разные периоды. Однако эти источники преподносятся уже истолкованными, исследованными, что опять же поможет привести ко множеству ошибок в последующих работах. Ведь нередко даже специалисты воспринимают без критики уже опубликованные факты, к тому же не всегда есть возможность, да и желание, проверять документы на каждый предоставляемый визуальный источник. А если они опубликованы целой серией, репрезентируют одно событие или одну коллекцию или объединены по какому-либо другому признаку, то это только подтверждает их достоверность и правильность трактовки исследователем, который их первым опубликовал. Однако работа с фотоматериалами показывает, что это более чем неоднозначный источник, и обращение каждого нового исследователя к оригиналу может дать совершенно иной взгляд на изображение, размещение его в иных контекстах.

Большинство ученых, подбирая материалы для публикаций, ориентируются на общее соответствие изображений тексту, который необходимо проиллюстрировать, часто не задумываясь о той смысловой нагрузке, которую они будут придавать исследованию. Это естественный подход к подбору материалов, который в большинстве случаев приводит к требуемому результату — наглядно изобразить то, о чем говорится в тексте, или стать источником информации для исследования. Однако нередко возникают двойственные ситуации, когда подобранный материал не только не подтверждает приведенные выводы, а, наоборот, их опровергает или выглядит довольно некорректной и неуместной иллюстрацией для конкретных случаев. Источниковедческий же анализ часто упирается в то, что исследователь не знает, как критиковать визуальный источник и какие имеются подводные камни в изучении такого рода материалов.

Совершенно очевидно, что необходима не только специальная методика по изучению визуальных данных и, в частности, фотографий, но и требуется взвешенно подходить к вопросу отбора изображений для публикации. Нужно задумываться над тем, как использовать материалы, имеющиеся под рукой, и как данный сюжет может быть прочтен и понят зрителем, независимо не только от сопроводительного текста, но и от семиотической нагрузки визуального материала.

Л. Д. Шехурина

Книжная иллюстрация в исследованиях Ленинградского научно-исследовательского института книговедения (1927–1929)

Петроградский (затем Ленинградский) институт книговедения был организован в 1920 году¹. Созданный с целью углубленного изучения книжного дела, он объединил вокруг себя крупнейших специалистов.

В спектр исследуемых институтом направлений входили: типографское, издательское и книготорговое дело; история и теория книги; теория и методология библиографии; журналистика. Большое внимание уделялось книжной графике.

Многоаспектная деятельность института отражена в архивных материалах, хранящихся в ОР РНБ, в ЦГАЛИ, в ОР ГРМ, на страницах сборника «Книга о книге»².

Активный интерес к этим материалам стали проявлять исследователи книжного дела с конца 1960-х годов. С различных позиций деятельность института освещалась в публикациях А. В. Сиротиной, И. Н. Тарасенко, М. Л. Свойского, Н. К. Леликовой, М. Н. Тищенко (Колесниковой) и других. Однако изучению его работы в области книжной графики уделялось крайне мало внимания. Задача статьи — кратко охарактеризовав этот аспект деятельности института, показать его вклад в исследование книжной иллюстрации.

В середине 1920-х годов потребность общества в развитии книжного дела, обусловленная социальными задачами, отразил девиз «Книга — в массы!». В 1926 году II Библиографический съезд призвал книговедов связать научную деятельность с практическими нуждами книжного дела советского государства. Это требова-

¹ Петроградская книжная палата осенью 1920 года получила название Петроградский институт книговедения. В декабре 1925 года институт преобразован в НИИ книговедения при Государственной публичной библиотеке. В октябре 1928 года он обрел самостоятельность и вошел в сеть учреждений Главнауки РСФСР.

² Книга о книге. В 3 вып. Л., 1927–1932.

ние получило свое воплощение в основных направлениях деятельности Института книговедения, и в том числе в книжной графике.

Первые шаги в исследовании печатного графического искусства были предприняты в институте Секцией экономики, производства и социальной роли книги в 1927 году. Было затронуто немало вопросов истории, теории и практики книжного искусства.

Началом послужили выступления В. К. Охочинского и М. Я. Лермана, посвященные искусству плаката и русскому книжному знаку. Однако вскоре появилась идея организации научной и экспериментальной работы секции в области книжной графики. Для разработки плана действий было избрано временное бюро, в состав которого вошли как художники, так и исследователи книги: Л. С. Хижинский, Г. А. Брылов, Н. В. Алексеев, Б. Н. Николаев, М. В. Ушаков-Поскочин, Э. Ф. Голлербах, В. А. Охочинский, В. И. Анисимов, А. А. Кроленко, В. Н. Левитский и П. И. Болдин³.

В конце 1927 года внутри секции была организована Комиссия по изучению книжной графики под председательством Владимира Константиновича Охочинского. В задачи комиссии входило: проведение заседаний с выступлениями докладчиков; организация экспериментальных работ, устройство специальных выставок и конкурсов. Планировалось также организовать выпуск периодического сборника «Книжная графика», издание каталогов лучших книг⁴.

Исследования книжной графики предполагалось вести по двум тематическим направлениям: «Одежда книги, как фактор ее продвижения в массы» и «Советская иллюстрация в художественной литературе за годы революции»⁵.

Начав с изучения книжной обложки, комиссия с середины 1929 года направила усилия на исследование книжной иллюстрации. Была создана рабочая группа по теме «Советская иллюстрация в художественной литературе», которой были посвящены 19 заседаний. Объектом исследования явились советские иллюстрированные издания художественной литературы за 1918–1929 годы, а также творчество художников: Д. Митрохина, Д. Кардовского, Б. Кустодиева, А. Кравченко, В. Фаворского, иллюстрировавших произведения классиков русской литературы⁶.

Истории отечественной книжной иллюстрации был посвящен доклад искусствоведа и библиофила В. К. Охочинского «Иллюстрированная книга до революции и проблемы советской ил-

³ ОР РНБ. Ф. 316. Д. 436. Л. 2–9.

⁴ ОР РНБ. Ф. 316. Д. 433. Л. 4.

⁶ ОР РНБ. Ф. 316. Д. 433. Л. 1–3.

⁵ ОР РНБ. Ф. 316. Д. 436. Л. 10–13.

люстрации». Докладчик отметил доминирующую роль книжной иллюстрации, способствующей наглядному усвоению содержания книги массовым читателем. Особо подчеркивалось значение иллюстрации к произведениям классиков литературы, которые начали переиздаваться в 1920-е годы. Он указал на ценное наследие, которое составили графические произведения художников «Мира искусства». По мнению В. К. Охочинского, некоторые «классические» иллюстрации могли бы быть использованы и в новых изданиях, как это уже делалось в издании иностранной литературы. Доклад сопровождался выставкой «Отдельные образцы дореволюционной иллюстрации». На ней экспонировались работы А. Агина, А. Афанасьева, а также иллюстрации художников «Мира искусства» к произведениям классиков русской литературы.

Борис Павлович Брюллов, историк искусства, краевед, внук архитектора А. П. Брюллова, в выступлениях «Книжная иллюстрация и ее роль в современном изобразительном искусстве» и «Современная книжная иллюстрация и принципы ее классификации» сделал попытку рассмотреть иллюстрацию с позиции теории⁷. Было дано определение «иллюстрации», выявлены методы ее воспроизведения и предложен вариант классификации книжной иллюстрации. Докладчик подчеркнул ее отличие от иллюминации и декорации.

В основу классификации иллюстрации Б. П. Брюлловым были положены следующие принципы: искусствоведческий (по авторам иллюстраций); литературоведческий (по авторам текста); технико-производственный (по способам воспроизведения иллюстрации); производственно-потребительский (по читательскому назначению)⁸. В соответствии с характером текста, видом книги, ее читательским назначением он выделил два рода иллюстраций: документирующую и творческую (интерпретирующую). По методам воспроизведения — три вида иллюстраций: «натуралистические» (непосредственное, реальное виденье); стилизующие (опосредованная переработка материалов данной эпохи, стиля); реконструирующие (переводящие материал иной эпохи, иного мировоззрения на современный язык и стиль)⁹.

Предложенная докладчиком классификация не была безоговорочно принята слушателями. Разгорелись жаркие споры.

⁷ Булгакова Л. В. Обзор деятельности Института книговедения // Книга о книге. Вып. III. Л., 1932. С. 30–31.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

Участниками собрания предлагались свои варианты классификации, которые, в свою очередь, также подвергались критике¹⁰.

Бесспорным для всех являлось утверждение Брюллова, что в «дни социалистической реконструкции становится особенно актуальным вопрос о создании массовой иллюстрированной и дешевой книги»¹¹. И в этом плане важная роль отводилась готовящейся институтом выставке «Иллюстрированные издания художественной литературы за годы революции в оценке массового читателя». Обработке материалов для нее было посвящено 12 заседаний.

Последующие доклады: о А. И. Страхове (сообщение В. К. Охочинского), В. М. Конашевиче (Э. Ф. Голлербах) неизменно сопровождалась выставками иллюстраций и иллюстрированных изданий.

Эрих Федорович Голлербах, известный искусствовед и библиофил, в докладе «В. М. Конашевич, как иллюстратор художественной литературы»¹² дал свое понимание иллюстрационного искусства и роли художника в строительстве советской культуры. Характеризуя творчество Конашевича, его выдающиеся заслуги в графическом искусстве, Голлербах отметил, что в иллюстрировании книги художник занимает особое место, являясь создателем определенного, самостоятельного графического стиля. «В лице В. М. Конашевича, отметил докладчик, мы имеем первоклассного самобытного рисовальщика-иллюстратора, хотя и вышедшего из книжной культуры «Мира искусства», но лишенного эклектики и той каллиграфичности в стилизации, которая была присуща графикам этого круга»¹³.

Докладчик сделал обстоятельный анализ лучших рисунков Конашевича к произведениям И. А. Тургенева («Первая любовь», «Помещик»), А. С. Пушкина («Сказка о рыбаке и рыбке»), П. П. Ершова («Конек-Горбунок»), к серии популярно-агитационных изданий «Красной Нови», к «Углекопам» Э. Золя, «Красному смеху» Л. Андреева, к повести К. Федина «Сад», к стихотворениям А. Фета и др. Были представлены иллюстрации к повести Н. В. Гоголя «Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» — результат недавнего увлечения В. М. Конашевича ксилографией.

Известный в дальнейшем ученый-филолог А. Н. Болдырев¹⁴ в докладе «Иллюстрированные издания А. С. Пушкина в СССР

¹⁰ ОР РНБ. Ф. 316. Д. 436. Л. 126–127.

¹¹ Булгакова Л. В. Обзор деятельности Института книговедения. С. 30–31.

¹² ОР ГРМ. Ф. 117. Д. 141. Л. 72 об. – 73.

¹³ Там же.

¹⁴ ОР ГРМ. Ф. 117. Д. 141. Л. 70–71.

и за границей (1917–1929)» указал на наиболее ценные дореволюционные издания. Это, главным образом, работы начала XX века художников «Мира искусства» — иллюстрации Александра Бенуа к «Медному всаднику» и «Пиковой даме», И. Я. Билибина к сказкам и др. Докладчик отметил, что в первые послереволюционные годы (1917–1921) к иллюстрированию Пушкина привлекались такие «крупные» художники, как А. Н. Бенуа, Д. И. Митрохин, И. В. Симачев и другие, однако уровень полиграфического исполнения, по мнению докладчика, в тот период не удовлетворял художественным требованиям. С точки зрения Болдырева, выдающиеся в художественном отношении издания Комитета популяризации в оформлении Б. М. Кустодиева, М. В. Добужинского, В. М. Конашевича, В. В. Купреянова уже не соответствовали требованиям революционной эпохи. Массовые иллюстрированные издания последних лет, по мнению докладчика, также не внесли ничего нового в «графическую интерпретацию Пушкина»¹⁵.

Характеризуя иллюстрированные издания Пушкина, выпущенные в издательствах Берлина, Мюнхена и Парижа, докладчик отметил их элитность. Малотиражные и дорогостоящие, они предназначались для ограниченного круга состоятельных любителей.

Завершая свое выступление, Болдырев подчеркнул, что пушкинская иллюстрация 1917–1929 годов «мало привнесла графически значительного в книжное оформление поэта, довольно слабо звучат в ней и социальные мотивы его произведений»¹⁶.

Интерес сотрудников Комиссии по изучению книжной графики обращался также и к опыту зарубежных художников, который мог быть поучительным для современных отечественных иллюстраторов. С этой позиции несомненный интерес представлял доклад искусствоведа и переводчицы Веры Германовны Конради «Гравюра на дереве в книгах для массового читателя во Франции в первой половине XIX века (Тони Жанно)».

В исследованиях Секции экономики, производства и социальной роли книги большое значение уделялось проблеме качества полиграфического воспроизведения иллюстраций. Эти аспекты были затронуты в докладах сотрудника секции, инженера-полиграфиста Алексея Карловича Шульца — «Светопись и художественные искания в иллюстрационной печати», «Иллюстрационные клише и печатная бумага в их взаимоотношениях», «Пути возможного развития иллюстрационной техники».

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же.

А. К. Шульц показал, что творческое использование фотографии способно обогатить искусство книги. Докладчик отметил преимущества использования художественной фотографии в сравнении с другими способами печати. При этом особо подчеркнул, что работы типографов в деле усовершенствования «ротационной фотографии» позволяют применить фотографию в создании и размножении иллюстрации»¹⁷.

Проблема качества полиграфического воспроизведения иллюстрации была затронута в докладе Н. П. Тихонова «Оригинал и репродукция»¹⁸. Особое внимание было заострено на моментах искажения оригинала в печатном воплощении. Эта актуальная для всех проблема не оставляла равнодушными ни художников, ни издателей. Одним из таких заинтересованных издателей был неизменно приглашаемый на заседания секции Ф. Ф. Нотгафт, специализирующийся на выпуске художественных изданий.

Н. П. Тихонов рассмотрел в докладе следующие вопросы: штриховые оригиналы и их репродукции; полутонные изображения и их репродукции (о технических трудностях создания полутонной формы); многокрасочные оригиналы и одноцветная репродукция; модификация оригинала в различных технических печатных формах. В заключение докладчик пришел к выводам, носящим характер рекомендаций¹⁹: установить «связь художника с требованиями техники» — художнику необходимо выработать навыки и усвоить технические приемы, лежащие в основе репродуцирования; печатнику-репродуктору, в свою очередь, нужно «иметь художественное воспитание и некоторый комплекс художественных знаний».

Эти требования являлись особенно важными при подготовке будущих специалистов печатного дела. Что же касается знакомства художника с требованиями техники репродуцирования, хочется привести высказывание О. Э. Вольценбурга, посещавшего заседания секции, о художнике С. П. Яремиче, принимавшем живое участие в издательской деятельности «Общины св. Евгении»: «Он постигал типографский процесс, чтобы добиться близко к оригиналу цветового исполнения. Нередко сам вел корректуру цвета. <...> Помимо устных советов полиграфистам Яремич посылал письменные рекомендации, замечания рядовым сотрудникам

¹⁷ Булгакова Л. В. Научно-исследовательский институт книговедения за два года (октябрь 1926 – октябрь 1928) // Книга о книге. Вып. II. Л., 1929. С 25–26.

¹⁸ Там же. С. 32.

¹⁹ Там же. С. 25–26.

типографии, которые ведали качеством печати»²⁰. Такое «вхождение» художника в полиграфический процесс обеспечивало высокое качество исполнения художественных открыток. Примечательно, что указания Н. П. Тихонова не потеряли своей значимости и в наши дни.

Деятельность секции и организованной при ней комиссии в связи с «изменением социальных задач» продлилась лишь до 1931 года. Не все из задуманного удалось осуществить. Не удалось, например, устроить экспериментальную выставку «Иллюстрированные издания художественной литературы за годы революции в оценке массового читателя». Остался нереализованным и замысел издания периодического сборника «Книжная графика» (под руководством Э. Ф. Голлербаха). И всё же в русле проводимых секцией исследований было затронуто немало вопросов истории, теории и практики книжной иллюстрации, получивших дальнейшее развитие в последующие годы.

Материалы выступлений на заседаниях и в наше время представляют интерес. К статьям и монографиям сотрудников Института книговедения, изданным в конце 20-х – начале 30-х годов XX века (Э. Ф. Голлербаха, Б. П. Брюллова, Г. А. Брылова, В. К. Охочинского) обращаются искусствоведы и книговеды наших дней.

Идея выпуска периодического сборника «Книжная графика» получила свое воплощение в издаваемом с 1960 года сборнике «Искусство книги»²¹.

Впервые в истории отечественного книжного дела (в рамках научно-исследовательского института) было проведено комплексное коллективное исследование книжной иллюстрации, главными задачами которого являлись: совершенствование художественно-полиграфического оформления книги, приведение его в соответствие с социальными задачами времени, с необходимостью продвижения книги к массовому читателю. Организация выставок книжной иллюстрации и всестороннее их обсуждение были направлены на выявление лучших образцов печатного графического творчества, на формирование художественного вкуса у издателей и читателей.

Впервые в истории отечественного книжного дела искусствоведческие методы исследования сочетались с социологическими, теория соединялась с практикой. В решении практических задач книжного оформления значимую роль сыграло объединение усилий исследователей книжного искусства, художников-графиков и полиграфистов.

²⁰ Степан Петрович Яремич. Оценки и воспоминания современников. Статьи Яремича о современниках / Сост. И. И. Выдрин, В. П. Третьяков. В 3 т. СПб., 2005. Т. I–II. С. 53.

²¹ Искусство книги. Вып. 1. М.: Искусство, 1960.

Список сокращений

АГЭ	— Архив Государственного Эрмитажа
АССР	— Автономная Советская Социалистическая Республика
БАН	— Библиотека Академии наук
ГАКО	— Государственный архив Курской области
ГБУК	— Государственное бюджетное учреждение культуры
Главлит	— Главное управление по делам литературы и издательств
ГРМ	— Государственный Русский музей
ГУРк	— Главное управление Репертуарного комитета
ИД	— Издательский дом
ИОРИ	— Императорское общество ревнителей истории
ИППО	— Императорское Православное Палестинское общество
ИРЛИ (ПД)	— Институт русской литературы (Пушкинский дом)
ЛЭИС	— Ленинградский электротехнический институт связи
МАП РФ	— Межрегиональная ассоциация полиграфистов Российской Федерации
МГУ	— Московский государственный университет
МИДв	— Министерство Императорского Двора
НБ РАХ	— Научная библиотека Российской академии художеств
НИИ	— научно-исследовательский институт
НИС	— настольная издательская система
НОЛД	— Новгородское общество любителей древности
ОВХР	— Общество возрождения художественной Руси
ОПХ	— Общество поощрения художеств

ОР ГРМ	— Отдел рукописей Государственного Русского музея
ОР РНБ	— Отдел рукописей Российской национальной библиотеки
ОЭ РНБ	— Отдел эстампов Российской национальной библиотеки
ПСЗРИ	— Полное собрание законов Российской империи
РГБ	— Российская государственная библиотека
РГВИА	— Российский государственный военно-исторический архив
РГИА	— Российский государственный исторический архив
РГНФ	— Российский гуманитарный научный фонд
РГПУ им. А. И. Герцена	— Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена
РНБ	— Российская национальная библиотека
РСФСР	— Российская Советская Федеративная Социалистическая Республика
СМИ	— средства массовой информации
СССР	— Союз Советских Социалистических Республик
ТОДРЛ	— Труды отдела древнерусской литературы
ФБ СПбГТИ	— Фундаментальная библиотека Санкт-Петербургского государственного технологического университета
ЦГАЛИ СПб	— Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга
ЦГИА СПб	— Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга
ЭЦК	— электронные цветоделители-цветокорректоры

Сведения об авторах

Алания Анна Валерьяновна
Санкт-Петербургская
государственная художественно-
промышленная академия
им. А. Л. Штиглица

Ансберг Ольга Николаевна
кандидат исторических наук

Антипова Алена Михайловна
Государственный Русский музей

Арутюнян Юлия Ивановна
кандидат искусствоведения,
Санкт-Петербургский
государственный академический
институт живописи, скульптуры
и архитектуры им. И. Е. Репина

Баторевич Наталия Игоревна
исследователь

Батурин Сергей Александрович
хранитель,
Музей Бурятского научного
центра Сибирского отделения
Российской Академии наук

Бочкарева Нина Станиславна
доктор филологических наук,
Пермский государственный
национальный исследовательский
университет

Волоскова Снежана Евгеньевна
кандидат филологических наук,
Российский государственный
педагогический университет
им. А. И. Герцена

Волынец Галина Николаевна
кандидат филологических наук,
Запорожский национально-
технический университет

**Глинтерник
Элеонора Михайловна**
доктор искусствоведения,
Санкт-Петербургский
государственный университет

Голиков Андрей Георгиевич
доктор исторических наук,
Московский государственный
университет им. М. В. Ломоносова

Гордеев Пётр Николаевич
кандидат исторических наук,
Российский государственный
педагогический университет
им. А. И. Герцена

Дунаева Юлия Александровна
библиотека Российской Академии
наук

Жердева Юлия Александровна
кандидат исторических наук,
Самарский государственный
экономический университет

Зайцева Анна Викторовна
Московский государственный
университет печати
им. Ивана Федорова

Зверева Яна Валерьевна
*младший научный сотрудник,
Институт русской литературы
(Пушкинский дом) Российской
Академии наук*

Иордан Агата Станиславовна
*Уральский федеральный
университет им Б. Н. Ельцина*

Каск Анна Николаевна
*кандидат искусствоведения,
Московский Государственный
музей изобразительных искусств
им. А. С. Пушкина*

Кнорринг Вера Вадимовна
*кандидат исторических наук,
Российская национальная
библиотека*

Кожухова Мария Владимировна
*Санкт-Петербургский
государственный университет*

Кошкина Ольга Юрьевна
*искусствовед,
Санкт-Петербургский
государственный академический
институт живописи, скульптуры
и архитектуры им. И. Е. Репина*

Кузнецов Юрий Вениаминович
*доктор технических наук,
Северо-Западный институт
печати Санкт-Петербургского
государственного университета
технологии и дизайна*

Кузьмина Нина Георгиевна
*научный сотрудник,
Государственный музей истории
Санкт-Петербурга*

**Курбатова Анна
Константиновна**
*Северо-Западный институт
печати Санкт-Петербургского
государственного университета
технологии и дизайна*

**Макаров Виктор
Александрович**
*кандидат исторических наук,
Российская Национальная
библиотека*

Метёлкина Анна Геннадьевна
*искусствовед,
Государственный Русский музей*

**Мозохина Наталья
Александровна**
*кандидат искусствоведения,
Государственный Русский музей*

Муравьёва Ирина Борисовна
*Санкт-Петербургский
государственный технологический
институт*

Назаркина Ольга Игоревна
*Балтийское информационное
агентство*

**Патрушева Наталья
Генриховна**

*кандидат исторических наук,
Российская Национальная
библиотека*

**Подковырова Вера
Григорьевна**

*кандидат филологических наук,
Библиотека Российской Академии
наук*

Подставко Елена Николаевна
*старший преподаватель,
Санкт-Петербургский
государственный университет
сервиса и экономики*

Рыбаченок Ирина Сергеевна
*доктор исторических наук,
Институт русской истории
Российской Академии наук*

Свитич Анастасия Леонидовна
*преподаватель,
Московский государственный
университет им. М. В. Ломоносова*

**Селиванова Ольга
Владиславовна**
*кандидат филологических наук,
Российский государственный
педагогический университет
им. А. И. Герцена*

Сляднева Ольга Вадимовна
*кандидат филологических наук,
Санкт-Петербургский
государственный университет*

**Соколовская Марина
Валентиновна**

*главный библиотекарь,
Свердловская областная
универсальная научная
библиотека им. В. Г. Белинского*
Сонина Елена Сергеевна
*кандидат филологических наук
Санкт-Петербургский
государственный университет*

Строева Анна Александровна
*кандидат исторических наук,
Курский институт социального
образования*

**Толмачева Екатерина
Борисовна**

*кандидат исторических наук,
Музей антропологии и
этнографии им. Петра Великого
(Кунсткамера) Российской
академии наук*

Туляков Дмитрий Сергеевич
*Пермский государственный
национальный исследовательский
университет*

Тулякова Ирада Игоревна
*Пермский государственный
национальный исследовательский
университет*

Урусова Рената Рустамовна
*Научная библиотека Российской
Академии художеств*

**Филинкова Александра
Николаевна**

*кандидат искусствоведения,
Уральская государственная
архитектурно-художественная
академия*

Холодных Галина Викторовна

*кандидат филологических наук,
Московский государственный
университет им. М. В. Ломоносова*

Чач Елена Андреевна

*Санкт-Петербургский
государственный университет*

Шехурина Людмила

Диодоровна
*кандидат филологических наук,
Санкт-Петербургский
государственный университет
культуры и искусств*

Эргардт Елена Гаррьевна

*младший научный сотрудник,
Санкт-Петербургский
государственный университет*

Ярмолич Фёдор Кузьмич

*кандидат исторических наук,
Санкт-Петербургский институт
истории Российской Академии
наук*

Содержание

	Иллюстрация в периодической печати	5
Ансберг О. Н.	Задачи изучения истории русской газетной иллюстрации	6
Сляднева О. В.	Иллюстрация в художественной прессе России первой половины XIX века.....	16
Сонина Е. С.	Иллюстрированные приложения к «Сыну Отечества» (1856–1900).....	23
Курбатова А. К.	Отечественная графика моды в дамских журналах XIX – начала XX века.....	37
Каск А. Н.	Репродукционная ксилография и автотипия в отечественных журналах конца XIX – начала XX века	48
Глинтерник Э. М.	Новые возможности российской полиграфии во второй половине XIX века и развитие печатной рекламы.....	57
Луковская М. А.	Развитие системы иллюстрированных приложений к газетам Санкт-Петербурга – Петрограда – Ленинграда XIX – первой трети XX века	65
Жердева Ю. А.	«Ужасы войны»: визуализация бедствия в иллюстрированной прессе Первой мировой войны.....	72
Волынец Г. Н.	Фотофакт и фотозаметка на страницах украинской периодики.....	81
Подставко Е. Н.	Современное использование иллюстраций в сетевых СМИ.....	84
Свитич А. Л.	Жанровая структура графической иллюстрации в качественной периодике	90
Кузнецов Ю. В.	Полиграфическое производство в современном «медийном» пространстве. Эволюция подготовки изображения к печати: от ручного гравирования – к компьютерным системам	96

	Иллюстрация и карикатура.....	105
Кожухова М. В.	Александр I и политический бестиарий в карикатуре периода Наполеоновских войн.....	106
Голиков А. Г.	Политическая карикатура в русских сатирических журналах второй половины XIX – начала XX века.....	114
Назаркина О. И.	Образ славянофила в русской журнальной карикатуре второй половины XIX века.....	121
Макаров В. А.	Лев, Медведь и Дракон: друзья, соперники, враги? Визуальный материал о соперничестве России и Великобритании на Дальнем Востоке (1898–1901)....	130
Рыбачёнок И. С.	Общее и национальное в политической карикатуре.....	141
Гордеев П. Н.	Карикатуры в «Петроградской газете» как источник по истории государственных театров Петрограда в 1917 году	147
Батурин С. А.	Карикатура в периодических изданиях Бурят-Монгольской АССР 1920–1930-х годов ...	155
Соколовская М. В.	История живописи на страницах советских сатирических журналов середины XX века.....	162
	Иллюстрация и цензура.....	169
Строева А. А.	Цензура изображений руководителей государства во второй половине XIX – первой половине XX века (по материалам Центрально- Черноземного региона)	170
Патрушева Н. Г.	Цензура изображений в дореволюционной России....	176
Ярмолич Ф. К.	Цензурирование изобразительной продукции в Ленинграде в конце 1940-х – 1950-е годы	183

	Художник и книга	189
Подковырова В. Г.	Цикл миниатюр к новозаветному Апокалипсису. К проблеме взаимодействия печатной и рукописной традиции	190
Арутюнян Ю. И.	Интерпретация средневекового искусства в иллюстрации XVII–XVIII веков.....	203
Метёлкина А. Г.	Деятельность французского подданного литографа и печатника Виктора Дарленга в Санкт-Петербурге. 1840–1860-е годы.....	209
Холодных Г. В.	Дореволюционные иллюстрированные книжные серии произведений Н. В. Гоголя (книговедческий аспект)	218
Волоскова С. Е., Селиванова О. В.	Детские книги издательства М. О. Вольфа из фонда редкой книги Фундаментальной библиотеки РГПУ им. А. И. Герцена.....	228
Антипова А. М.	Книга П. Н. Филонова «Пропевень о проросли мировой»: к вопросу об интерпретации текста и иллюстраций.....	234
Баторевич Н. И.	И. А. Владимиров — художник-корреспондент и иллюстратор.....	244
Иордан А. С.	Книжная графика Алексея Бродовича в Париже...	254
Кнорринг В. В.	Иллюстрированные издания для детей Л. М. Квитко: общее и особенное в оформлении оригинальных и переводных книг	260
Алания А. В.	Иллюстрации Александра Алексеева к роману Бориса Пастернака «Доктор Живаго»	267
Кошкина О. Ю.	Язык книжного искусства Ильи Богдеско	273
Эргардт Е. Г.	Художники детского журнала с миллионным тиражом (на примере журнала «Костёр» 1980–1990-х годов)	280
Филинкова А. Н.	Творчество екатеринбургских мастеров книжной графики Виталия Воловича, Юрия Филоненко, Виктора Реутова (1980–2000-е годы).....	293
Туляков Д. С.	«Враг звёзд» Уиндема Льюиса — случай авангардной иллюстрации	303

Бочкарёва Н. С.	Экфрасис и иллюстрация (об издании пьесы Ф. Уорнера «Живое творение»).....	308
Тулякова И. И.	Экфрастическая обложка: к вопросу о взаимодействии экфрасиса и иллюстрации.....	316
	Иллюстрация в научной и учебной литературе.....	323
Дунаева Ю. А.	Иллюстрированные зоологические энциклопедии Конрада Геснера (1516–1565) и Улисса Альдрованди (1522–1605) и их использование в качестве справочной литературы составителями первого печатного каталога Кунсткамеры.....	324
Урусова Р. Р.	Особенности иллюстрирования учебной литературы в Германии во второй половине XVIII века (на основе собрания НБ РАН)	330
Муравьёва И. Б.	Портреты ученых в научно-технических изданиях XIX – начала XX века (на материалах ФБ СПбГТИ).....	341
Зайцева А. В.	Иллюстрации в учебных изданиях российских студентов второй половины XIX – начала XX века.....	350
Чач Е. А.	Святая Земля в русском лубке и книжной иллюстрации конца XIX – начала XX века	361
Мозохина Н. А.	Иллюстрированные открытки на службе научно- просветительских обществ начала XX века	368
Кузьмина Н. Г.	Учебная литература по технике исполнения тиражированной графики начала XX века	378
Зверева Я. В.	Особенности иллюстрирования Свода русского фольклора	386
Толмачева Е. Б.	Особенности использования иллюстраций в этнографических текстах.....	392
Шехурина Л. Д.	Книжная иллюстрация в исследованиях Ленинградского научно-исследовательского института книговедения (1927–1929).....	399
	Список сокращений	406
	Краткие сведения об авторах	408

Газетная и журнальная иллюстрация

Материалы научной конференции

Редакторы: И. А. Карпенко, Е. А. Васильева, Т. В. Смыкунова

Технический редактор: О. В. Волкова, К. В. Иванова

Оригинал-макет: издательство «Дитон»

Корректор: А. С. Гиршева

Издательский отдел ГМИ СПб

Тел. (812) 498-06-52

Государственный музей истории Санкт-Петербурга
197046, Санкт-Петербург, Петропавловская крепость, 3

Тел.: 498-0511, e-mail: gmi@spbmuseum.ru

www.spbmuseum.ru

Подписано к печати Формат 60 x 84^{1/16}
Бумага офсетная. Печать офсетная. Гарнитура «Petersburg»
Тираж 500 экз. Заказ 03990.

Отпечатано в типографии «Дитон»

194044, Санкт-Петербург, Б. Сампсониевский пр., 60, лит. М

Тел.: 333-1542, 333-1541, e-mail: diton@diton.ru, www.diton.ru

Комитет по культуре Санкт-Петербурга
Государственный музей истории Санкт-Петербурга
Музей печати Санкт-Петербурга

