

*another world which nowadays are actual because of Christianity crisis and individual's postatheistic attitude to the world.*

*– thirdly, strategies used by the writer (combining of methods of elite literature and the one meant for ordinary readers) destroy the line of reader's expectation of his audience and invite him for cooperation, active and passive reception able to change the space of historic influence and to create a new model of sociocultural code of modern society.*

**Key words:** *France, Bernard Werber; death mystery; popularization; reception.*

Отримано: 23.07.2014 р.

УДК 82.091

Силантьева В.И.

## **ИЛЛЮСТРАТИВНАЯ «ШЕКСПИРИАНА»: XX ВЕК (МЕЖВИДОВАЯ КОМПАРАТИВИСТИКА)**

*Стаття присвячена проблемі художнього оформлення твору, яке не спотворює і не профанує літературний текст. Предметом вивчення стали ілюстрації до трагедій Уільяма Шекспіра («Гамлет», «Ромео і Джульєтта»), Джона Еверетта Мілле, Дементія Шмарінова, Савви Бродського. У дослідженні представлена історія розвитку новітньої школи книжної графіки ХХ століття.*

**Ключові слова:** *графіка, ілюстрація, Шекспір, художня школа, «фактор модерну».*

Предлагается фрагмент еще не изданной монографии д.ф.н., профессора В.И. Силантьевой «Литература и живопись в контексте компаративистики». Тема избрана не случайно: в юбилейном 2014 году весь мир отмечает 450-летие со Дня рождения великого драматурга У. Шекспира.

### **Книжная иллюстрация эпохи становления модерна:**

**С.П. Дягилев, А.Н. Бенуа, Дж. Э. Милле**

Главная особенность хорошей иллюстрации состоит в образном отражении художественного текста средствами, близкими тем, которые использовал литератор. Сочетание графического оформления и слова делает книгу эстетически более выразительной и повышает ее эмоциональный ценз. Художник-оформитель, двигаясь «вослед» литератору, может проявить свое авторское «я» и во многих случаях это не будет своеволием. Диалогическая суть истинно художественного произведения распространяется и на диалог автора произведения с художником, который его иллюстрирует и дизайнерски оформляет. Об этом писал Б.Р. Виппер, формулируя основной закон оформительского (иллюстративного) дела: «Задача иллюстратора заключается не только в точном повторении текста, не только в превращении словесных образов в оптические, но также в стремлении создать заново те положения, настроения и эмоции, которые поэт не может дать...» [3, 39].

Системный и систематический анализ особенностей существования, эволюционирования и совершенствования книжной графики у нас фактически не проводится. Этим не занимаются литературоведы и только эпизодически – искусствоведы. Отсюда горькое признание современного исследователя: «В нашей литературоцентристской (...) стране, где пока еще стыдно быть неграмотным, написать текст о феномене книжной графики, т.е. самой очевидной части искусства книги (...) как минимум – безрассудный поступок. История русской литературы, если не считать одного средневекового памятника, практически началась в XIX веке; история книжной графики, в современном понимании слова, – к концу того же века» [15].

Понимая, что это действительно так, отметим наиболее важные моменты становления и утверждения теории иллюстративного дела. Ее теоретическое обоснование, исследователи, нужно искать в работах «мирискусников» первой трети XX века [5, 8]. Именно они – С.П. Дягилев, А.Н. Бенуа, К.А. Сомов, М.В. Добужинский, Е.Е. Лансере, Н.Э. Радлов и др., отстаивая идеи искусства Серебряного века, подошли к проблеме «культурности», сейчас бы мы сказали «общей культуры». Она, эта «общая культура», предполагала синтез искусств и универсальную эстетику не только отдельных произведений высокого значения и уникального звучания, но и предметов обихода, интерьеров, которые называли «убранством». «Мирискусники» были уверены: художник не должен делить искусство на высокое-элитарное (живопись, рисунок, скульптуру, архитектуру) и низкое-обыденное, связанное с утилитарными потребностями человека. Пусть прекрасное войдет в повседневную жизнь человека и окружает его в «большом пространстве».

Вопросы прикладного характера искусств, в первую очередь, коснулись оформления книг. В журналах «Мир искусства» и «Аполлон» появилась серия статей, в которых молодые идеологи русского модерна излагали свое видение новых подходов к этому искусству. Тогда и был озвучен термин «книжная графика», тогда и прозвучали предложения и обобщения С.П. Дягилева и А.Н. Бенуа, которые сейчас воспринимаются как теоретическое напутствие.

**С.П. Дягилев.** Его называли (и называют) провозвестником мирискуснической эстетики, вопросы отменного вкуса и высокого профессионального мастерства он привнес и в книжное дело. Этому была посвящена уже первая статья С. П. Дягилева на данную тему. Она называлась «Иллюстрации к Пушкину» (1899) и помимо замечаний по поводу иллюстративного материала, сопровождавшего издание произведений поэта, содержала в себе общие рассуждения о принципах и возможностях оформительского мастерства. В частности, он ярко и довольно много говорил о проблеме «автор (произведения) и его иллюстратор».

Основным и тогда неожиданным для многих оказалось следующее высказывание С.П. Дягилева: «Принимая объективность иллюстратора за главную цель его деятельности, мы суживаем ему рамки (...). Требовать, чтобы иллюстрация выражала душу поэта, сокровенные его мысли, это значит требовать дополнений к творчеству поэта, как будто его надо дополнять и как будто в этом интерес. Единственный смысл всякой иллюстрации заключается как раз в ее полной *субъективности*, в выражении художником его собственного взгляда на данную поэму, повесть, роман. Иллюстрация вовсе не должна ни дополнять литературного произведения, ни сливаться с ним, а наоборот, ее задача – освещать творчество поэта остроиндивидуальным, исключительным взглядом *художника* (...). Словом, если бы сам автор увидел иллюстрации к своей поэме, то вовсе не было бы ценно его восклицание: «Да, я именно так это понимал!», но крайне важно: «Вот как *вы* это понимаете!»» [13, 96].

Имея сегодняшний опыт постмодернистского прочтения первоисточника «вторым лицом», мы с трудом соглашаемся с данным мнением критика и основателя знаменитых «Русских сезонов» в Париже. Но в пору эстетических баталий начала XX века речь шла не о споре автора с его интерпретатором: С.П. Дягилев настаивал на праве талантливого художника выразить себя в искусстве – в том числе и в оформлении конкретного произведения. В общем, художник должен был стать интерпретатором произведения, а не выступать в роли подмастерья его автора.

Как уже отмечалось, тема оформительского мастерства и, в частности, иллюстративного оформления книги на страницах «Мира искусства» обсуждалась много и настойчиво. Но главными достижениями в теоретизировании на эту тему мы все-таки обязаны **А.Н. Бенуа**.

Он начал говорить о книжной графике как новом подходе к иллюстративному делу. В программной статье «Задачи графики» (1910) он спорит с С. П. Дягилевым и уточняет его позицию относительно дилеммы «автор и его оформитель». А. Н. Бенуа настаивает на главенствующем значении текста, созданного писателем, и обозначает роль художника-графика как «идущего вослед» за литератором. Задачей художника, считает он, должно стать стремление гармонически сочетать свою работу «с той, в которую он призван войти». Художественные «совпадения» в трактовке книги с авторским ее видением – первейшая необходимость. Это касается как общего идейно-тематического содержания, так и отдельных мотивов, заявленных в произведении. Уже в этой, чуть ли не первой работе, посвященной полиграфии, А.Н. Бенуа предупреждал об опасности «вкусного произвола» и субъективных «вольностей». Художник, говорил он, все-таки находится «в зависимости от другого творчества, и если не обязан всецело подчиниться ему, то во всяком случае не должен забывать о необходимости подчиняться» [1, 44 – 45].

Уместно напомнить, что большой художник и блестящий историк искусства А.Н. Бенуа осуществил ряд графических работ к произведениям европейских и русских классиков, издал прекрасную, выполненную в традициях офортной стилизации «Азбуку в картинках Александра Бенуа» (1905). Особой известностью пользуются иллюстрации художника к произведениям А.С. Пушкина («Пиковая дама», «Капитанская дочка»), исключительно знамениты работы к «Медному всаднику», трем вариантам этих иллюстраций художник посвятил почти двадцать лет жизни (1903 – 1922). И.Э. Грабарь после опубликования этих иллюстраций в «Мире искусства», писал А.Н. Бенуа о своих впечатлениях: «Они так хороши, что я от новизны впечатлений все еще и теперь не могу прийти в себя. Чертовски передана эпоха и Пушкин, при этом совсем нет запаха гравюрного материала, никакой патины. Они страшно современны...» [12].

Немного подробнее об этом. В истории книжной графики иллюстративный материал А.Н. Бенуа к «Медному всаднику» – явление во многом уникальное. Во-первых, в отличие от своих современников и друзей М.В. Добужинского и К.А. Сомова, он предложил не столько «декоративное», сколько «повествовательное» отражение содержания произведения А.С. Пушкина. А во-вторых, само прочтение петербургской повести-поэмы одного гения другим оказалось взаимодополняющим и, в общем, универсальным. Об этом, например, высказался А.М. Эфрос: «О Пуш-



*А. Бенуа, «Медный всадник»*

о «граде Петровом» своим видением личности и деяний этого «царственного гения». В его иллюстрациях на равных соседствуют царь-преобразователь и царское своеволие, которое обрекает пушкинских героев на большое страдание и безумие. Отметим также, что в своей работе над текстом А.Н. Бенуа использовал «Петербуржский миф» о столице, воплотившей в себе мощь и противоречивость России.

Петербуржский миф, который по выражению Ю.М. Лотмана, Н.В. Гоголь и Ф.М. Достоевский сделали фактом национальной культуры, связан у А.С. Пушкина с историей основания Санкт-Петербурга и его ролью в истории страны. Невиданный размах строительства «на пустом (и проклятом) месте» дал пищу для многих домыслов его судьбы. Сюжет-пророчество о Петре-строителе и строительстве обреченного города в поэме «Медный всадник» увязывается с природной стихией, а в мифологическом плане еще и с Всемирным потопом. Уже поэтому сюжет «раздваивается»: с одной стороны, в нем речь идет о великом самодержце, которому посвящаются слова:

На берегу пустынных волн  
Стоял он дум великих полн  
И вдаль глядел...

А с другой –

Над возмущенною Невою  
Стоит с простертою рукою  
*Кумир* на бронзовом коне.

Этот контраст оказывается композиционным стержнем произведения. Он же – точка отсчета для Бенуа-иллюстратора. Главный нерв его работы состоит в мучительном размышлении над очевидной дилеммой: кто же прав, властитель, «вздыбивший» Россию и сделавший ее сильной державой, или Евгений, сполна познавший оборотную сторону деяний Петра и пригрозивший ему? Графически воспроизводя вполне узнаваемые приметы «державного города», пораженного несчастьем большого наводнения, А. Н. Бенуа явно придерживается ритма, задействованного в тексте поэмы. Город эмблематичный и город смятенный и сметаемый оказываются в одной плоскости графического пространства. Но ключевыми, объясняющими и обрамляющими этот текст являются образы Петра-человека и Медного всадника-памятника Петру I работы Э. Фальконе.

Облик Петра-человека и лицо Петра I, запечатленное в памятнике, в исполнении А.Н. Бенуа идентичны и напоминают образ русского царя, предложенный А.С. Пушкиным в «Полтаве»:

Лик его ужасен.  
Движенья быстры. Он прекрасен,  
Он весь, как божия гроза.

Неоднозначность этой личности, грозная статика, которая может обернуться карающей динамикой, входят в иллюстративную образность А.Н. Бенуа. В его авторском тексте оксюморонно меняется местами живое и неживое, реально существующее (наводнение, испуганные люди без различия сословий и положений) и фантастическое (сдвинувшийся с места памятник, скачущий бронзовый конь по мостовой, которая вторит цоканью тяжелых копыт). Настроение катастрофы, объединяющее «всех со всеми», реальный и мифический ужас оказывается той атмосферой, которая царствует как в тексте А.С. Пушкина, так и в работе А.Н. Бенуа. Как отметил в свое время Б.Р. Виппер, художник в этом случае «усиливает общее настроение» первоисточника.

Критики, анализируя иллюстративный материал «Медного всадника», предложенный А.Н. Бенуа, часто говорят о том, что этот автор не считал своей целью строгое следование тексту А.С.

кине языком рисунка, языком графики так не говорили. Бенуа создал единственную, почти конгениальную Пушкину страницу» [14]. В чем состояла эта «конгениальность»?

Как и пушкинский текст, стиль Бенуа-иллюстратора в «Медном всаднике» отличается монохромная контрастная сдержанность и аскетизм, органичные строгой (классической) статике Петербурга. К тому же, он позволил себе стремление дополнить рассказ А.С. Пушкина

Пушкина. Уточним: помимо достоверно-иллюстративного материала, фиксирующего реалии Петербурга, в данной серии рисунков явно чувствуется стремление художника создать целостный поэтический образ «повести-поэмы» Той, в которой сочетались быт окраин и царственная воля самодержца; реалии, связанные с наводнением, и недремлющее око царя, преследующего коломенского чиновника. Вот эту атмосферу нагнетания земного/неземного ужаса в поэме А.С. Пушкина передает неостановимый «звонко-скачущий» цокот копыт, который, все повторяясь, рождает ощущение «потрясенной мостовой» и обрекает героя на потрясение сознания.

Несчастный Евгений в своем отчаянии должен был пригрозить самодержцу – «Ужо тебе» – но автор-повествователь, сочувствуя боли маленького человека и потрясаясь величием царя-преобразователя, задается еще и другим вопросом:

Куда ты скачешь, гордый конь,  
И где опустишь ты копыта?

Подчеркнем, что названные устремления и принципы оформления произведения, найденные А.Н. Бенуа, стали «классикой» для последующих художников книги. Особенно в их российском варианте. Но подтвердим сказанное еще и тем, что свое видение «идейно-эстетической» иллюстрации «мирикусники» во многом соотносили/противопоставляли европейским предмодернистам. Например, – *Джону Эверетту Милле*-автору картины «Смерть Офелии» («Офелия», 1851 – 1852) [см.: 2, 4, 9].

В чем-то сходно с представителями школы «Мир искусства», Дж. Милле (Миллес) старался представить образ героини У. Шекспира в стилистике художественной школы прерафаэлитов. Это был вызов викторианской традиции в английской живописи XIX века, и это походило на то, как свой вызов реалистической школе передвижников адресовали в конце XIX века художники русского развивающегося модерна.



*Дж.-Э. Милле, «Офелия»*

В момент переориентации и преобразования в области художественных систем часто оборачиваются назад и стремятся по-новому взглянуть на то, что было особенно дорого. Это сделали и прерафаэлиты, романтически восприняв «наивную религиозность» средневекового и раннего возрожденческого искусства (до Рафаэля). Они жаждали красоты, а не официальности, которую защищали буржуа. Пользуясь современным языком, картины английских прерафаэлитов критики иногда называют «викторианским авангардом». Так как за словом «авангард» сейчас утвердилось слава реформаторов, разрушителей и одновременно созидателей новой красоты из обломков старых, то «литературность» и изящество «поющих» линий художников группы прерафаэлитов привлекла к ним всеобщее внимание.

Итак, «антивикторианство» художников У.Х. Ханта, Д.Г. Россетти, Э. Бёрн-Джонса, Дж. Э. Милле как протест против неоклассицизма, подкрепленный активным заступничеством известного английского критика Дж. Рёскина, дало возможность выработать особую программу авторского видения мира. В этом новом мире, подчиненном поиску красоты и гармонии, было место мифологии и литературе прошлого, как, впрочем, и поклонению недавним богам – например, В. Тёрнеру, У. Блейку, Т. Жерико. А еще было тяготение к утонченному эстетизму, в котором угадывались будущий артистизм и таинственность О. Уайльда, а также ранний модерн Г. Моро и его единомышленников (например, П. де Шаванна, О. Редона, А. Бёклина). В общем, у прерафаэлитов как неоромантиков был свой объект поклонения, причем «в разбросе» – от ранних форм одухотворенной (божественной) телесности Ренессансной культуры до многослойной (интертекстуальной) эстетики будущего тела как аполлонического символа «Вечной жены».

Можно утверждать, что в «Офелии» Дж. Милле предстал новый тип женской красоты, взлелеянный прерафаэлитами, – отрешённой, спокойной, таинственной – такой, который будет вызывать особый интерес литераторов и художников-модернистов начала XX века. В этом сугубо английском прообразе будущего есть своя тайна созидания и ухода, фоновый символический ряд, реализованный в «говорящих» цветах и растениях, есть тонкий эротизм в позе погибшей возлюбленной Гамлета, модернистски объясняющий притягательную силу женственности. Эта художественная «иллюстрация» доносит до читателя середины XIX века новый вариант прочтения трагедии У. Шекспира, укрупняя важную для драматурга мысль о *таинственной сути всех предначертаний жизненного пути*.

Фактически все комментаторы «Офелии» Дж. Милле, включая современных авторов интернет-статей, выделяют и подчеркивают ее иллюстративно-описательную составляющую. Обязательно говорится о том, что картина этого художника представляет собой *как бы* иллюстрацию к рассказу Гертруды о смерти Офелии:

Где ива над водой растет, купая  
В воде листву сребристую, она  
Пришла туда в причудливых гирляндах  
Из лютика, крапивы и ромашки,  
И тех цветов, что грубо называет  
Народ, а девушки зовут перстами  
Покойников. Она свои венки  
Повесить думала на ветках ивы,  
Но ветвь сломилась. В плачущий поток  
С цветами бедная упала. Платье,  
Широко распустившись по воде,  
Ее держало, как русалку.

Безусловно, этот *описательный* момент в работе Дж. Милле присутствует. Наверное, еще и потому, что ПОэпизодное (сюжетное) иллюстрирование в середине XIX века было наиболее известным. Но есть в картине Дж. Милле и другое. В ней заявляет о себе тот самый знак «школы» и «направления», которым будет определяться в XX веке стиль конкретного художника. Вне эстетики прерафаэлитов работу Дж. Милле не поймешь. А в этом случае на первый план выходит то, что объединяло разных, но прекрасных сотоварищей автора «Офелии». Это: а) манифестируемая красота как главный объект изображения; б) новый тип эстетического переосмысления «давно ушедшего», включая У. Шекспира; в) желание сочетать конкретный пейзаж графства Саррей (описательное начало) с грёзой о вечной красоте (символизация конкретного); г) необъяснимое и грозное таинство трагедии Офелии как ощущения, которое, всегда было органично У. Шекспиру.

Таким образом, «мирискусников» и прерафаэлитов сближает их стремление представить иллюстративную работу в контексте художественной школы, или направления. И «Офелия» Дж. Милле, и «Медный всадник» А.Н. Бенуа запоминаются, в первую очередь, как воплощенные приметы новой художественной культуры, в этом их если не первостепенное, то одно из главных предназначений. Но если в работе английского художника еще очень сильно описание, то в иллюстративной серии российского автора оно явно второстепенно, а на первый план выходит концептуальное, обобщенно символическое прочтение литературного первоисточника.

Подходя к «шекспириане» XX века, можно утверждать, что российская школа художественной иллюстрации в своих лучших образцах была ориентирована именно на эти подходы – вне попыток сочетать описание и концепт работы «больших иллюстраторов» не существуют. И так –

#### **«Шекспириана» российских художников**

В русской визуальной шекспириане XX века особенно удачными нам представляются иллюстрации *Деметрия Алексеевича Шмаринова* («Ромео и Джульетта») и Саввы Григорьевича Бродского («Гамлет», «Ромео и Джульетта»). Эти работы отражают: а) ключевой момент сюжета и «внутренний (психологический) код» персонажа У. Шекспира (этим отличается Д. А. Шмаринов); б) концепт эпохи и произведения в графической стилистике XX века (этим особенно интересен С.Г. Бродский).

*Д.А. Шмаринов* (1907 – 1999). Народный художник СССР, действительный член Академии художеств. Знаменитый график, иллюстратор произведений А.С. Пушкина, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, Н.В. Гоголя, М.Ю. Лермонтова, У. Шекспира. В своей иллюстративной работе Д.А. Шмаринов предпочитал технику черной акварели, восходящую к временам «до мирискусников». Считался традиционалистом, но, как оказалось, стал традиционалистом гениальным.

Отличительной особенностью работы Д.А. Шмаринова является психологизация образа. Если учесть, что в жанре книжной графики он чаще всего обращался к русской *социально-психологической* прозе периода ее становления и триумфа, то, естественно, успех художника был ожидаем и прогнозируем. Художественную систему Д.А. Шмаринова отличает последовательное, «книжное» изображение – имеется в виду, что, работая с книгой, художник следует за сюжетом, любит «поэпизодное» отражение событий и лиц. Отличает этого художника нацеленность на социально-психологический анализ образа героя. А так как любимым объектом графического отражения у Д.А. Шмаринова была русская классика XIX века, ориентированная на углубленный психологический анализ («диалектика души»; «диалектика мысли»), то понятно, почему иллюстрации этого мастера к «Войне и миру» и «Преступлению наказанию» воспринимаются классикой оформительского искусства.

И все-таки в статьях и рецензиях, посвященных работам этого мастера, появлялось определение «внекнижный», то есть «расширенный» вариант иллюстрации, предполагающий воссоздание концептуального поля произведения. Сначала обратили внимание на то, что Д.А. Шмаринов пристально всматривается в эпоху и изучает ее. Что он старается визуализировать историческое время в архитектурных ансамблях, в costume, в аксессуарах, сопутствующих человеку конкретного периода. Его иллюстрации стали восприниматься как те, что несут на себе печать эпохи и в определенной мере отражают стилистику писателя, с которым работает Д.А. Шмаринов. Данный вывод, в первую очередь, подтвердило уже упомянутое оформление романов Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» и Л.Н. Толстого «Война и мир».

В первом из названных произведений помимо характера конкретного лица (Сони Мармеладовой, Родиона Раскольникова, старухи-процентщицы) Д.А. Шмаринову удавалось передать *атмосферу* Петербурга нищих – того самого «города страшных сновидений», который стал знаковым отличием текстов Ф.М. Достоевского. Двор дома, в котором жил Родион и лестница, по которой поднимался юноша в свою комнату, похожую на гроб», могли рождать только преступные мысли, сформированные чувством безысходности и гордыни отчаявшегося человека, пожелавшего доказать: он – не «тварь дрожащая».

В романе «Война и мир» более органичным Д.А. Шмаринову было желание показать *становление и развитие* характера персонажа. «Диалектика души» Л.Н. Толстого предстала в иллюстрациях художника со всей очевидностью (характеры Наташи и Пьера, Пети Ростова, отца и сына Болконских и др.). И если в графике первого тома романа юные представители семейства Ростовых (Николай и Соня, Наташа и Петя) кажутся безмятежно счастливыми, ребячливо-непосредственными, то в последующих они начинают проявлять свое индивидуальное «я». И тогда в памяти остается Наташа, познавшая горечь большой утраты – та, которую увидел и не сразу узнал Пьер в разоренной Москве. Остается Петя Ростов, запечатленный в ночь перед подвигом. Что касается опального генерала-аншефа Николая Андреевича Болконского, то его испытующий взгляд из-под бровей и надрывное «Решилась! Расея!», отраженные Д.А. Шмариновым в облике князя, навсегда перечеркнут воспоминания о якобы «дурном характере» и «жестокосердии» старого князя.

«Ромео и Джульетта» (1959 – 1960). Серебряная медаль Международной выставке книжного искусства в Лейпциге (1965). Этот цикл выполнен в цвете, в основу серии положена техника филигранно-точного рисунка, а рисунки Д.А. Шмаринова, пишут критики, «артистичны, свободны, технически виртуозны» [6]. Эстетическая целостность «Ромео и Джульетты» этого художника определяются, как минимум, двумя факторами: а) виртуозным владением техникой графического рисунка, который трудно забыть; б) очевидным и глубоким знанием исторических и литературоведческих источников, натурными зарисовками, которым придано в работе особое значение.

Итак, фабульно-описательные иллюстрации Д.А. Шмаринова, преимущественно выполненные в традициях жанровой сцены. Есть в этой серии семьи Монтекки и Капулетти, есть юнцы на площади Вероны, и в этих сценах привлекает свежесть авторского взгляда и непосредственность реакции художника. Есть точно отмеченная ролевая игра: юные горожане Вероны импульсивны и подвижны; седовласые – медлительны и важны. Проникновение в характеры столь глубоко, что кажется, будто персонажи только костюмами отличаются от наших современников, а так – уличные страсти и домашние невзгоды у всех одинаковы. Использование архитектурного



Д. Шмаринов,  
«Преступление и наказание»:  
лестница Раскольникова



Д. Шмаринов, «Война и мир»: Наташа Ростова



Д. Шмаринов, У. Шекспир:  
«Ромео и Джульетта»

антуража Вероны носит декоративный характер, но дополняет знание эстетики итальянского городского строительства периода Возрождения. То же можно сказать и о костюме.

Любовные сцены. Они переданы средствами станковой живописи, акцент сделан на лиризм признаний и отношений Ромео и Джульетты. Характерно, что, сделав сцену поцелуя Ромео и Джульетты ключевой, художник заставляет воспринимать ее таковой для понимания всего сюжета. Зафиксированные моменты с участием двоих влюбленных несут на себе печать нежности и робкого познания друг друга. Иное дело сцены «сопровожающие»: это горе семей, узнавших о гибели их детей; это городские сцены с участием представителей враждующих кланов.

Можно утверждать, что в иллюстративном материале, предложенном Д.А. Шмариновым, личная интимная составляющая сюжета «вырывается» из контекста родовой вражды и приобретает общечеловеческое звучание. Социально значимая мотивировка происходящего, связанная с характером эпохи и, конкретно, с враждой семей Монтекки и Капулетти, проявляет себя фоновым эквивалентом основной истории, а также используется для поддержания темы исторической достоверности эпохи.

**Книжная графика С.Г. Бродского (1923 – 1982).** Известный художник, архитектор, скульптор, выдающийся книжный график. Заслуженный деятель искусств РСФСР. Он оказался первым российским художником, избранным академиком-корреспондентом Испанской королевской Академии изящных искусств Сан-Фернандо. Его персональные выставки были представлены в Мадриде, в залах «Финансьеро Хенова» и «Атенео дель Прадо». Особенно памятными для нашего читателя остаются работы этого мастера к повестям «В списках не значился» и «Не стреляйте в белых лебедей» Б. Васильева; к романам «Овод» Э.-Л. Войнич и «Спартак» Р. Джованьоли. Необычными для своего времени и квазилангитными называются иллюстративные работы к «Шинели» Н. В. Гоголя; безусловной и большой удачей воспринимаются графические листы к «Дон Кихоту» Мигеля де Сервантеса Сааведры. Рядом по своей значительности и мастерству исполнения можно поставить «шекспириану» художника – его иллюстрации к «Гамлету» и «Ромео и Джульетте».

Анализируя творческое наследие С. Г. Бродского, А. И. Матвеев обратил внимание на особое внимание художника к классике: «Бродский настойчиво стремился воплотить в своем искусстве образные миры вершин мировой литературы» [10, 11]. Результат оказался поразительным: его вариант работы демонстрирует отход от уже сложившейся и, можно сказать, традиционной сюжетно-повествовательной иллюстрации к иллюстрации *концептуальной*, способной выразить *смысловое ядро произведения*. Учтем, что время, в котором С. Г. Бродский начинал осуществлять свои идеи (60-е годы), к экспериментам подобного рода не очень располагало. Общепринятой была фабульно-описательная иллюстрация, ориентированная на станковые формы графики. Ведущие мастера этого направления, такие, как Д.А. Шмаринов, Кукрыниксы, С.В. Герасимов, уже были приняты и комплиментарно оценены.

С.Г. Бродский начинал в этом же русле, хотя в его иллюстрациях 50-х годов уже сказывалось влияние монументализма С.Т. Коненкова, с которым молодой архитектор познакомился и подружился. И все же оформление литературной фантастики Александра Беляева было традиционным и почти не выделалось среди подобных работ. Даже на обложку выносилось изображение эпизода, с которым читатель знакомился, уже непосредственно прочитывая текст. Переломным моментом в судьбе Бродского-книжного графика стала работа над оформлением романа чешского писателя Яна Отченашека «Ромео, Джульетта и тьма».

Существуют два издания этой книги в оформлении С. Г. Бродского (1960; 1964 гг.). И если в первом из них обложка воспроизводит фрагмент темной улицы с тусклым фонарем, что может прочитываться как иллюстрация к эпизоду, то обложка во втором издании более символична. Роман Яна Отченашека имел колоссальный успех у читателя – в нем речь шла о фашистской оккупации Праги в 1942 году, о гетто и ежечасном ожидании смерти. И еще о том, что в такой атмосфере современным Ромео и Джульетте просто не выжить. Особенно, если Эстер еврейка. Во

втором издании книги именно эта тема становится ключевой, и трогательный весенний цветок, повисший на сломанной ножке, становится своеобразным эпиграфом повествования. К тому же С.Г. Бродский играет цветом: если первый вариант обложки был черно-серого цвета, то второй – голубого весеннего и напоминающего о юности, которая ассоциируется с весной. Но здесь – со сломанным цветком. С поникшей головкой первоцвета.

Сравнивая оформление двух изданий этого романа, мы убеждаемся в том, что С.Г. Бродский идет от подробностей к подчеркнутой обобщенности, способной отразить не столько конкретную сцену произведения, сколько все его содержание. Именно это и было началом пути к концептуальной метафорике как иллюстрации нового типа, нацеленной на воспроизведение узловых моментов авторского замысла. Если так, изменялась ритмическая структура образного ряда и композиции первоисточника. Уходили подробности, на первый план выдвигалась суровая трагедия, связанная с чешским осознанием фашизма.

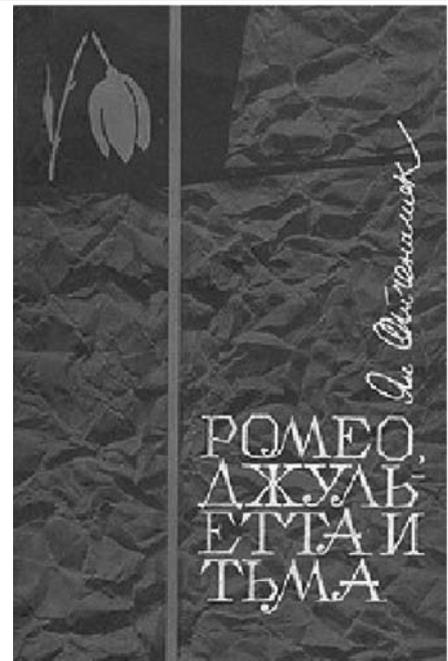
Затем пришла очередь оформления новелл Ст. Цвейга и романа «Овод» Э.-Л. Войнич – произведений, в которых С.Г. Бродскому удалось выработать особую пластическую схему, способную показать внутренний драматизм происходящего. И речь идет не о психологизме как таковом, а о противопоставлении психологии сословных групп в первом случае (Ст. Цвейг) и стремлении цветом и ритмом соположения контрастов (красного-белого-черного) выявить и прокомментировать непримиримый конфликт мировоззрений (Артур-Овод и падре Монтанелли).

Безусловным шедевром С.Г. Бродского является предложенная им графика «Дон Кихота» Сервантеса (1969 – 1973). Это любимый автор художника, и в данной иллюстративной серии предстали главные особенности мастерства художника-книжного графика, сделавшие имя С.Г. Бродского всемирно известным.

Отправной точкой этой работы можно считать следующее авторское признание: «Мне было просто жаль этого нелепого долговязого человека с чистой и благородной душой, и никогда не было смешно читать о его злоключениях» [10]. Жертвенное и одновременно романтическое служение идеалу, – основной нерв образа. Сам образный ряд разрешается «масковым способом»: Дон Кихот и Санчо Панса – персонажи, воплотившие в себе законченный тип того или иного мировидения

Знаменитый роман Сервантеса может комментироваться как рыцарский роман и одновременно как пародия на него. Но в том и в другом случае он воспринимается текстом, воспевающим «героя на все времена». В этом произведении присутствует память о благородном прошлом, но на первый план выдвигается ощущение несоответствия того, что было «вчера», «сегодняшнему дню». Наверное, в книге Сервантеса, чья судьба была полна трагических нелепостей, умение посмеяться над благородством, рыцарством и собой самим была очень важна – иначе не выжить. Но для С.Г. Бродского более важным оказался план поруганного рыцарства и Человека, способного сохранить в себе благородство, которое теперь воспринимается с небрежением.

Дон Кихот С.Г. Бродского – это Человек, восставший против рутины и прагматизма. Пусть его идеалы стары, но они благородны и дают силы противостоять орущей толпе. Отсюда найденная художником метафора – мельницы как олицетворенный образ зла, а земля как пустыня, на которой царствует зло. Положительный герой художника, противопоставивший высоту духа мещанскому плотоядию, созвучен героям Нового времени, в котором живет сам С.Г. Бродский



С. Бродский, Ян Отченашек:  
«Ромео, Джульетта и тьма»



С. Бродский, Сервантес: «Дон Кихот»

– советские Дон Кихоты строили узкоколейку в Боярке, осваивали целину и покоряли космос. Да, в изображении Кихота С.Г. Бродского присутствует доля насмешки. Но это тот гоголевский смех сквозь слезы, который еще раз подтверждает правило: без чудачков-рыцарей мир скучен, откровенно зол и погружается в мещанское болото. Художнику не дано было знать, что, спустя несколько десятилетий обратившись к роману «Дон Кихот», О. Кудрин скажет еще и о том, что в XX веке «кликнуши от романтизма» могли превратить донкихотство в уродство национал-патриотизма. И с этим многие согласятся. Потому что наступило иное время – не просто отданное прагматикам, а тем из них, которые зеркалу предпочли зазеркалье [7].

Стиль. «Дон Кихот» С.Г. Бродского поражает совершенством графического аскетизма. Черно-белая гамма больших плоскостей. Продуманно-выверенное соположение вертикалей и горизонталей, определяющих собой композицию полотна. Удивительное и кажущееся невозможным сочетание картинных (станковых) построений с четкой графикой отдельных форм явно декоративного характера. Объемность в сочетании с плоскостью и жесткостью силуэта. И – высшая степень символизации, когда цветом и формой можно выразить как последний взлет рыцарского идеализма, так и последний всхлип умирающего идадьго. Можно утверждать, что иллюстрация С.Г. Бродского к «Дон Кихоту», ставшие главным делом его жизни, определили собой дальнейший поиск художника: в последующих своих работах, например, в книжной графике к творчеству У. Шекспира и Н. В. Гоголя, он активно использовал художественные находки этого цикла. Естественно – видоизменяя и разнообразя их.

#### *Трагедии У. Шекспира в книжной графике Саввы Бродского (1975 – 1979)*

Этой серией автор подарил миру *пластическую метафору* шекспировских текстов. Это только его, С.Г. Бродского, видение «Гамлета» и «Ромео и Джульетты». Если смотреть шире, то в цикле представлен изобразительный эквивалент художественного мира уже не столько конкретной трагедии, сколько самого драматурга У. Шекспира. Такого, каким его видят в XX веке. Например, режиссер Г.М. Козинцев; например, художник-график С.Г. Бродский. Это уже не столько художественный рассказ о книге или ее «украшенное прочтение», сколько вневременной визуальный концепт эпохи и жанра великой трагедии времен Возрождения.



*С. Бродский, У. Шекспир: «Ромео и Джульетта»*

Весь мир – театр.  
В нем женщины, мужчины – все актеры.  
У них свои есть выходы, уходы,  
И каждый не одну играет роль.

На этот раз, используя приведенное умозаключение персонажа из пьесы «Как вам это понравится», С.Г. Бродский «рисует Шекспира в театре». Выстраивая сценические мизансцены особым способом и в театрализованном пространстве, мало похожем на подмостки «Глобуса». В трактовке пьес У. Шекспира С.Г. Бродский использует не конкретные эпизоды произведений, а собирает их по собственному усмотрению в одной постановочной плоскости колоссальной сцены. Художник режиссирует пространство подмостков и по-своему располагает – рассаживает или оставляет стоять – своих персонажей. К тому же, он выбирает только тех, кто ему особенно интересен. Одних он делает центром притяжения; других, пусть облеченных большой властью, только фигурами сопровождения. Так разрешаются позиции Ромео и Джульетты, таким же образом приходит к зрителям Гамлет в окружении друзей, возлюбленной и многочисленных врагов.



*С. Бродский, У. Шекспир: «Гамлет»*

В предложенном решении присутствует ощущение колоссальности происходящего: и потому, что истории, рассказанные когда-то У. Шекспиром, все повторяясь, возвращаются к людям; а еще потому, что емкость трагического действия усиливается многоступенчатой перспективой уходящих вдаль залов палаццо ренессансной Вероны и подавляющей всех высокой готикой залов замка Эльсинор. Важность и величие происходящего подчеркивается композицией иллюстративного материала. Резкость противостояний, пространственный ритм, контрастность рядом стоящих фигур («черный» Гамлет – «черно-красные» Клавдий и Гертруда; «черный» Гамлет – «черно-белая», чарующе-загадочная в своем наряде Офелия) усугубляют и подчеркивают наличие непроходимой пропасти между персонажами. Цветовая подсветка, или расцветка в этих картинах-панно появляется только в том случае, если нужно выделить главные лица или главную ситуацию конкретной сцены.

Интересно и литературно значимо разрешается образный ряд персонажей. С.Г. Бродский жил и творил в эпоху, когда человеческое «я» определялось понятием «характер – это тип» (в первую очередь, социальный). В подобном прочтении характера на первый план выдвигается структура стойких и постоянных черт личности, которые неизменно проявляются в отношениях с людьми и в поведении. И будет суров и непреклонен Гамлет С. Г. Бродского. Будет по-юношески одержим и отчаян в своем порыве противостояния Ромео. Благоклонен брат Лоренцо, мечтающий примирить Монтекки с Капулетти и тем самым подарить мир своей пастве.

Своя роль будет уготована сопутствующему антуражу: архитектурной подробности, внутреннему убранству палаццо и замка, которые призваны подчеркнуть «человеческую малость» персонажа. И если перед нами итальянский вариант трагедии – то стиль раннего Ренессанса еще и усиливается «итальянскими портретами» главных героев (Ромео и Джульетты). Если повествуется о датском королевстве, то лики персонажей С.Г. Бродского более суровы, а одежды тяготеют к черно-белой классике. Портретами неизменно начинается визуальный ряд каждого произведения – это литературно понятые заставки к тексту. Количество сюжетных иллюстраций равно числу актов. Содержание каждого из актов концептуально представлено на больших распашных разворотах.

Поэтика предложенного С.Г. Бродским иллюстративного комплекса восходящая к законам театрального действия, позволяет в общее конструктивное пространство сценической площадки включать разновременные эпизоды и по-своему решать задачи интерьерного и экстерьерного рядов. Найденное решение великолепно, так как и действительно, «пользуясь иллюстрациями Бродского, постановщик без особых затруднений сможет превратить улицу Вероны в интерьер собора, где венчаются Ромео и Джульетта, а его трансформировать в спальню Джульетты» [10]. Отметим также зрелую дерзость С.Г. Бродского и оригинальность его метафорического мышления. Гамлет у него движется по росчерку огромных солнечных часов как по отмерянному времени. Ромео и Джульетта разведены по принципу вертикальной симметрии – Монтекки ничем не лучше Капулетти и наоборот.

Итак, сопоставляя шекспировский литературный текст с художественным эквивалентом книжной графики по принципу взаимодополняющих художественных объектов, можем утверждать следующее. Ренессансное мышление У. Шекспира может быть прочитано в контексте эстетических предпочтений различных художественных направлений, эпох и стилей как явление универсального характера. В этом случае каждый из художников укрупняет отдельную составляющую произведения и вводит ее в собственную концепцию видения и отражения. Иллюстраторами могут использоваться различные техники исполнения, успех зависит только от уровня таланта и мастерства художника. Визуализация содержания шекспировского текста окажется успешной только в том случае, если предложенный видеоряд не снижает и не профанирует общего содержания литературного первоисточника. Синтетизм «двойного видения» (литературный

текст и его художественный эквивалент) улучшает восприятие первоисточника и, что немало важно, осовременивает его благодаря развивающейся индустрии полиграфии.

### Список использованной литературы

1. Бенуа А.Н. Задачи графики / А.Н. Бенуа // Искусство и печатное дело. – 1910. – № 2 – 3. – С. 41 – 48.
2. Виппер Б.Р. Английское искусство: Краткий исторический очерк / Б.Р. Виппер. – М. : Изд. гос. музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, 1945. – 102 с.
3. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства / Б.Р. Виппер. – М. : АСТ-Пресс книга, 2004. – 366 с.
4. Гагарина Е.Ю. Шекспировская галерея / Е.Ю. Гагарина // Шекспир в английской гравюре конца XVIII — начала XIX века / ГМИИ им. А.С. Пушкина, Отдел гравюры и рисунка; Авт. вступит, ст. и каталога Е.Ю. Гагарина. – М., 2001. – С. 3 – 5.
5. Герчук Ю.Я. Советская книжная графика [Текст] / Ю.Я. Герчук – М. : Знание, 1986. – 128 с.
6. Дементию Алексеичу Шмаринову – 100 лет со дня рождения [Электронный ресурс] // Новости Российской Академии Художеств, 12.05.2007]. – Режим доступа: [www.rah.ru/news/detail.php?ID=14163](http://www.rah.ru/news/detail.php?ID=14163)
7. Кудрин Олег. Фон Кихот Готический / Олег Кудрин // Октябрь. – 2011. – № 1. – С. 101 – 133.
8. Кузнецов Э. «Мир искусства» в судьбе ленинградской книжной графики / Э. Кузнецов // Искусство Ленинграда. – 1991. – №5. – С. 24 – 30.
9. Кузнецова И.А. Английские художники от Хогарта до Тернера / Кузнецова И.А. — М. : Сов. художник, 1966. – 17 с.
10. Матвеев А.И. Савва Бродский: (Альбом) / А.И. Матвеев. – М. : Изобр. искусство, 1988. – 174 с. – Режим поиска: [http://www.khulizhniki.com/assets/!docs/Savva\\_Brodskij.pdf](http://www.khulizhniki.com/assets/!docs/Savva_Brodskij.pdf)
11. Матвеев А.И. Книжная графика Саввы Бродского / А.И. Матвеев. – М. : Изобр. искусство, 1988. – 176 с.
12. Немировский Е.Л. Архитектор книги. [Электронный ресурс] / Е.Л. Немировский. – Режим доступа: <http://www.compuart.ru/article.aspx?id=9164&iid=385>
13. Сергей Дягилев и русское искусство / сост.: И.С. Зильберштейн, В.А. Самков. – Т. 1. – М. : Сов. энциклопедия, 1986.
14. Толмачев М.В. О трех редакциях иллюстраций Александра Бенуа к «Медному всаднику» А.С. Пушкина [Электронный ресурс] / М.В. Толмачев. – Режим доступа: <http://www.michaeltolmachev.ru/but-12.htm>
15. спенский Антон. Отдельные освещенные страницы (отредактированный вариант статьи опубликован в «Art&Times». – 2005. – №1 – №2) [Электронный ресурс] / Антон Успенский. – Режим доступа: [http://uspensky.narod.ru/kniga\\_grafika.html](http://uspensky.narod.ru/kniga_grafika.html)

**Summary.** *The article deals with the problem of book illustration, the one which does not distort or profane the literary text. The subject of the investigation contains illustrations of William Shakespeare's tragedies («Hamlet», «Romeo and Juliet») performed by John Everett Millais, Dementy Shmarinov, Savva Brodsky.*

*The paper shows the history of modern graphics school development in the twentieth century. The author sees its origins in the aesthetics of the artistic movement «Mir Iskusstva» («World of Art»). The artists Alexandre Benois, Leon Bakst, Konstantin Somov developed a set of rules addressed to graphic designers. The fundamental principle states not the description of a single episode, but the reflection of the general idea of a literary work in the illustration. In addition, Alexandre Benois determined one more factor of the «artistic school». It is pointed out, that «the factor of modernity» is presented in Alexander Benois' paintings made to Pushkin's poem «The Bronze Horseman».*

*The graphic designer's affiliation to the artistic school can be seen on the example of the illustration «Ophelia» by John Millais. This work, as the author believes, reflects the aesthetic and artistic requirements of the Pre-Raphaelites – British artistic group of the second half of the XIX century, led by Dante Gabriel Rossetti.*

*The great achievements of the Russian artists Dementy Shmarinov and Savva Brodsky, concludes the author, are as follows: a) Shmarinov's ability of deepening the psychological component of a literary original, excellent knowledge of the historical era; b) conceptual and symbolic understanding of the text, reflected in Brodsky's works. The given paper proves: book drawing in the twentieth century developed from the descriptive strategies (e.g. illustrations by Gustave Dore) to the conceptual and aesthetic generalizations of the work's content (e.g. Savva Brodsky). This transformation is demonstrated by the illustrations of two Shakespeare's tragedies.*

**Key words:** *graphics, illustration, Shakespeare, art school, «Factor modern».*