

*А. В. Толстой
(Москва)*

Из истории книжной и журнальной иллюстрации русских художников-эмигрантов

Культуру русской эмиграции первой волны можно смело считать продолжением культуры предреволюционного Серебряного века, а значит, и литературной жизни, книжного искусства и книгоиздательства того времени. Традиция художественного оформления книг относится к ярчайшим проявлениям эмигрантской культуры. Литературно-художественная периодика, книги стихов и прозы с иллюстрациями издавались во всех главных центрах русской эмиграции — в Европе, Америке и на Дальнем Востоке. Многие художники, покинувшие Россию (не только те, кто занимался книжной иллюстрацией на Родине, но и те, кто дебютировал в этом качестве), охотно брались за оформление всевозможных изданий на русском языке и на языке стран, приютивших изгнанников.

Как известно, маршруты исхода в эмиграцию были разнообразны: основные пути направлялись на юг, в Крым и на Дальний Восток. На южном направлении первым пунктом, в котором образовалась русская культурная среда, стал Константинополь. Здесь возникали театральные труппы, устраивались выставки, выходили периодические издания и даже альбомы карикатур, наполненные горькой самоиронией. Гораздо более значительные центры русской культурной жизни сложились несколько позже на Балканах, в частности в Болгарии и Югославии, и в Чехословакии. Именно там были созданы наиболее благоприятные условия для образования русских научных и культурных институций и книгоиздательства.

Жизнь в близкой, хотя и не родной общественной и художественной среде подвигла некоторых художников из России на любопытные новации. Так, в Югославии кое-кто из эмигрантов обратился к непривычному

для традиции русского нарратива жанру комикса. Многочисленность периодических изданий, в том числе русскоязычных, этому только способствовала. В 1930-е гг. в этом не свойственном русской графике жанре изобразительного рассказа работало сразу несколько выходцев из России. Например, Константин Кузнецов в 1937–1941 гг. делал графические серии для белградского журнала «Мика Миш», а также создавал комиксы по сюжетам «Пиковой дамы» А. Пушкина, «Ночи перед Рождеством» Н. Гоголя, «Хаджи-Мурата» Л. Толстого и т. д. Сергей Головченко в 1920–1930-е исполнил множество карикатур и комиксов о Максе и Максиче для загребской газеты «Крапива». Николай Навоев и Юрий (Джорджо) Лобачев с 1935 г. рисовали комиксы для белградских газет и журналов, среди которых были тот же «Мика Миш» и «Политика». Лобачев, кроме того, представил в комиксном ключе «Приключения барона Мюнхгаузена», «Робин Гуда» и «Волшебника страны Оз»¹. Заметим, что русские карикатуристы по-разному оценивали события. Так, в годы оккупации во время Второй мировой войны Кузнецов рисовал антикоммунистические карикатуры, а Лобачев, напротив, участвовал в Сопротивлении и в 1955 г. переехал в СССР².

Большой интерес представляет фигура Николая Зарецкого. Он эмигрировал в 1919 г. и с 1920 по 1931 г. жил в Берлине, где некоторое время был председателем Союза русских живописцев, ваятелей и зодчих. Там он в основном иллюстрировал произведения русской литературной классики, занимался сценографией и уделял внимание художественной критике — словом, проявил себя в самых востребованных в «Русском Берлине» художественных сферах. Там же в 1929 г. он издал небольшую книжку о Сергее Дягилеве. Однако наиболее ярко организационные и художественные способности Зарецкого проявились в Чехословакии, куда он переехал в 1931 г. Спустя год в чешском Национальном музее он организовал выставку «Русское общество эпохи Пушкина», экспонаты которой были подобраны им самим и затем в полном составе, по инициативе президента Масарика, приобретены для того же музея. Тогда же Зарецкий выступил как сценограф балетных спектаклей пражского Народного театра. Но самым главным детищем Зарецкого стала открытая в конце 1933 — начале 1934 г. в Народном музее Праги выставка «Рисунки русских писателей», посвященная теме, до тех пор не привлекавшей специального внимания. В число более двухсот ее экспонатов были включены

¹ См.: Богданович Ж. Ђорђе Лобачев или детињство које не пролази // Руси без Русије. Српски Руси. Београд, 1994. С. 149–168.

² См.: Лейкинд О. Л., Махров К. В., Северюхин Д. Я. Художники Русского зарубежья 1917–1939: Биографический словарь. СПб., 2000. С. 353–354; 385–386 и др.

оригинальные, ни на что не похожие экспрессивные рисунки известного писателя Алексея Ремизова (всего их было около тысячи), вызвавшие наибольший интерес. Сам Ремизов впоследствии вспоминал: «Единственная выставка моих рисунков была устроена в Праге Н. В. Зарецким. Через Зарецкого я попал в берлинский *Der Sturm* — к Вальдену (Бруни, Пуни, Пикассо, Вальден, Руссо). Историкам искусства: А. Н. Бенуа, С. Р. Эрнсту — я не решался показывать мое любительство»³. Добавим, что на выставке Ремизова в Праге среди графических и коллажных работ Ремизова встречалось немало острохарактерных шаржей и автошаржей, но было также немалое число беспредметных композиций. Успех побудил Зарецкого организовать в том же 1934 г. еще одну экспозицию рисунков Ремизова и принадлежавших ему рисунков других писателей⁴. Она была открыта в русской гимназии городка Моравская Тршебова. Так тема художественного творчества русских литераторов на долгие годы стала основным фокусом внимания Зарецкого. В 1951 г. он переехал в Париж, где работал над книгой «Русские писатели как живописцы и рисовальщики» (она вышла в Мюнхене уже после кончины Зарецкого, в начале 1960-х)⁵.

Но вернемся к Берлину. Историки эмигрантской культуры отмечают необычайный, по сравнению с другими центрами Русского зарубежья межвоенных лет, размах издательской деятельности в германской столице. На протяжении десяти лет, с 1918 по 1928 г., там было зарегистрировано 188 русских издательств. Историк Марк Раев объясняет русско-берлинский «издательский бум» двумя взаимосвязанными факторами: тем, что издательский цикл в Берлине был дешевле, чем в других местах, и тем, что там сосредоточилась большая группа образованных русских эмигрантов — читателей, авторов и издателей книг и журналов⁶.

Русские художники нашли в Берлине не только благоприятные издательские возможности, но и трибуну для творческой полемики и распространения знаний об отечественном искусстве. К тому же большинство здешних издательств стремилось украшать свои книги оригинальными иллюстрациями или репродукциями произведений русских мастеров.

³ См.: *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. Париж, 1959 (цит по: *Ремизов А.* Царевна Мымра. Тула, 1992. С. 366–367).

⁴ См.: *Рисунки писателей: Сб. статей.* СПб., 2000. С. 205; 228–229.

⁵ Большая часть наследия художника находится в Бахметевском архиве Колумбийского университета (США). Подробнее о Н. Зарецком см.: Они унесли с собой Россию... Русские художники-эмигранты во Франции. 1920-е — 1970-е годы. Из коллекции Ренэ Герра. М., 1995. С. 147; *Рисунки писателей.* С. 287–304.

⁶ См.: *Раев М.* Россия за рубежом. История культуры русской эмиграции. 1919–1939. М., 1994. С. 99, 101.

Одно из важных направлений для эмигрантской художественной среды представляло издательство И. Ладыжникова — единственное русское предприятие в Берлине, выпускавшее художественные открытки на высоком полиграфическом уровне. Издательство специализировалось в основном на репродукциях картин художников круга «Мира искусства», становящегося, чем дальше, тем больше, своего рода типовым «лицом» русской эмиграции. Однако своих издателей находило и более молодое искусство. Так, например, работы Бориса Григорьева публиковались русскими издательствами «Слово» в Данциге (иллюстрации, шмуцтитутлы, концовки к «Детскому острову» Саши Черного, 1921); Мюллера/С. Ефрона в Потсдаме («Расея» — на немецком языке, 1921; на русском — 1922); «Петрополис» («Voui-Voui au bord de la mer» — на русском, французском и немецком языках, 1924). К тому же еще в 1921 г. в Мюнхене вышла в свет папка-портфолио Григорьева «Russische Erotik», а в течение 1921—1924 гг. с его иллюстрациями было издано немало книг русских и европейских писателей⁷.

Выход книг, альбомов и графических портфолио художников из России в Берлине стал привычным делом. Кроме только что названных, укажем на издания работ Бориса Аронсона («Марк Шагал», «Современная еврейская графика»), Николая Исцеленова («Московские типы» и «Берлинские уличные типы», 1923), Василия Масютина («Семь смертных грехов», 1923), Марии Лагорио («Kikimora Erotique»)⁸, Сергея Залшупина (С. Шубина) («Портреты современных русских писателей», 1923)⁹. Можно сказать, что выпуск художественных альбомов и книг высокого полиграфического класса представлял самое авторитетное явление в издательской деятельности русской эмиграции в Берлине.

Особое место среди русских издательств немецкой столицы, специализировавшихся на высококачественных книгах по искусству, в том числе по графике и гравюре, занимало издательство «Геликон», возникшее еще в 1916 г. в России, а в 1920-м перебравшееся в Берлин. Его владелец А. Вишняк, стремясь к высокому полиграфическому уровню своих изданий, широко и охотно привлекал к оформлению и иллюстрированию книг известных художников-графиков. При этом явное предпочтение

⁷ Галева Т. А. Хроника жизни и творчества Б. Д. Григорьева // Галева Т. А. Творческий путь Б. Д. Григорьева (1886—1939). Дис. ... канд. искусствоведения. Екатеринбург, 2000. С. 190, 204.

⁸ См.: Быстрова О. Берлинские издательства // Литературная энциклопедия русского зарубежья. 1918—1940. Периодика и литературные центры. М., 2000. С. 23, 24, 26.

⁹ Залшупин С. Портреты современных русских писателей. Оригинальные офорты. Берлин, 1923. В альбом вошли портреты А. Белого, М. Горького, А. Ремизова, И. Шмелева, Б. Зайцева, Г. Гребенщикова, Б. Пильняка, А. Блока и А. Толстого.

отдавал он Василию Масютину, поселившемуся в Берлине в 1921 г. Этот художник обладал не только даром прекрасного рисовальщика и гравёра, проиллюстрировавшего для немецких издательств переводы чуть ли всех русских классиков — от Пушкина и Грибоедова до Алексея Толстого и Ремизова; Масютин был также историком и популяризатором этого любимого им вида искусства¹⁰. Добавим, что именно в издательстве «Геликон» в январе 1922 г. вышла известная книга Ильи Эренбурга «А все-таки она вертится!», ставшая своего рода апологией конструктивизма и послужившая прологом к появлению там же, в Берлине, журнала «Вещь», издававшегося Эренбургом и Эль Лисицким.

По значению с «Геликоном» могло соперничать лишь издательство «Русское искусство» (или «Русское творчество»), ориентированное на выпуск профессиональной периодики и прежде всего — журнала «Жар-птица», унаследовавшего лучшие традиции художественных изданий Серебряного века и привлекавшего к оформлению тех же художников, что работали в свое время для «Мира искусства», «Золотого руна» и «Аполлона».

Совместными усилиями писателей и художников в Берлине появлялись подчас издания неожиданные, вроде берлинского детского альманаха «Цветень», авторами которого были А. Толстой, Саша Черный, К. Бальмонт, Н. Крандиевская и др. Среди этих имен фигурировало и имя художника Ивана Пуни, написавшего и собственноручно проиллюстрировавшего сказку «Летучий голландец»¹¹. Кстати, в Берлине вышла в свет и иллюстрированная работами Пуни книга «Современная русская живопись».

К сожалению, берлинский «издательский ренессанс» русского книжного искусства длился недолго — к середине 1920-х его пик миновал, а сам Берлин потерял роль центра русской культуры в Зарубежье. Надолго и всерьез этот центр переместился в Париж.

Уже с начала XX в. этот город стал средоточием многих культурных традиций. В 1920-е гг. к ним добавилась художественно-литературная среда Русского зарубежья, которая, как раньше в Белграде, Праге

¹⁰ Перу В. Масютина принадлежали две книги, изданные в «Геликоне»: «Гравюра и литография. Краткое руководство» (1922) и «Опыт характеристики мастерства гравюры и критический обзор» (1922). В другом берлинском издательстве — «Нева» — Масютин опубликовал несколько популярных монографий о знаменитых графиках прошлого: Т. Бьюике, А. Тулуз-Лотреке, Ф. Брэнгвине, П. Дюпоне. Подробнее о жизни и творчестве Масютина в Берлине см.: *Шантыко Н. Линия судьбы (о В. Н. Масютине) // Пути и перепутья-2. М., 1994. С. 65–88. См. также: Лейкинд О. Л., Махров К. В., Северюхин Д. Я. Художники Русского зарубежья 1917–1939. С. 417.*

¹¹ См.: *Цветень: Сборник для детей. Кн. 1. Берлин, 1922.*

и Берлине, пыталась сохранить и воспроизвести дореволюционную атмосферу Серебряного века, собрать под свои знамена максимальное число сторонников и представить себя в качестве продолжателя традиций всего русского искусства нового времени.

Ярким примером стремления сохранить в изгнании верность ценностям национальной культуры могут служить иллюстрированные парижские издания русской классики и прежде всего Пушкина. Его сочинения иллюстрировали А. Бенуа, И. Билибин, Д. Бушен, М. Добужинский, С. Чехонин, Ю. Анненков, В. Шухаев, В. Масютин, а также Н. Гончарова, И. Лебедев, Н. Исцеленов, Н. Зарецкий, Л. Зак¹². Весьма интересна в этой области работа Александра Алексева — замечательного художника, который, помимо иллюстрации, занимался оригинальной анимацией и стал изобретателем уникального «игольчатого экрана»¹³.

Иллюстрации к сочинениям Пушкина, выполненные названными выше художниками, при всех индивидуальных различиях несут общую щемяще-элегическую ноту: эмигранты связывали в неразрывное целое понятия «Пушкин — русский язык — Россия», противопоставляя их ставшей реальностью собственной судьбе изгнанников. Напомню, что примерно с середины 1920-х гг. в парижской литературно-художественной среде круга Серебряного века было принято отмечать Дни русской культуры и приурочивать их ко дню рождения Пушкина. Ведь Пушкин и его творчество издавна являлись краеугольным камнем той традиции, в которой черпало вдохновение большинство представителей культуры Серебряного века, сохранявшее приверженность к излюбленной теме «Петербург XVIII — первой половины XIX столетия». Отсюда — и иллюстрации к пушкинской поэзии и прозе, и сценография многочисленных музыкальных интерпретаций сочинений великого русского поэта.

В эмиграции, которая была весьма однородна по политическим, творческим и жизненным устремлениям, имя и наследие Пушкина было одним из немногих бесспорных национальных символов, всеобщим предметом национальной гордости и одновременно самоидентификации, объединявшим всех на чужбине. Яркий пример тому — торжества, которыми в 1937 г. было решено отметить столетие со дня смерти поэта. В состав организационного комитета, образованного

¹² См.: Images de Pouchkine. Portraits d'exil dans l'oeuvre des peintres russes émigrés 1920–1970. Collection René Guerra / Préf. de Henry Troyat, de l'Académie Française. Paris, 1999.

¹³ См.: Александр Алексева. Материалы к выставке графики и ретроспективе фильмов в рамках XIX Московского международного кинофестиваля. Июль 1995. М., 1995; Безвестный русский — знаменитый француз / Сост. и авт. вступ. статьи Е. Федотова. СПб., 1999.

в 1935 г., вошло около 60 членов, представлявших самые разные эмигрантские круги¹⁴.

Отдельную и весьма интересную тему представляют отклики художников Русского зарубежья на поэму Александра Блока «Двенадцать», которую в то время многие восприняли как «отступничество» и предательство интересов России. Одним из лучших циклов иллюстраций к блоковской поэме стали знаменитые иллюстрации Юрия Анненкова, одобренные самим автором. Спустя примерно год после анненковских в Париже были опубликованы иллюстрации к «Двенадцати» Михаила Ларионова. В течение одного 1920 г. с вариациями они были изданы трижды: в книгах с русским и французским текстом поэмы — в Париже, с английским — в Лондоне. Спустя еще два года в Берлине вышло издание поэмы Блока с иллюстрациями Василия Масютина¹⁵.

Примечательно, что русские художники — и недавно переместившиеся за границу (как Н. Синезубов и тот же Масютин), и те, кто на чужбине жил достаточно долго (Ларионов и Гончарова), — обратились к иллюстрированию этой, как многие из них считали, «пробольшевистской» поэмы. Известно, что Блок был одним из кумиров не только поколения символистов, но и выступивших позже сторонников авангарда и в поэзии, и в изобразительном искусстве. «Двенадцать» поразили многих своим новаторством, прежде всего — смелым обращением большого поэта к низовому, почти вульгарному городскому фольклору. Поэма Блока оказалась не только первым, но и самым талантливым откликом на те радикально-разрушительные события, которые в октябре 1917 г. перевернули судьбы многих русских людей и подтолкнули немало их число к эмиграции.

Серия иллюстраций Масютина выполнена на весьма высоком профессиональном уровне¹⁶. Обложка книги представляет собой двухцветную литографскую графически-шрифтовую композицию: зеленоватый тон силуэтной фигуры красногвардейца с поднятой вверх винтовкой

¹⁴ Среди них были: председатель Комитета В. Маклаков, товарищи председателя И. Бунин, П. Милюков, М. Федоров; рядовые члены Г. Адамович, М. Алданов, А. Амфитеатов, К. Бальмонт, З. Гиппиус, Б. Зайцев, Л. Зуров, А. Куприн, С. Кусевицкий, С. Лифарь, Д. Мережковский, С. Рахманинов, А. Ремизов, И. Стравинский, А. Трубников, Н. Тэффи, В. Ходасевич, М. Цетлин, М. Цветаева, Ф. Шаляпин, И. Шмелев. Среди художников в составе Комитета отмечены А. Бенуа, К. Сомов, К. Коровин, И. Билибин. См.: Центральный Пушкинский Комитет в Париже. 1935–1937: В 2 т. М., 2000.

¹⁵ Об истории иллюстрированных изданий «Двенадцати» см. ст. А. Лемменса и С.-А. Стоммельса в наст изд.

¹⁶ Блок А. Двенадцать / Обложка и иллюстрации В. Масютина. Берлин: Нева, 1922. 22 с. и 4 табл., 24,4×18,1 см.

соседствует с бородатым и косматым силуэтом-ликом (образ Христа). Поверх этого плоскостного лаконичного рисунка черным жирным шрифтом выведены инициал и фамилия автора (вверху) и название издательства и места публикации книги («издательство „Нева“, Берлин»). Название поэмы составлено из букв, образующих своего рода горку (начало и конец слова «Двенадцать» ниже центральной его части). В результате обложка стала выглядеть как плакат. Иллюстрации решены графически-декоративно. Здесь традиция книжного оформления Серебряного века переплелась с приемами футуристической и неопримитивистской графики. В итоге получились листы, эксплуатирующие ритмические повторы и перекличку вертикальных и дугообразных линий в очертаниях домов и фигур. Так, несколько раз встречаются идущие шеренгой двенадцать красногвардейцев с винтовками «на плечо» (эту композиционную находку позже повторяли многие иллюстраторы «Двенадцати», к примеру И. Фридендер). Движущиеся шеренгой патрульные почти лишены лиц и поэтому больше всего походят на стандартных оловянных солдатиков (вспомним, что у Блока и особенно у Анненкова они все же как-то отличались друг от друга, а иные явно персонифицированы).

В этой серии Масютин очень часто прибегает к густой и частой горизонтальной штриховке, замыкающей каждую композицию, не дающей ей расти вверх и в стороны, разрывать границы изобразительного поля. Аккуратные и весьма добротные, его рисунки наполнены какими-то кукольными, словно бы игрушечными персонажами (к примеру, убитая Катька валяется на снегу, как распотрошенная кукла). Что касается образа Христа, то его фигура получилась внешне эффектно-декоративной (она закутана в длинный плащ, изображенный красиво закручивающимися спиралевидными штрихами). Этот отнюдь не мистический персонаж настолько откровенно позирует перед зрителем с флагом на плече (как бы пародируя жест красногвардейцев, идущих строем), что скорее может вызвать недоумение и неуместную ухмылку.

Вернемся к иллюстрациям Ларионова, оказавшимся в поле внимания эмигрантской критики. Негативные суждения о Блоке и его сочинении в глазах многих представителей Русского зарубежья, естественно, бросали тень на творчество и саму личность Михаила Ларионова. Однако предложенное художником решение отстояло далеко и от прославления революционных событий в России, и от романтического восхищения революционной стихией.

Особенно интересно с этой точки зрения второе парижское издание иллюстраций Ларионова, куда помимо «Двенадцати» вошла еще одна философско-историческая поэма Блока — «Скифы», иллюстрированная

Ларионовым совместно с Гончаровой¹⁷. Это издание существует в двух вариантах — большого и малого форматов, отличающихся друг от друга составом и количеством иллюстраций. Карандашный рисунок первых иллюстраций к «Двенадцати», «пройденный» затем тушью и белилами и воспроизведенный фотомеханическим способом на бумаге верже знаменовал завершение довольно долгого и сложного поиска¹⁸, на протяжении которого Ларионов пытался не только постигнуть суть историсофских позиций Блока, но и осознать место — свое и Гончаровой — в водовороте бурных событий первых десятилетий XX в. На это указывает и замена изображения центральных героев блоковской поэмы — «Ваньки и Катьки в кабаке» — на автопортрет художника с женой, и появление в иллюстрациях новых персонажей, явно навеянных давним неопримитивистским периодом с его «низовыми» фольклорными истоками. То же относится к образу Христа, который создан скорее всего Наталией Гончаровой, разделявшей ларионовские позиции по отношению к творениям поэта.

Иллюстрации Ларионова примечательны несколькими особенностями. Во-первых, более всего в них персонажей с оружием и в солдатской форме (тогда как у Блока красногвардейцы — выходцы из люмпенизированных низов, одетые и вооруженные кто во что горазд и явно противопоставляющие себя прежним солдатам: «был Ванька наш, а стал солдат»). Да и само появление «низовых» персонажей, изъясняющихся «площадным» языком и обладающих такими же нравами и привычками, в поэзии всегда утонченного Блока было вызвано не только непосредственно жизненными наблюдениями поэта в первые месяцы после большевистского переворота, но могло быть навеяно давними впечатлениями от виденных в начале 1910-х гг. полотен и рисунков «солдатского цикла» Ларионова¹⁹. С другой стороны, хотя стилистика иллюстраций Ларионова к поэме во многом оказалась возвратом к художественному языку рубежа 1900—1910-х гг., характер персонажей заметно отличается от его тогдашних по-балаганному дурачащихся солдат и их «солдатских Венер». Новым героям Ларионова свойственны подчеркнутая брутальность и некая

¹⁷ В фондах отдела графики ГТГ хранятся оригиналы этих иллюстраций и те листы, которые в окончательный вариант издания не вошли.

¹⁸ См.: Шуманова И. Книжная графика М. Ф. Ларионова и Н. С. Гончаровой // М. Ларионов, Н. Гончарова. Парижское наследие в Третьяковской галерее. Графика. Театр. Книга. Воспоминания. М., 1999. С. 28.

¹⁹ Таково предположение Г. Г. Поспелова, высказанное в его монографии о Михаиле Ларионове (М., 2005. С. 265—272). Этим и несколькими последующими наблюдениями, важными для уяснения особенностей интерпретации поэмы «Двенадцать» М. Ларионовым и их отличия от манеры «прочтения» текста А. Блока Ю. Анненковым, Г. Поспелов любезно поделился с автором этих строк, за что выражаю глубокую признательность.

агрессивность: торчащие штыки, оскал на лицах и т. д. Приемы «снижения» применила к ним не игра художника, а сама жестокая действительность пред- и постреволюционной России, которой, впрочем, Ларионов сам не знал и опирался на свидетельства очевидцев. Ванька в одном из вариантов иллюстрации собирается задушить Катюку, протягивая руку к ее горлу. Темы смерти и погребения, ранее у него почти не встречавшиеся, в иллюстрациях к «Двенадцати» заявили о себе во весь голос (одна из заставок составлена из мрачного «орнамента» — черепов и костей; силуэты двух солдат, видимых сквозь метель, подчеркнута плоскостны и бесплотны, как призраки; тот же «солдат тудыть твою под мраморь» — не что иное, как покрытая прожилками и трещинами надгробная мраморная плита и т. д.).

Во-вторых, оригинально решены два ключевых, альтернативных друг другу героя поэмы Блока — Христос и пес (в одном из блоковских черновиков в финале они буквально, правда, несколько по-частушечному, противопоставлены друг другу: «Позади голодный пес / Впереди — Исус Христос»). Один из вариантов решения образа Христа у Ларионова подчеркнута примитивен и к тому же благословляет по-старообрядчески — двумя перстами. Он напоминает скорее апостолов Наталии Гончаровой — тех, что она писала в начале 1910-х, и тех, что были задуманы ею для неосуществленной постановки «Литургии» 1915 г. Кстати, во втором парижском издании малого формата существует образ Христа, созданный для книги самой Гончаровой. Фронтально расположенный лик наполовину прорисован черным по белому, наполовину — белым по черному и хотя вовсе не каноничен, но, по сути, совершенно «иконен». Ларионов был еще дальше от евангельских аллюзий, содержащихся в поэме Блока, чем Анненков. Если последний трактовал этот образ как некое видение, то Ларионов претворил его как совсем бутафорский²⁰. А «безродный пес» превращен Ларионовым в «исчадие ада». У него это не символ краха старой России (вспомним тень «пса в короне» у Анненкова), а образ тотальной гибели мира, Апокалипсиса (как это было в некоторых листах из цикла «Война» у Гончаровой, или как это встречается в некоторых композициях с животными с черепами вместо морд у Филонова).

В-третьих, по своему композиционному построению иллюстрации Ларионова совершенно непространственны. Если Анненков стремился прежде всего передать среду, на фоне которой выделяются отдельные

²⁰ Его не увлекали и игры с мистикой числа «12». Среди иллюстраций не встречается ни одной, где были бы изображены все двенадцать патрульных, а стало быть, не присутствует и намек на двенадцать апостолов.

персонажи, то Ларионов делает упор как раз на массу людей и никак их не индивидуализирует.

Иллюстрации Ларионова к поэме «Двенадцать», несомненно, можно отнести к самым лучшим в обширной иконографии этого замечательного во многих отношениях творения Блока. Но если Анненков в своем графическом цикле работал в тесном общении с поэтом и во многих сценах не только прислушивался к его советам, но и вносил много своего в прочтение поэтического текста, то Ларионова в работе над этими иллюстрациями не ограничивали ни указания автора поэмы, ни собственные жизненные наблюдения над неуправляемой людской стихией. Поэтому и получилось экспрессивное и очень трагическое, почти апокалиптическое произведение. И хотя мотивы тревоги и сигналы грядущей катастрофы, как представляется, содержатся и в поэме Блока, и, конечно, в иллюстрациях Анненкова, Ларионов, глядя на революционную Россию по российской традиции — «из прекрасного далека», смог ярко выразить чувство неотвратимости грядущей катастрофы с большей прямоотой и убедительностью. В работе над иллюстрациями к «Двенадцати» Анненков опирался на некоторые формальные приемы русского авангарда и, в частности, на ларионовский лучизм. А вот сам Ларионов в своем графическом цикле вернулся к долучистскому прошлому, но в результате вышел на более перспективные творческие открытия, характерные уже для середины XX в.

Разумеется, работа над иллюстрациями к поэме «Двенадцать» — только один из эпизодов богатой событиями творческой деятельности в эмиграции и Михаила Ларионова, и Юрия Анненкова, и Василия Масютина. Ограниченные рамки статьи не позволяют остановиться на других циклах их иллюстраций, а их было немало.

Еще один весьма примечательный сюжет в этой почти неисчерпаемой теме — поздняя работа Наталии Гончаровой над иллюстрациями к «Сказкам» Наталии Кодрянской — биографа, последователя и подражателя Алексея Ремизова. «Сказки» Кодрянской были изданы в небольшом частном издательстве «Union» в Париже в 1950 г. тиражом 1000 экземпляров (50 были нумерованные). Они оказались последней книгой, которую иллюстрировала Наталия Гончарова.

Алексей Ремизов написал предисловие к «Сказкам» и не раз говорил о своем теплом к ним отношении. В одном из писем он поместил специальное «Посвящение» писательнице. «Сказки» повествуют о разнообразных лесных обитателях — и трогательно-жутковатых, и наивно-лиричных. В их образном воплощении Кодрянской, несомненно, «помогали» многие литературные и фольклорные традиции русской литературы.

Наталия Кодрянская была супругой довольно состоятельного человека — Исаака Вениаминовича Кодрянского, который нередко помогал

нуждавшимся писателям и художникам. Можно предположить, что заказ на иллюстрирование «Сказок» был своего рода формой материальной помощи пожилой и не слишком обеспеченной Гончаровой.

В кратких воспоминаниях о последней встрече с художницей в 1960 г. Кодрянская бегло коснулась работы над этими иллюстрациями; за них художница взялась во второй половине 1949 — начале 1950 г. По словам мемуаристки, Гончарова работала с увлечением, не считаясь со временем. Важно, что и Ларионов не остался при этом в стороне, несмотря на болезнь, которая весной 1950 г. привела его в больницу. Как пишет Кодрянская, Ларионов иногда вмешивался в беседы двух женщин, предлагал интересные идеи и давал советы. Общение и сотрудничество с этими художниками произвело на автора «Сказок» неизгладимое впечатление: Гончарова ассоциировалась у Кодрянской с ощущением «яркого солнечного дня»²¹. Совместное обдумывание творческих замыслов и их реализации было для Ларионова и Гончаровой в порядке вещей в годы их бурной творческой молодости. За годы эмиграции это творческое сотрудничество ослабло, но не исчезло совсем²². Поэтому свидетельство Кодрянской крайне ценно.

В книге «Сказки» — шестнадцать иллюстраций (по восемь многоцветных и монохромных, выполненных одной акварелью или акварелью, тушью и карандашом — соответственно) и множество декоративных буквиц (на одну букву алфавита приходится по несколько вариантов буквицы, исполненных, как правило, тушью, пером и белилами)²³.

Первое впечатление от иллюстраций к «Сказкам» — архаичность и некоторая стилистическая ретроспективность. Это особенно бросается

²¹ См.: *Codray-Kodrianskaia N. Dernière rencontre // Loguine T. Gontcharova et Larionov. Cinquante ans à Saint-Germain de Près. Témoignages et documents.* Paris, Klingsieck, 1971. P. 205–208.

²² О параллельности замыслов Ларионова и Гончаровой, в частности во время работы над балетом «Золотой петушок» (1914) и позже, в 1920-е гг., подробно говорится в главе «Русские сказки Гончаровой и Ларионова» в книге Г. Поспелова «Русское искусство начала XX века. Судьба и облик России» (М., 1999. С. 66–88). Здесь прослежены многие мотивы «сказочных» тем в иллюстрациях и театральных эскизах Гончаровой и Ларионова, вскрыты механизмы эволюции их стилиевой манеры от «органическо-почвенного» неопрimitивизма к более иллюстрационной стилизации под примитив на протяжении второй половины 1910–1920-х гг.

²³ Часть оригиналов и эскизы буквиц Гончаровой хранятся в коллекции Национального музея современного искусства (Центр имени Ж. Помпиду) в Париже, куда они попали от анонимного дарителя в 1972 г. (см.: *Nathalie Gontcharova, Michel Larionov et les collections du Musee National d'art moderne. Catalogue de l'exposition.* Paris, 1995. P. 166–167). В известном парижском собрании Ренэ Герра находятся оригиналы некоторых иллюстраций и буквиц. Они демонстрировалась на выставке в ГТГ в 1995 г. (см.: *Они унесли с собой Россию... С. 74–75, 135*). Некоторые буквицы были опубликованы в альманахе «Прометей» в качестве оформления первой публикации в СССР эссе М. И. Цветаевой о Н. Гончаровой (Прометей: Альманах. № 7. М., 1969. С. 144–201).

в глаза, если учесть, что как раз в конце 1940-х гг. и Ларионов, и Гончарова демонстрировали свои лучистские работы на выставке в парижской галерее «Deux Pes» (1948) и участвовали в выставке абстрактного искусства в галерее «Maeght» (1949, Париж). Тяготеющие к монументальной обобщенности и даже к беспредметности холсты Гончаровой этого времени известны, некоторые из них экспонировались на выставке «парижского наследия» Ларионова и Гончаровой в Третьяковской галерее в 1999 г. («Абстрактный букет», «Композиция с мостом», «Пространство»). На подобном фоне иллюстрации к рассматриваемой книге кажутся чрезмерно детализованными, подчас суховатыми, довольно сдержанными по колориту. Они демонстрируют персонажей в разные времена года и неизменно в природном окружении. Иллюстрации вполне вписываются в ряд живописных пейзажей и натюрмортов Гончаровой 1920—1940-х гг., которые, как бы раздвигая границы изображения на холсте или бумаге, захлестывает природная стихия (в переносном и буквальном смысле). Интересно, что и в этом ряду произведений можно отметить «сезонность» мотивов: натюрморты и пейзажи изображают то весну, то осень, то лето, то преддверие зимы.

Однако один живописный цикл Гончаровой оказывается наиболее близким по стилистике и по духу ее иллюстрациям к «Сказкам» Наталии Кодрянской. Речь идет о росписях в парижском доме музыканта и дирижера С. А. Кусевицкого, исполненных около 1922 г. Героями этих панно стали персонажи из мира русских опер и балетных спектаклей, с которым Гончарова и Ларионов в эти годы были неразрывно связаны. Открывало цикл панно с изображением Царевны-Лебедя в окружении волн и радуги. Основную часть ансамбля составляли десять композиций с аллегориями времен года и с изображениями Леля, Астролога, Шемаханской царицы, ее города, князя Гвидона и генерала Полкана²⁴. В рамках одного изобразительного цикла пушкинские персонажи соединялись у Гончаровой с фольклорно-языческими образами. Это соответствовало общему замыслу Русских сезонов их зрелого и позднего периодов, когда образ России из чего-то живого и непосредственно переживаемого — в оформлении спектаклей на русские темы — постепенно превращался в некий фантом, на который взирают со стороны не без отчуждения.

²⁴ См.: *Chamot M. Gontcharova. Paris, Bibliothèque des Arts, 1972. P. 106, илл. P. 147.* Общую картину дополнял фриз в столовой с погрудными изображениями «Испанок» в кружевах и в окружении магнолий (любимые мотивы Гончаровой этих лет). По свидетельствам современников, цвета композиций были сдержанны, а формы почти академичны, лишены малейших следов стилизации. После отъезда С. Кусевицкого в Америку его дом долгие годы занимало одно из посольств, а панно после длительного хранения были проданы на аукционе Parke-Bernet в Нью-Йорке.

И в панно для интерьеров, и в иллюстрациях центр композиций занимают крупные антропоморфные фигуры, окруженные деревьями, кустарниками и цветами, характерными для того или иного времени года. Растения изображаются стилизованно, графично, они обступают персонажей со всех сторон. Все видится порождением единой природной стихии, уходит «корнями» в ту же почву, что и любое дерево, кустик или одинокая былинка. В этом смысле оба рассматриваемых цикла родственны, так как восходят к неким общим фольклорным истокам, пусть даже и преобразованным многочисленными промежуточными интерпретациями.

Есть и еще одна черта сходства двух циклов. И там и тут основная «галерея» «русских образов» дополняется аккомпанементом тем, взятых как бы из другого смыслового ряда. В особняке Кусевицкого это были любимые Гончаровой «Испанки» с магнолиями, а в иллюстрационном цикле такую роль исполняли буквицы-заставки.

Здесь кроется различие двух сравниваемых циклов Гончаровой. Прежде всего не будем забывать, что в одном случае речь идет о монументальных панно, а в другом — о камерном цикле иллюстраций. Росписи в парижском особняке Кусевицкого обобщали опыт и Гончаровой-сценографа, и стилиста-декоратора первой половины 1920-х гг., поэтому во многом напоминают эскизы костюмов-характеров для театральных спектаклей. В цикле иллюстраций, созданном более чем двадцать семь лет спустя, художница неосознанно, интуитивно подводила итог своего творческого пути во всех сферах, где ей довелось работать. Вероятно, в тот период Гончарова нуждалась в таком материале, который позволил бы ей дать простор своей богатейшей фантазии и как бы реконструировать самый дух своего творчества, переплавившего многие традиции, немалое число увлечений, но оставшегося верным самому себе. Это, действительно, было «многообразие, скрепленное индивидуальностью», по удачному определению Д. В. Сарабьянова²⁵. Заказ Кодрянской оказался для художницы как раз таким благодатным полем, на котором, используя работу над иллюстрациями к «Сказкам», она смогла воскресить в памяти и на бумаге дорогие мотивы, темы и образы, что сопровождали ее долгие годы. В этом смысле встреча Кодрянской с Гончаровой стала счастливой для обеих.

С другой стороны, Гончарова была хорошо знакома с Алексеем Ремизовым — идейным вдохновителем «Сказок» Наталии Кодрянской. В одном из мемуарных свидетельств приводятся слова художницы о том, что, по ее мнению, Ремизов, постоянно погруженный в свои мистификации,

²⁵ См.: Михаил Ларионов, Наталья Гончарова. Шедевры из парижского наследия. Живопись. М., 1999. С. 76.

игры и фантазии, был «немножко колдуном»²⁶. «Колдовство» Ремизова никогда не было злым, но всегда — немного озорным, немного ворчливым (особенно в поздние годы его жизни). Его не всегда антропоморфного типа персонажи не столько пугают кого-то, сколько вызывают сочувствие, поскольку трогательно одиноки и жаждут теплого человеческого отношения. В какой-то мере это же можно сказать и о героях «Сказок» Кодрянской.

Гончарова, разумеется, хорошо знала рисунки самого Ремизова²⁷. Она ценила и остроту взгляда писателя на живых, окружавших его людей (в шаржах), и богатство его фантазии, когда из-под его руки выходили разнообразнейшие сказочные существа. Возможно, в какой-то момент она даже полагала, что именно Ремизов смог бы прекрасно проиллюстрировать «Сказки» своей литературной «внучки-дочки», ведь Наталия Кодрянская изъяснялась во многом его языком.

Но, взявшись за иллюстрирование книги, художница постаралась сохранить и подчеркнуть в ней «дух Ремизова». Сам писатель говорил так: «Изобразительность и выразительность. Изобразительность — картинность, а выразительность — озвучание. Созерцание доходчиво и пассивно. Вдохновение — напорхнуло и всегда деятельно»²⁸. И Гончарова как бы переводила в изобразительные формы неторопливую, слегка витиеватую речь рассказчицы, вдохновленной, в свою очередь, обаянием личности ее литературного наставника. И если некоторые образы в иллюстрациях кажутся немного иронично заостренными, то, может быть, работая над ними, Гончарова вспоминала о шаржах Ремизова и даже старалась в какой-то мере проникнуться их манерой. Во всяком случае, несомненно, что дух Ремизова здесь витал²⁹.

²⁶ *Loguine T. Gontcharova et Larionov. P. 210.* Эти воспоминания Ehrhard Stenberg названы достаточно красноречиво: «Гончарова склоняется над своим прошлым». Гончарова вспоминает здесь об одном запомнившемся эпизоде, случившемся как-то, когда она была в гостях у Ремизовых. На столе лежал завязанный бумажный пакет. Писатель развязал бечевку, и вдруг из пакета вырвалось *нечто*, похожее на дуновение ветра. Это *нечто* устремилось к окну и исчезло за ним. Никто не рискнул бы ответить, что это было — именно *нечто*, возникшее, как считала Гончарова, благодаря Ремизову, который был «немного колдуном».

²⁷ Хотя сам себя А. Ремизов считал рисовальщиком-любителем, его рисунки высоко оценивались и Н. Гончаровой, и М. Ларионовым, и И. Пуни. В своем дневнике 1956 г., пересказываемом Н. Кодрянской, он писал: «Иван Альбертович Пуни <...> по-настоящему интересовался моими многомерными рисунками...».

²⁸ См.: Там же. С. 393.

²⁹ На одной из буквиз гончаровского цикла («Н») был помещен шарж на А. Ремизова. Он свидетельствует о мастерстве проникновения художницы в суть творческого метода писателя и понимании его личности. Н. Гончарова изобразила Ремизова в виде некоего восточного персонажа в туфлях с высоко загнутыми носами и пучком волос на бритой

Работа Гончаровой над «Сказками» Кодрянской — лишь небольшой эпизод в ее позднем творчестве. Чуть позже художницу всерьез увлекут проблемы космоса (в связи с запуском первого спутника Земли). Не оставляла она и живопись, и театр, работая почти до последнего дня своей яркой жизни. Но в иллюстрациях к «Сказкам» отразилась вся глубина дарования выдающейся русской художницы XX в.

Творчество на чужбине художников из России, которые постоянно вспоминали и тосковали по родине, было полноценным творческим руслом единой отечественной культуры. Здесь процветали все виды искусства, в том числе один из самых традиционных в стране большой литературы — иллюстрация. Приведенные примеры даже в малой степени не исчерпали эту тему. В книжной и журнальной иллюстрации работали десятки мастеров русской художественной эмиграции — и знаменитых с дореволюционных времен, и только вступивших на самостоятельный творческий путь. В этой статье хотелось привлечь внимание к этому пока еще недостаточно освоенному и изученному кругу произведений художников Русского зарубежья.

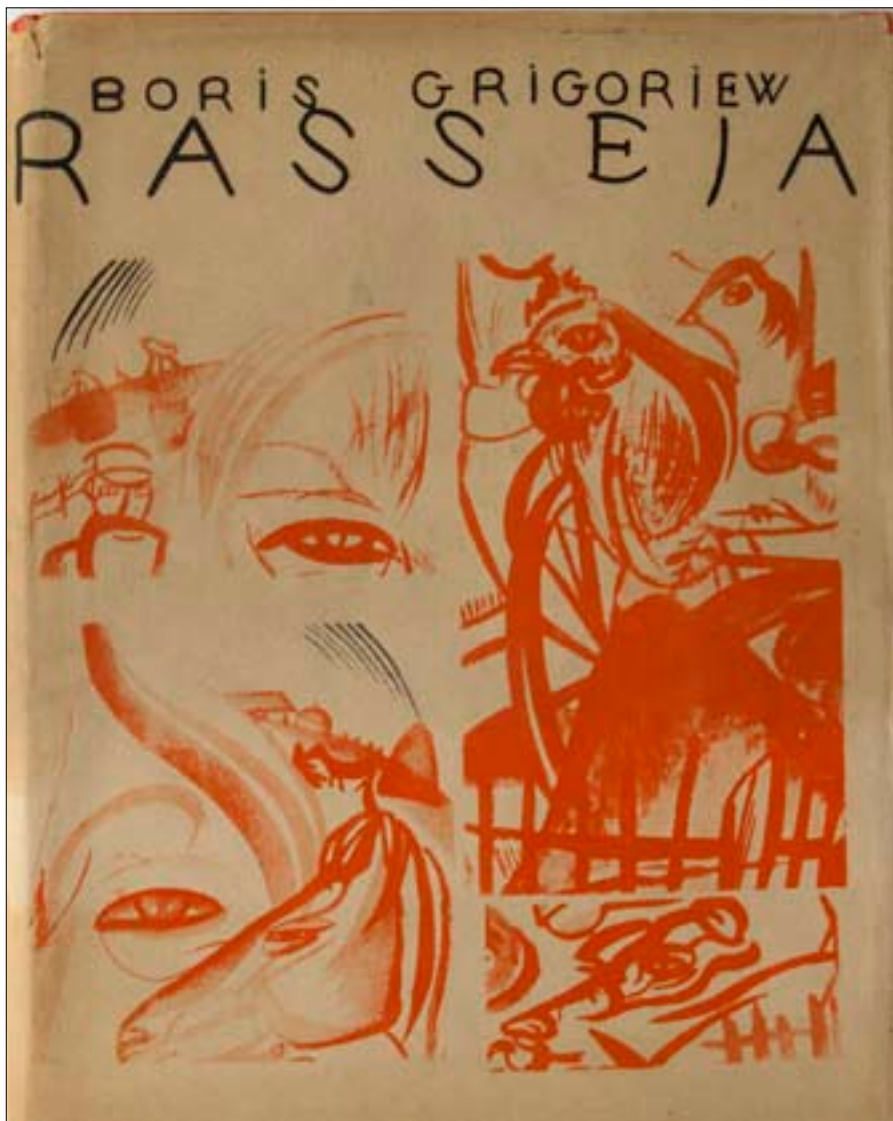
голове, да еще в окружении экзотических растений. Возможно, на этот образ Гончарову натолкнул пассаж из знаменитой ремизовской книги «Взвихренная Русь»: «И приснилось мне: — надел я, как маску, картину Гончаровой „Ангел, страж Софии Цареградской“ и синюю, расшитую шелками, китайскую кофту на красном шелку, поднял суконный черный воротник и пополз на четвереньках...» (Ремизов А. Взвихренная Русь. Изд. 3-е. Лондон, 1990. Р. 43). «Ремизовский дух» иллюстраций к сказкам Н. Кодрянской может быть отчасти объяснен еще и тем, что Гончарова ранее, в 1920–1930-е гг., уже работала над иллюстрированием сочинений писателя (хотя издание это не увидело свет) и вольно или невольно использовала раз найденные образы и приемы в работе над более поздним циклом иллюстраций к книге, написанной под сильным влиянием Ремизова, — «Сказкам» Наталии Кодрянской.



Ю. П. Лобачев. Комикс по книге Э. Распэ «Приключения барона Мюнхгаузена» (Белград, 1930-е).



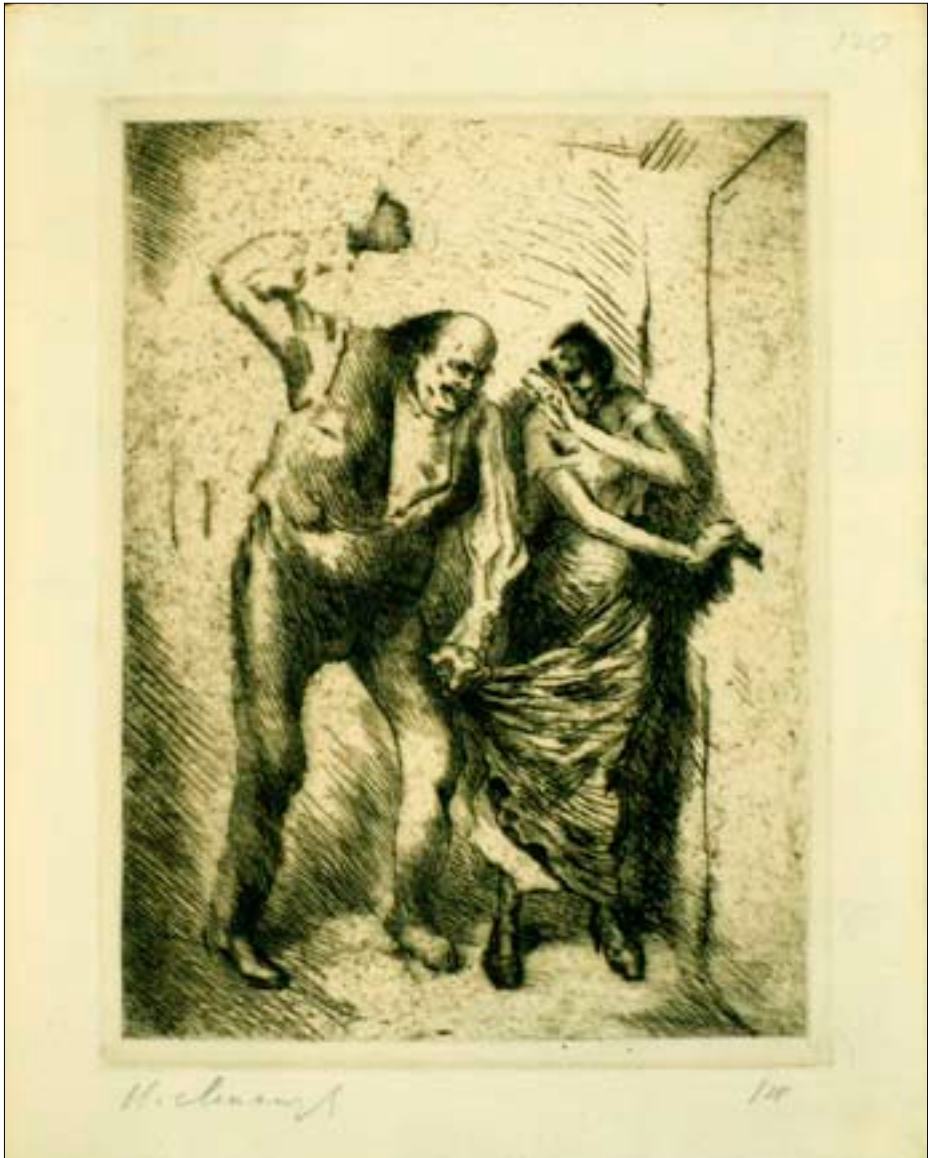
А. М. Ремизов. Шарж на Н. В. Зарецкого. 1922.



Б. Д. Григорьев. Обложка книги «Расея». (Потсдам, 1921. На немецком языке).



Б. Д. Григорьев. Лист из портфолио «Русская эротика» (Мюнхен, 1921).



В. Н. Масютин. Муж (гнев). Лист из серии офортов «Семь смертных грехов» (Берлин, 1923).



С. А. Залишупин. Портрет А. М. Ремизова.
Лист из портфолио «Портреты современных русских писателей» (Берлин, 1923).



В. И. Шухаев. Иллюстрация к повести А. С. Пушкина «Пиковая дама» (Париж, 1923).



М. В. Добужинский. Иллюстрация к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин» (Париж, 1937).



Н. С. Гончарова. Иллюстрация на обложке книги Н. В. Кодрянской «Сказки» (Париж, 1950).



Н. С. Гончарова. Буквицы к книге Н. В. Кодрянской «Сказки» (Париж, 1950).