

Борис Галанов

Платье для Алисы

Художник и писатель. Диалоги

Москва «Книга» 1990

ББК 85.15
Г 15

Рецензент — Э. З. Ганкина,
кандидат искусствоведения
Оформление Т. Н. Руденко

Г $\frac{4903040000-021}{002(01)-90}$ 51-90
ISBN 5-212-00280-X

© Галанов Б. Е., 1990

Зачем коту сапоги?



Раскроем книжку с картинками. Быть может, самую первую в жизни ребенка. Ведь он — читатель совсем крохотный. Да и не читатель вовсе. Читать ему еще предстоит научиться. А сейчас вернее сказать: слушатель. Вот именно: пока слушатель. Впрочем, прежде чем слушать, ребенок обязательно заглянет в книжку, повертит в руках, перелистает страницу за страницей, посмотрит картинки. О чем книжка — он еще не знает. Имя автора, пусть самого знаменитого, ему ничего не говорит. Книжка началась для него с рисунков, веселых, звонких, заманчивых, ярких, таких, которые непременно заинтересуют, захочется узнать, про что они, потянутся к книге. Первая увиденная картинка, первый услышанный рассказец нередко оказываются в числе первых воспитателей, формирующих вкусы и чувства ребенка. Вот почему в этих очерках о художниках-иллюстраторах мы часто предпочитали другим — иллюстраторов детских книг и тех, кто неожиданно для себя поселялся со своими рисунками в мире детства.

Взрослый человек дочитает толстый роман до конца, неважно, с иллюстрациями или без. Пришелся бы по душе роман. Совсем другое дело тоненькая книжечка для малышей. Тут без картинок не обойтись. И если художник сумел сохранить память детства, если, обращаясь к веселой фантазии, художник оказался, по слову Владимира Андреевича Фаворского, в одном пространстве со своим читателем, ребенок готов сто раз прослушать рассказ, затвердить его наизусть, вдоволь полюбоваться картинками. А потом, вполне возможно, вооружившись ножницами, взять и вырезать их из книжки все до единой. Значит ли, что на этом любимая книжка прекратила свое существование?

Ничуть не бывало.

Не станем торопиться с выводами.

Книжка растрепалась, рассыпалась. Но с понравившимися рисунками ребенок не захотел расставаться. Он вырезал их, чтобы долго еще в них играть, сочинять к знакомому рассказу новые концы и начала, по своей прихоти, воле, желанию располагать фигурки в разных неожиданных сочетаниях и комбинациях.

ПО ПРОВОЛОКЕ ДАМА



ИДЕТ, КАК ТЕЛЕГРАММА.

Один художник, увидев свою книжку разрезанной на куски, нисколько не огорчился, напротив, скорее даже обрадовался. Художник этот был Владимир Лебедев. В 1927 году в письме к Горькому Маршак писал: «Как говорит мой товарищ по работе художник Лебедев, текст книжки дети должны запомнить, картинки вырезать — вот почетная и естественная смерть хорошей детской книжки».¹

Однако мы опережаем события. Вернемся к той минуте, когда ребенок только приготовился слушать. У Валентина Катаева в повести «Волшебный рог Оберона» прекрасно описаны чувства маленького мальчика Вали, который, раскрыв книжку-тетрадку с картинками, нарисованными рукой мамы, любит миром, формами и красками окружающих его предметов, познает их и сравнивает, учится каждую вещь называть своим именем. В то же время неподвижность и молчаливость картинок немного пугает и отталкивает мальчика. В книжках, о которых мы говорили, все рисунки до поры до времени тоже неподвижны и безмолвны. Но поскольку персонажи уже вышли на сцену, уже возбудили ребяческое любопытство, детям не терпится поскорее «разговорить» картинки, узнать, «кто есть кто». Получить ответ на тысячу нетерпеливых «почему». Почему на картинке продавец воздушных детских шариков летает по воздуху? Почему дама в розовом ходит по проволоке, а не по земле, как все люди? Отчего кот в сапогах? Зачем волк улегся в постель и накрылся одеялом? Разве волки так поступают?

И книжка ответит на одно, другое, третье «почему». Рисунок загадывает, текст — отвечает: нужно смотреть и слушать. Повествовательное, объединившись с изобразительным, органически дополняют друг друга.

Продавец летает по городу. Чудо номер один. Не по доброй воле, но летает. Шары принудили. Да-да! Подул сильный ветер, и шары взмыли в воздух вместе со своим хозяином. Вот как интересно получается! Ни с кем другим такое невероятное происшествие не случилось и навряд ли случится. Но странное дело: с одной стороны, ребят развес-

лило и обрадовало незавидное положение продавца. Ведь он никогда никому в жизни не подарил ни одного шара. Пускай теперь мается. А с другой... Глупому продавцу здорово повезло. Чего же он рассердился, напугался, стал дрыгать ногами, закричал: «Караул!»? Мне кажется, любой мальчишка, хотя в романе-сказке «Три толстяка» об этом нет ни слова, был бы не прочь поменяться местами с продавцом и полетать над крышами города, как волшебная летающая гроздь разноцветного винограда.

Женщина ходит по проволоке. Чудо номер два. Но она гимнастка и это чудо сотворила сама. Когда в цирке ребенок увидит ее на арене, наверняка вспомнит картинку из самой первой своей книжки, вспомнит озорные, задорные, меткие, под стать картинке, стихи: «По проволоке дама идет, как телеграмма» — и, может быть, пожалеет, что это не он и не про него.

Кот в сапогах! Натянул сапоги и, глядите, молодец-молодцом, отправился представляться в королевский дворец. Жаль, конечно, что кота в сапогах можно встретить только в сказке и найти только на картинке. Однако история хитрого кота, который не раз (правда, не забывая о собственной персоне и собственной выгоде) выручал своего господина и вытягивал из беды, подарит детям радость дружбы с животными и весело, ненавязчиво преподаст первые понятия о таких привлекательных качествах характера, как смелость, находчивость, сообразительность.

Ну, а кровожадный волк, болтающий с маленькой девочкой на лесной поляне? Волк, напяливший на голову кружевной чепчик! Очень интересно. Но разве это не такая же фантазия и занятная выдумка вроде истории кота в сапогах? Даже самые маленькие и те отлично понимают. И все же! Автор, оказывается, не шутил, рассказав, а художник — нарисовав, историю Красной Шапочки и серого волка, который слопал бедную девочку. Писатель и художник вместе создали причудливый, фантастический и в то же время вполне реальный мир, предостерегли юных читателей от козней злых, коварных людей, а коварных людей в жизни, к

Зачем когу сапоги?

сожалению, хоть отбавляй. Слушать их опасно, доверять, как доверилась Красная Шапочка серому волку, еще опаснее. И за это она жестоко поплатилась. Таковы мораль знаменитой детской сказки и, попутно, ответ на вопрос, почему волк прикинулся овцой.

Почему — взрослым объяснять не надо. Сами знают почему. И что за штука такая: волк в овечьей шкуре — тоже давным-давно известно. Чисто познавательные задачи — весело, неназойливо расширить и обогатить представления читателя об окружающем мире — не являются для иллюстратора взрослой книги насущной педагогической необходимостью. У него другой адресат, другие цели. Он не ограничен возрастным цензом. Он опирается на вкус, опыт, знание жизни взрослого человека. В изобразительном решении того или иного сюжета бывает достаточно намека или полунамека. Но для ребенка все начинается с азав, с игры. Волк, прикинувшийся овцой, может стать для ребенка одним из первых важных открытий сложности взаимоотношений в окружающем его мире. И писатель, и художник, увлекательно соединяя быль с небылицей, обыкновенное с необыкновенным, облакая реальность в сказочные одежды или же, напротив, населяя сказочный мир приметам реальной жизни, без дидактических нравоучений и назидательности, нескучно, исподволь учат детей уму-разуму, внушают первые представления о добре и зле, честности и коварстве, хитрости и доверчивости.

Они могут быть разными — рисунки в книжках для малышей. В зависимости от содержания самих книжек — веселыми или грустными, шумными или тихими. И выполнены могут быть в строго реалистической или в свободной, условной манере. Вспомним, как фантазер-ребенок в стихах Михалкова дерзко переносит на лист бумаги все, что видит вокруг:

Я карандаш с бумагой взял,
Нарисовал дорогу.
На ней быка нарисовал,
А рядом с ним корову...

Я сделал розовым быка,
Оранжевой дорогу.
Потом над ними облака
Подрисовал немного...
И эти тучи я потом
Проткнул стрелой. Так надо,
чтоб на рисунке вышел гром
И молнии над садом.

Где? Когда? В каких сказочных краях взрослому человеку довелось бы увидеть розового быка? Взрослому, но не ребенку! «Не мечтающий ребенок — это большой ребенок», — говорил Алексей Толстой. И юный художник увидел все то, что так хорошо отвечало его светлому мироощущению фантастического розового быка на оранжевой дороге... Это ведь куда интереснее, чем обыкновенный черный бык, который попадается гораздо чаще. И если иллюстратор детских книг, запомнивший свое детство, тоже видит розовых быков, недоступных взгляду равнодушных людей, для которых везде и всюду быки только черные и тучи нельзя проткнуть стрелой, — это прекрасное качество художника.

Впрочем, только ли художника детской книги?

Станным может показаться пришедшее в голову сравнение, но, прочитав однажды письмо Ван Гога брату Тео, в котором он делился замыслом еще не написанного портрета своего друга — человека большой мечты, я подумал: есть в этом нечто сходное по духу с пылкими фантазиями детей, когда, берясь за карандаш, они хотят красками передать на бумаге всю свою любовь к маме, солнцу, небу, звездам, цветам. Человек, которого хотел писать Ван Гог, светловолос, и, чтобы вложить в картину все свое восхищение, всю свою любовь к нему, художник обещает стать необузданным колористом: «Я преувеличиваю светлые тона его белокурых волос, доходя до оранжевого, хрома, бледно-лимонного... Позади его головы я пишу не банальную стену убогой комнатухи, а бесконечность — создаю простой, но максимально интенсивный и богатый синий фон, на какой я способен, и эта нехитрая комбинация светящихся белокурых

волос и богатого синего фона дает тот же эффект таинственности, что звезда на темной лазури неба...»².

Конечно, я не собирался сближать поэтический и философский замысел великого художника с наивными, простодушными детскими рисунками. Речь о другом, о схожести поиска, чувств, ощущений, о стремлении выдающегося мастера и ребенка выразить дорогую мечту с помощью необыкновенных сочетаний света и цвета. Синее сделать волшебно-синим, голубое — ослепительно голубым, и пусть бы интенсивности чувства отвечали интенсивные краски. Художники детской книги к этому часто стремятся.

Однако при всей яркости красок и богатстве выдумки рисунки для детей не могут — упаси бог! — быть слишком сложными по своей проблематике и настрою, к восприятию которых еще не готов ум и малышей, и младших школьников. Правда, школьники уже обрели своих литературных героев — друзей с катаевскими Петей и Гавриком, у Марка Твена любят Тома Сойера и Гека Финна. Но и в этом случае художник-иллюстратор увлечет их не изображением диалектики душ двух сорванцов Тома и Гека, хотя кто же, как не Марк Твен, хорошо знал мальчишеские чувства и душевные переживания Тома и Гека. У них тоже были свои проблемы, и непростые. Но это интересно тем, кто в зрелом возрасте с улыбкой перечитывает любимые книги детства. А в детстве вообще и не очень в такое вникаешь.

Ребят захватывают действующие, а не размышляющие герои. Размышляющий появится позднее, на следующей ступеньке. Ребенку больше по душе товарищ детских игр, бесстрашный искатель приключений, всегда обуреваемый самыми непредсказуемыми, но увлекательными идеями, для которого весь окружающий мир познается через действие, игру. Именно таким увидели юные читатели Тома Сойера на рисунках Виталия Горяева, и этого оказалось достаточно, чтобы рисунки Горяева предпочли многим другим.

Выходит, правы те критики, которые, толкуя об особой специфике детского восприятия, порой весьма жестко утверждают, что границы, отделяющие иллюстрации для взрослых

от иллюстраций для детей, практически непреходимы. Ведь для того, чтобы стать понятным ребенку, художнику нужно находить своеобразные повороты тем и сюжетов, вовлечь малыша в рассказ, как в игру, заинтересовать.

Однако как быть с авторами (о них речь впереди) умных, серьезных, философских романов, которые и не подозревали, что со временем эти романы станут достоянием детей; с художниками-иллюстраторами, которые тоже никак не смогли бы взять в толк, что их рисунки подростки с восторгом признают своими.

Значит, есть случаи, когда границы не столь уж непреходимы.

Восьмилетний человек, двенадцатилетний и четырнадцатилетний с увлечением читают «Путешествия Гулливера» и «Робинзона Крузо», читают и рассматривают картинки. Только в разном возрасте по-разному. Занимательность занимательности разнь. У каждого возраста своя точка отсчета. Не сразу доберешься от нижних ступенек до верхних, когда возьмешь в руки «Гулливера», не сокращенного, не адаптированного, по-новому перечитывая не только текст, но и рисунки. Но ведь начинают читать книжку и рассматривать картинки с малых лет. Значит, в иллюстрациях к этим книгам уже изначально было заложено нечто такое, что на всех возрастных ступеньках близко детскому восприятию, хотя художник, повторим еще раз, имел в виду отнюдь не детей.

А близок детям самый принцип последовательного, от рисунка к рисунку, развертывания увлекательного сюжета, прослеживание, почти без пропусков, всех заманчивых его перипетий. Подобно киноленте, движутся перед глазами рисунки-кадры. И как же интересно любознательному читателю вместе с художником разглядывать удивительные подробности экзотического быта Робинзона или столь же удивительный фантастический быт Гулливера, Дон Кихота, Гаргантюа. На каждом рисунке мы получаем бездну информации. Так вот, оказывается, как выглядели шлемы и латы, лодки туземцев, нарядные одежды придворных, домашняя утварь... Сколько бы ни смотрел — не надоест. Перевернешь страницу,

Зачем коту сапоги?

а тянет вернуться назад. Чего-то недоглядел. И действительно, найдешь что-то новое, прежде не замеченное.

Однако главное требование к рисунку — критерий качества. Суть этого требования в книгах для взрослых и для детей остается неизменной. Самое высокое качество иллюстраций. От этого никуда не денешься. В какой бы манере не работал художник, какой бы стиль для себя не избрал. Как говорил замечательный мастер книжной графики Владимир Михайлович Конашевич, касаясь извечной проблемы рисунков для взрослых и для детей: в искусстве все (или почти все, если хотите) **МОЖНО**, если это сделано талантливо, и ничего **НЕЛЬЗЯ**, если это сделано бездарно ³.

Когда рисунок исполнен дурно, кое-как, вкривь и вкось, польза одинаково невелика — и для детей и для взрослых. Текст и иллюстрации соединяются под одной обложкой механически. Плохой, небрежный рисунок не украсит книгу, не справится с эстетическими и педагогическими задачами, не встретит ответного отклика у зрителей и не принесет радости узнавания любившихся героев. Короче говоря, ничем не обогатит и не дополнит наше представление о происходящем.

Другое дело, когда талантливый мастер входит в мир писателя, детского или взрослого, проникается его идеями и образами, ими вдохновляется. Тут результаты могут быть самые неожиданные. В свое время Л. Пантелеев, автор знаменитой повести «Республика Шкид», поразился тому, как художник Н. Тырса похоже нарисовал портрет Викниксора, директора школы. Похоже на кого? На Виктора Николаевича Сорокина, человека, который послужил писателю прототипом и которого художник Тырса никогда не видел в глаза, а нарисовал как будто с натуры.

Да и не одного только Викниксора. Он придал почти фотографическое сходство многим другим персонажам повести, которых не знал лично и не мог знать. «То, что он сделал с „Республикой Шкид“, — писал Л. Пантелеев, — казалось (и кажется) мне стоящим на грани волшебства... Шкидовцев рисовали и после Тырсы... и никому никогда не удалось так верно, так легко, весело и победно схватить не только



фактуру, но и самый дух нашей беспризорной мальчишеской республики»⁴.

Известно, что чувство изумления и благодарности испытал Максим Горький, разглядывая рисунки художника Б. Дехтерева к книге «Хозяин. Двадцать шесть и одна. Мальва». Особенно удивили писателя портреты его бывшего хозяина В. С. Семенова. Повторялся уже знакомый сюжет. Естественно, что художник мог познакомиться с «натурой» хозяина только по описаниям. Однако Семенов на всех трех рисунках вышел столь похожим на оригинал, что Горький специально попросил художника передать их в Нижегородский музей.

История книжной иллюстрации знает и другие случаи удивительных совпадений словесного образа с живописным, точных до деталей портретов, сделанных художником с неизвестных ему людей, послуживших писателям прототипами их литературных героев. Лев Толстой, просматривая рисунки Л. Пастернака к «Воскресению», обратил внимание, что в Нехлюдове и Катюше Пастернак почти портретно запечатлел незнакомых ему людей, с которых писал Толстой. Ромен Роллан, получив иллюстрации Евгения Кибрика к повести «Кола Брюньон», с восхищением узнавал в них своих коренастых земляков, бургундцев. Кто же помог художнику погрузиться в атмосферу жизни старого городка в самом сердце Франции, кто подсказал Кибрику веселые, вдохновенные портреты Кола Брюньона, славного мастера из Кламси, и своенравной возлюбленной мастера Ласочки? Кто помог художнику передать изгиб красивой шеи и рук этой деревенской Джоконды и задорно откинутую назад голову, дразнящий лукавый рот и вишневую веточку в зубах? Да сам же Роллан.

Разумеется, такого рода удивительные совпадения не единственный критерий мастерства художника-иллюстратора. Тем более, что зрительный образ не просто повторяет словесный. Поставить между ними знак равенства невозможно.

Тот же Николай Тырса предупреждал: «Прежде всего



важно, чтобы в нашем творчестве было именно творчество, а не что-то другое. Творчество тем и отличается, что это не копия, а преобразование действительности, что это действительность, сконцентрированная в художественном выражении»⁵. Великая магия искусства состоит, между прочим, и в том, что, рисуя никогда не виденного им человека, мастер «дорабатывается до портрета», похожего на оригинал. Если бы рисовал непосредственно с оригинала, быть может, добился бы еще большего сходства. Но и в этом случае преобразуя, а не копируя, добываясь не мелочного бытоподобия, а сконцентрированного художественного выражения.

Бескрылый подражатель, копировщик под кальку, в лучшем случае делает лишь скучную любительскую фотографию, может быть, и удостоверяющую личность, но ничего не говорящую ни уму, ни сердцу читателя и даже автора, который в такой «протокольной» фотографии вдруг возьмет и совершенно искренне не узнает собственного героя. Истинный художник одновременно выразит и «перевыразит» словесный образ своими живописными средствами, по-своему домыслит. Как говорил Роллан, художник Кибрик на все, что увидел, наложил свою печать. То, что он создал, всецело принадлежит ему. Но при этом во всем сумел сохранить «фамильное сходство», Ласочке художник придал черты одновременно общечеловеческие и чисто бургундские, так что нивернцы наверняка могли узнать в Ласочке свою лукавую молоденькую землячку⁶. Добавим, что в не меньшей степени, чем Роллана, поразило Томаса Манна сходство, которое художник Вольфганг Борк сумел придать Ашенбаху, герою рассказа «Смерть в Венеции», со знаменитым австрийским композитором и дирижером Густавом Малером⁷. Дело в том, что именно Малера имел в виду писатель, однако свою ассоциацию считал достаточно хорошо замаскированной и тайну хранил про себя. И все же художник «набрел» на нее, сам того не подозревая, тайное вывел наружу с такой точностью, что Томас Манн, как и Ромен Роллан, был потрясен при первом же взгляде на рисунок, в Ашенбахе узнав Малера. Оставалось только удивляться, каким чудом иллюстратору это удалось.

Ну, а как судить о степени достоверности рисунка, когда нет возможности положиться на авторитетное суждение автора книги, удостоверившего фамильное сходство своих персонажей с нарисованными? Когда автор вообще ничего не сказал о внешности своего героя, «забыл», «не удосуужился» или вскользь обронил несколько фраз, как Сервантес о Дон Кихоте. И художник силою собственного воображения, подобно пушкинскому Гуану, по одному лишь следу башмака, должен представить свою Донну Анну.

Честь и хвала художнической интуиции Вольфганга Борка, угадавшего прототип Ашенбаха. Но разве героев Рабле или Сервантеса на рисунках Гюстава Доре мы рискуем упрекнуть в непохожести! Бог с ними, с прототипами. Если у Рабле и Сервантеса были прототипы, то мы не сомневаемся, наверняка точь-в-точь такие, какими нарисовал их художник. Герой остался жить в нашем воображении благодаря гению Рабле и Сервантеса, но воздадим в полной мере должное и сопровождающим эти великие книги иллюстрациям. Портрет героя счастливо найден, угадан, узнан. Его попросту невозможно представить себе иным, не отождествить с собственным воображением и не удостовериться: похоже! — ничуть не сомневаясь: будь автор в живых, он и сам высказался бы в таком же духе.

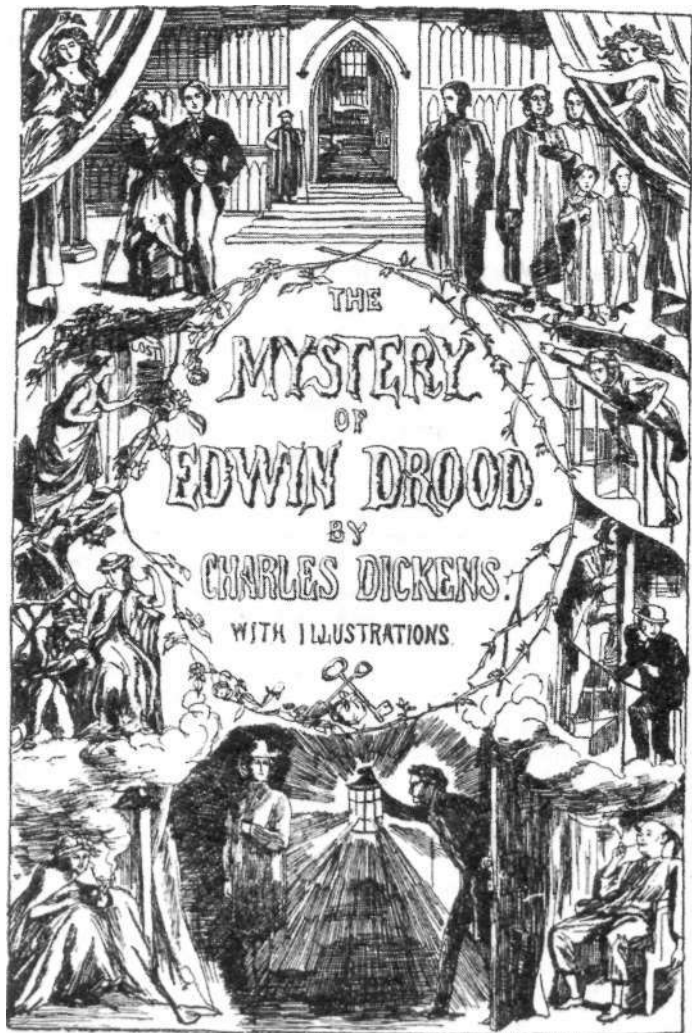
И все-таки, все-таки... Воссоздавая средствами своего искусства мир Сервантеса, населяя его людьми, наряжая Дон Кихота в странные его одежды, воскрешая пейзажи Испании, Гюстав Доре на все наложил свою печать (воспользуемся точным определением Роллана), создал в мире Сервантеса поэтический мир Гюстава Доре, — свой, оригинальный, своеобразный, органически связанный с миром писателя, а в то же время увлекающий смелостью, можно сказать и по сильнее — отвагой собственного замысла. И собственного отношения к происходящему. Создал этот мир не как соперник писателя, желающий во что бы то ни стало перещеголять, подмять под себя, и не как рабски прислуживающий слуга-исполнитель, послушный копировщик, буквалист, а как могущественный союзник, проникающий в глубинный смысл произведения.

Разумеется, в книге, стоящей на грани взрослой и юношеской, сделавшейся неожиданно для ее автора неотъемлемой принадлежностью школьной библиотеки, рисунок может оказаться для ребенка еще достаточно «взрослым». Более глубокое понимание Дефо, Свифта, Сервантеса и рисунков к их книгам приходит с возрастом. Но уже с тех самых первых встреч с адаптированными романами Сервантеса, Рабле и иллюстрациями к ним Доре появляется эта уверенность — живи в действительности на свете Дон Кихот, мы узнали бы его с первого взгляда, благодаря талантливым иллюстрациям к роману.

Талантливым! В применении к слову «иллюстрация» (от латинского *illustratio* — наглядное изображение, освещение) талантливость непременно предполагает близость к тексту и в то же время типизацию, обобщение, умение наглядно высветить главное, самую суть, т. е. все то, что недоступно низкой, вульгарной иллюстративности с ее рабским, услужливым копированием. Ведь иллюстративность, справедливо иронизировал в свое время Юрий Тынянов, выступивший решительным противником таких рисунков, авторы которых, не найдя эквивалента слову, только теснят и темнят словесную живопись, подменяя словесную образную выразительность, заменяя ее услужливой стопудовой «конкретизацией» рисунка, ничего не прибавляет уму и сердцу⁸.

Что ж, плохой рисунок бесславно умирает. Хорошая книга остается. А в то же время множество посредственных книг, которым посчастливилось попасть в руки талантливых иллюстраторов, удостоиваются упоминания лишь потому, что выполненные к ним рисунки остались жить в истории книжной графики самостоятельно как произведения искусства, высоко поднявшиеся над слабым литературным первоисточником. Но в любом из этих случаев не только книги — рисунки в книгах имеют свою судьбу. И какие только приключения не выпадают порой на их долю.

Один пример наудачу. Чем, скажем, примечательна обложка художника Чарлза Олстона Коллинза к первому изданию романа Чарлза Диккенса «Гайна Эдвина Друда»?



THE
MYSTERY
OF
EDWIN DROOD.

BY
CHARLES DICKENS.

WITH ILLUSTRATIONS.

Зачем коту сапоги?

Отнюдь не художественными своими достоинствами. По крайней мере, не ими в первую очередь. Известно, что роман не был закончен автором. Тайну Эдвина Диккенс унес в могилу. Над ее разгадкой ломали голову многие литературоведы — исследователи творчества писателя. Как бы закончил он свой роман? Ключ к разгадке пытались отыскать и с помощью обложки Коллинза. Именно поэтому она привлекла жгучий интерес. Дело в том, что обложка сложена из целой мозаики иллюстраций. Но одна — человек с фонарем в руке, высвечивающий из мрака фигуру незнакомца — не вписывалась в уже известные сюжеты и, по-видимому, относилась к не осуществленной писателем главе, может быть, даже к заключительной сцене романа. А это давало толчок для новых разнообразных гипотез.

Случай, конечно, уникальный. Рисунок обрел свою судьбу, свое особое место в ряду бесчисленных иллюстраций к произведениям Диккенса.

Нас, однако, в данном случае интересует еще и сам факт — возможность появления загадочной иллюстрации к не написанным Диккенсом страницам. Значит, Коллинз был посвящен в тайну Эдвина Друда. В художнике Диккенс видел союзника, единомышленника, с которым делился своими планами, по-видимому, откровенно посвящал в свои замыслы, которому доверял. Но это и есть основа для нормального диалога. В идеале, собственно, так и должно быть. Писатель и иллюстратор книги — союзники.

И все же как странно порой оборачивается их союз!

В истории книжной иллюстрации это слово далеко не однозначно и часто приобретает отнюдь не мирный оттенок. Иногда, действительно, гармония. Художнику уготовано почетное место на страницах книги с благословения самого автора, как, например, Евгению Кибрику в «Кола Брюньоне». Иногда, напротив, игра амбиций, упрямое неприятие, непрекращающаяся тяжба и бесконечные придирки. Вот автору показалось, что иллюстратор нарисовал совсем не то, что представлялось ему, автору: «Помилуйте, да разве такое лицо у моего Ивана Ивановича? У вас просто блин какой-то получился. А мой Иван Иванович — интеллектуал высокой

пробы». «Нет уж, пожалуйста, будьте так добры, переделайте», — капризничает автор, ни на мгновение не сомневаясь в том, что сам-то он изобразил не блин, а в высшей степени одухотворенный, запоминающийся портрет. Иногда торопится, капризничает художник, наспех лепит плоский блин, не дает себе труда осмыслить материал, хотя имеет дело действительно с незаурядным характером.

В бесконечных спорах и изматывающих душу конфликтах складывался удивительно плодотворный — в конечном счете — союз автора «Алисы в стране чудес» Льюиса Кэрролла с художником Джоном Тенниелом, о чем мы расскажем подробнее, добравшись до иллюстраций к «Алисе». Градом сыпались раздраженные упреки Корнея Ивановича Чуковского на Владимира Конашевича. Но это было противостояние творческое, взаимообогащающее. Мирное и отнюдь не мирное сотрудничество, начавшееся с «Муркиной книги» (1924), «Мухиной свадьбы» (1925) и продолжавшееся не одно десятилетие, можно сказать, помогло писателю и художнику найти и понять друг друга.

А одновременно развивалось и крепло с самого начала содружество Самуила Маршака и Владимира Лебедева. В 20-е годы в Ленинграде поэт и художник начали создавать книжки для самых маленьких принципиально нового типа, стали зачинателями замечательных традиций советской детской книжки, которые подхватило и развивает вот уже не одно поколение советских художников книги. Самуил Яковлевич считал Лебедева идеальным партнером. Но сам-то Лебедев постоянно находился в конфликте с самим собой. Люди, близко знавшие Маршака, хорошо помнят требовательный и взыскательный характер мастера. Никогда нельзя было угадать, станет ли последний вариант его стихов, даже сданных в печать, последним или поэт вернет его назад, на доработку.

Требовательное отношение к сделанному у Лебедева было под стать маршаковскому. Бесчисленное количество раз переделывал, доделывал, начинал заново иллюстрации, получившие добро Маршака, давно завоевавшие широкое признание и популярность у читателей.

Шли годы. От издания к изданию Маршак правил «Мистера Твистера», иногда по мелочам, иногда основательно. И Лебедев тоже никак не мог расстаться с «Твистером». Не только потому, что в стихах менялись строки или добавлялись строфы. Каждый раз художник начинал чуть ли не с самого начала, стремился осовременить внешность семейства Твистеров, переодеть в другие одежды. То, что было модно в 40-е годы и запечатлелось на рисунках, в 60-е гляделось бы анахронизмом. А этого-то Лебедеву как раз и не хотелось. А сколько приключений выпало на долю «Сказки о глупом мышонке», какие изменения претерпели рисунки к «Багажу» и «Почте». Очень хорош был самый первый вариант, стремительный, звонкий, веселый, озорной. Для второго, третьего, четвертого — и не в разрез с текстом, а в согласии с ним — находились новые выразительные средства, предоставляя нам возможность сравнивать, решать, что приобретено, что ушло, какие рисунки мастера нам больше по душе или принять их все. Но для писателя и художника это был постоянный, непрекращающийся процесс взаимного обогащения.

В этих очерках у меня не было намерения писать историю иллюстраций детских книжек, как они складывались с давних времен и до наших дней. Тем более, я не собирался писать историю книжных иллюстраций вообще. Моя задача скромнее: рассказать о нескольких знаменитых советских и зарубежных мастерах, чьи рисунки с детства стали спутниками нашей жизни и, по удачному определению, положили начало нашей домашней картинной галерее. Однако проследить, как под одной обложкой уживаются слова и краски, как художник движется от замысла к воплощению, я пытался, имея при этом в виду тех художников, которые рисуют для самого отзывчивого и впечатлительного читателя. В таком возрасте, по наблюдениям Джанни Родари, ребенок уже знает, конечно, что в комнату надо войти через дверь, но влезть через форточку — оно получается куда интереснее. И представляете, ведь художник тут часто с детьми заодно... Принимаясь оформлять книжку для маленьких, минуя дверь, весело забирается через форточку.



Впрочем, совсем обойтись без исторической справки, не обозначив в двух словах историю вопроса, тоже невозможно.

Дела давно минувших дней, преданья старины глубокой. Наставник царевича Петра дьяк Никита Зотов приносил своему ученику на занятия разные потешные «куншты» — лубочные раскрашенные картинки с изображением кораблей, солдат, сражений, царей и полководцев.

С тех пор сколько прошло через руки детей разных «кунштов» — хороших или, увы, посредственных, книжек с отличными рисунками и с дурными, беспомощными. (Рисунки в учебных книгах не в счет. Как правило, они выполняли чисто утилитарные задачи: на первом листе скучно стоят семь солдат, на втором — к ним присоединились еще двое, на третьем — пятеро ушли. Сложи и вычти, сколько прибавилось, сколько убавилось, и т. д.) Но совсем без иллюстраций книжку для маленьких сегодня невозможно себе представить. Книжку с одним сплошным текстом, совершенно «слепую» или, на худой конец, с рисованной заставкой в начале и завитушкой в конце, к тому же никакого отношения к содержанию и стилю книги не имеющими. А ведь сравнительно недавно существовала совсем иная точка зрения. В популярной у нас в России в начале нынешнего века хрестоматии «Наша речь» Я. Н. Душечкина можно было, например, прочитать следующее: «...что же останется для самостоятельности детей при чтении, если даже за чужой мыслью, за мыслью автора, они будут следить не своим умом, а умом вмешивающегося в их внутренний процесс художника?» — и дальше: «Ведь таким образом они будут не приучаться, а отучаться от самостоятельного чтения?.. В данном случае художник оказал бы поистине медвежью услугу молодой развивающейся мысли»⁹.

Разумеется, не приходилось ждать добрых услуг от слащавых, сентиментальных рисунков известной в начале века художницы Самокиш-Судковской, набившей руку на сентиментальных изображениях уныло-однообразных, юных, благородно мыслящих и самоотверженно поступающих институток, в белых пелеринах и накрахмаленных передниках,

героинь феноменально популярной писательницы Лидии Чарской. Правом на издание книг Чарской монопольно владела фирма Вольфа, вообще ставшая одним из главных поставщиков книжек для детского чтения.

Кстати, большой петроградский книжный магазин Вольфа на Невском, куда детей приводили под Рождество покупать Чарскую и другие книги, хорошо помнил Виктор Шкловский: «В фирме Вольфа основной книгой были издания самого Вольфа. Он издавал некоторых классиков и детские книги, которые составляли так называемую „Золотую библиотеку“. Книжки этой библиотеки были небольшого формата, обычно с рисунками, взятыми из иностранных изданий, или с рисунками плохими и небрежными, каких сейчас даже и не увидишь; обложка коленкоровая, красная с золотом, однотонная»¹⁰.

Но то была «Золотая библиотека». А что сказать о сером потоке детских книг, не то чтобы «золотых», даже «не позолоченных»; одна только фирма Сытина ежегодно выпускала до сотни дешевых детских книжек в ярких, приманчивых обложках, где косноязычные, дурные стихи были под стать аляповатым, дурным, лубочным рисункам. Все насквозь там было фальшивым, искусственным, умильным. Выступая с докладом о детской литературе на Первом Всесоюзном съезде советских писателей, Маршак образно говорил, что в таких книгах «и не пахло морской солью, — там держался нагретый комнатный воздух и пахло манной кашей». Липовыми были стишки, липовыми — рисунки про кисок-шалунишек, дружелюбных, покладистых барбосиков, нарядных девочек и нарядных мальчиков, катающихся на санках-самокатках. Стихи и рассказы походили на святочные, и картинки тоже были святочные, напоминающие сусальные поздравительные открытки к празднику.

Впрочем, в «Нашей речи», с которой мы начали разговор, меньше всего уделяли внимания качеству иллюстраций. Спор шел о самой сути — нужны они вообще или не нужны? А хороши они или плохи, существенного значения не имело.

Уильям Фивер, автор книги-альбома «Когда мы были детьми», писал, что «детская книжная иллюстрация верте-

лась, как поплавок, в водовороте образов, иногда ныряя в воды изящных искусств, однако чаще дрейфуя на мелководье коммерции. Выплыли немногие и стали классикой». Это сказано о положении детской книжной графики на Западе. Но полностью относится и к дореволюционной русской иллюстрации детских книг. Остались немногие. Сколько их было, грубых ремесленников, даже приблизительно не представляющих себе цели и задачи иллюстрации книг (в том числе и детских), в то же время, когда большие художники обращались к детям, они дарили им настоящие поэтические вещи. Александр Бенуа в начале века выпустил украшенную своими превосходными рисунками, но дорогостоящую «Азбуку в картинках».

Вместе со своими товарищами по «Миру искусства» — Добужинским, Нарбутом, Чехониным, Лансере — он помогал поднять на большую высоту искусство книжной графики, участвовал в создании, оформлении, иллюстрировании книг, отмеченных высоким художественным мастерством и неизменной заботой о содержательности материала в сочетании с умелой и занимательной его подачей. Самый принцип оформления книг, где все, вплоть до выбора шрифтов, диктовалось желанием создать некий единый, цельный зрительный образ, оценили, усвоили новые поколения художников. И не только те из них, чей путь, как, например, В. Конашевича, начинался непосредственно в недрах «Мира искусства».

К именам зачинателей с любовью и вкусом оформленных детских книг прибавлю еще несколько. Остались жить с той поры иллюстрации к русскому сказочному фольклору Елены Поленовой, к Пушкину — Сергея Малютина, красочные сюжеты на темы русских сказок Ивана Билибина, художника, тесно связанного с обществом «Мир искусства». Правда, в отличие от дешевых «народных» книг такие книги, как «Азбука» Бенуа, далеко не каждому были доступны по цене. Однако, повторим еще раз, удачи, полуудачи или полные неудачи не имели решающего значения для противников иллюстрации детских книг.

Какими бы анекдотичными ни показались сейчас доморо-

щенные рассуждения гонителей книжной иллюстрации, в былые времена их доводы приходилось оспаривать всерьез. Известный русский педагог Н. В. Чехов, автор книги «Детская литература» (1909), в одной из глав, специально посвященной книгам-картинкам, убежденно доказывал противникам иллюстрированных книг, что иллюстрации — самая существенная часть детской книги. Они не только не убивают самостоятельность мышления ребенка, напротив, обогащают и дают полезный толчок ребячьей фантазии.

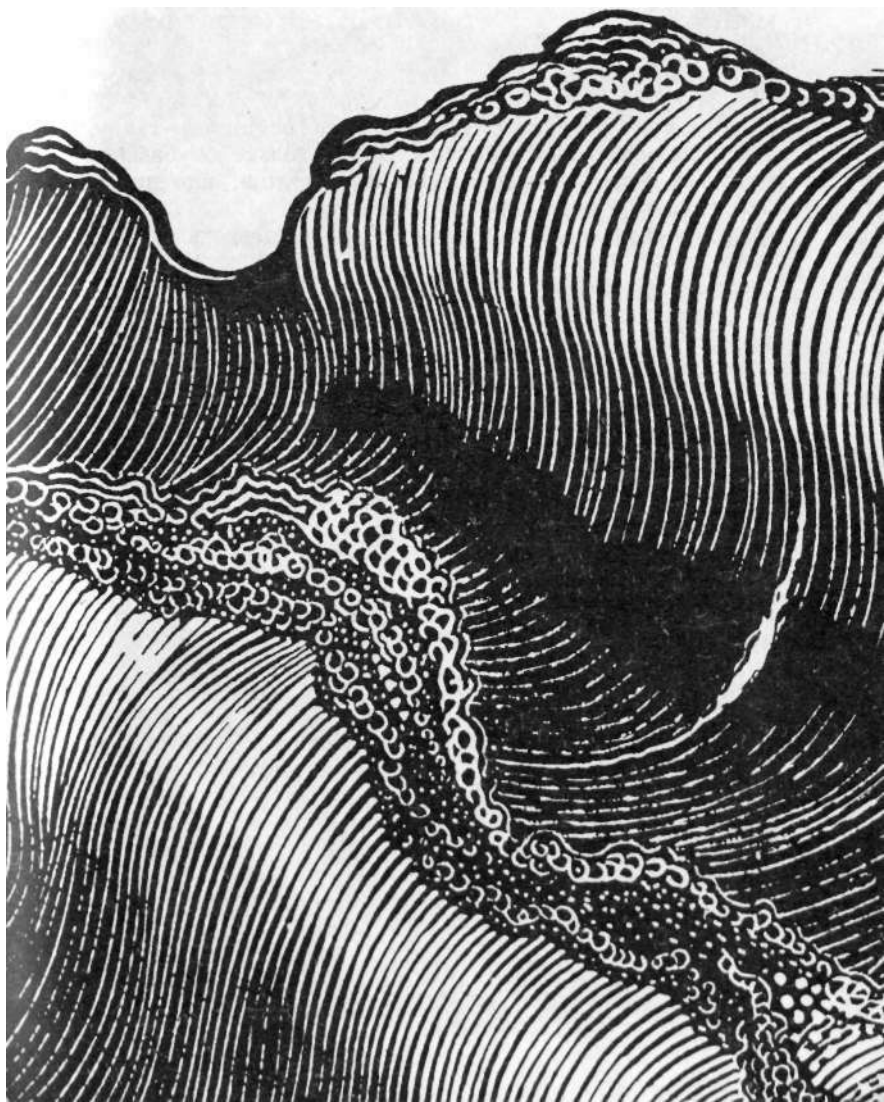
Жизнь доказала и подтвердила справедливость такого суждения. Иллюстрации вообще, и в книгах для детей в особенности, помогают читателю войти в текст, стать соучастником приключений, описанных автором. Рисунок в книге — произведение зависимое и одновременно независимое: зависимое, поскольку его сюжеты непосредственно подсказываются художнику книгой, неотделимы от нее, становятся частицей ее биографии, судьбы, ее неотъемлемым элементом. В то же время рисунок в книге обладает собственными, такими впечатляющими и самостоятельными средствами воздействия на читателя-зрителя, как краски, линия, цвет.

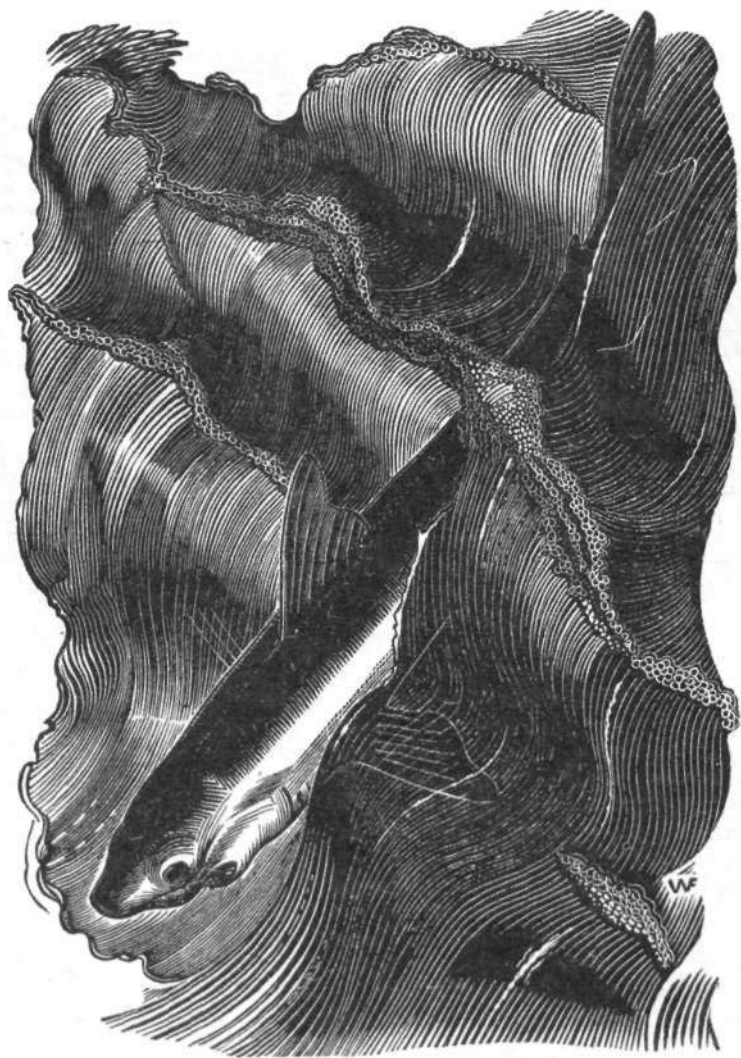
И как важно, чтобы в тексте ли, в рисунках ли (с чего мы начинали эту главу) юным читателям открывалось что-то необыкновенное, неожиданное, необычное. А без этого все покажется пресно, скучно. Одно дело простая сучковатая палка. Совсем другое, когда ребенок, оседлав ее, скачет на ней по двору. Разве это палка? Это настоящий конь-огонь.

А художник детской книги! Сможет ли он выполнить свою задачу, если ему не останется фантазии угадаться за ребенком, вместе с ребенком на каждом шагу верить в волшебные превращения. Палки в коня или табуретки в целый автобус.

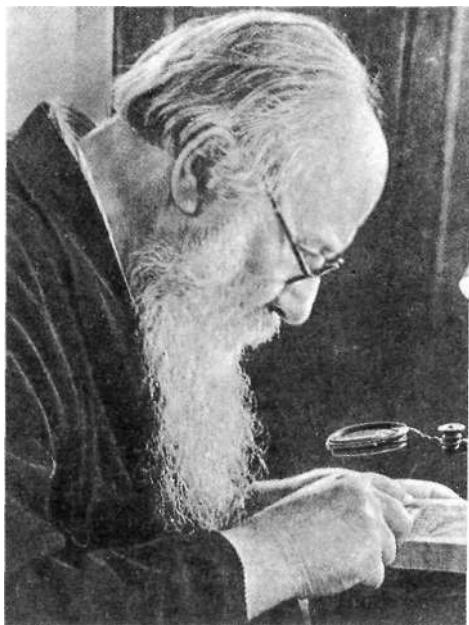
Что же касается художников, которым посвящена эта книга, то здесь, готов признаться, я был субъективен. Среди многих выдающихся мастеров книжной иллюстрации я все-таки выбирал тех, которые первыми вошли в домашнюю картинную галерею. А работая над этими очерками, я заново пережил радость узнавания и восхищения.

Черным по белому





Взгляните на этот превосходный фотопортрет красивого седобородого человека. Он был помещен на фронтиспise книги Владимира Андреевича Фаворского «Рассказы художника-гравера», впервые вышедшей в издательстве «Детская литература» в 1965 году, после смерти ее автора. Старый мастер колдует над своими гравюрами. Быть может, в этот момент он ищет наилучшие возможности использовать для своего замысла всю плоскость доски? А может быть, уже принял решение, уже знает, как ее заполнить и организовать. Сделав несколько первых штрихов, он тщательно, сосредоточенно, неторопливо режет дерево, продвигаясь дальше, в глубь пространства. Общее впечатление, пожалуй, такое: мы заглянули не в мастерскую художника, тем более, что нигде нет и намека на кисти, холсты, палитру, а в лабораторию ученого, ставящего сейчас какой-то сложный опыт. Круглое увеличительное стекло, приделанное над рабочим столом, только усиливает иллюзию.



В. Фаворский

Мастеру трудно преодолеть сопротивление материала. К тому же хорошо известно, что дерево — материал не из податливых. И все-таки если книжную иллюстрацию Фаворский считал главным и любимым своим делом, если сам



признавался — «в первую очередь я книжник-иллюстратор»¹, то строптивное, твердое дерево относил к числу любимых материалов. Не однажды он говорил, что всякое изображение предполагает свой материал, что материал часто подсказывает художнику нужную форму, выразительную линию. И в подтверждение приводил поэтический пример: «Девушка и слоновый клык. Движение, изгиб слоновьего клыка может сказать что-то о движении девушки... тема девушки несет красоту и мысль, а клык — изящный изгиб и атласную кожу. И постепенно девушка „воплощается“ в клык»².

Ну а дерево! Разве оно не помогает воплощать красоту, которую художник видит в людях, вещах, природе? Класси-



чески строгими линиями передает мастер монументальность, обобщенность и в то же время индивидуальность фигуры, легкость и тяжесть, силу и слабость. «Интерес к вещи, к какому-нибудь явлению должен превратиться, — говорил Фаворский, — в трепетную любовь». А материал пусть поможет ее выразить. В дереве мастер уже как бы заранее ощущает характер будущего силуэта, объемнее, предметнее видит все фигуры. Неподатливое, сопротивляющееся дерево в руках художника-гравера оказывается на удивление податливым.

И еще одну особенность Фаворский считал нужным подчеркнуть — свое отношение к цвету. В статье «Что меня характеризует как художника» он напоминал, что живопись

может распорядиться множеством цветов. Всем богатством красок. Не то—графическое изображение. Оно поневоле ограничивает. Тут к услугам мастера только два цвета: белый и черный. Но в этой гамме надо мыслить все цвета и, распоряжаясь немногочисленными средствами, передать черным и белым все разнообразие оттенков. «Изображать не снег, потому что он белый, и голые деревья и ворон, потому что они черные, а все многообразие природы, все богатство цветное выразить черным и белым»³. Белым штрихом на черном передать яркую молнию, сияние воды, мельканье освещенных листьев, блеск оружия и кольчуг. «Вот это искусство, ограниченное в своих средствах, для меня и характерно».

Трудно, казалось бы, графику соперничать с живописцем, который взялся бы, скажем, писать стены из пушкинского «Каменного гостя». Какой богатый простор фантазии открывает «испанский колорит». Можно не скупиться при выборе красок. Убранство комнаты Лауры, стол, за которым хозяйка только что ужинала с друзьями, платье женщины, одежды мужчин—все представляешь себе мысленно в цвете. И в праздничном, знойном, южном. Да, неблагоприятная на первый взгляд задача досталась художнику-графику в отличие от живописца: перевести яркий «испанский колорит» в аскетический черно-белый. Но разве, собираясь иллюстрировать ужин у Лауры и сцену дуэли Дона Гуана с Доном Карлосом, Фаворский не написал, что ее нужно было решать цветно, более ярко, чем, к примеру, «Моцарта и Сальери». А в его распоряжении были по-прежнему только два цвета—черный и белый. Но художнику виделись все цвета радуги. Присмотритесь, как осязаемо, как скульптурно четко, только в черно-белых тонах переданы фигуры Гуана и Дона Карлоса, пораженного в самое сердце шпагой Гуана. С потрясающей добросовестностью (диковинные приходится использовать понятия, говоря о Фаворском, замечали исследователи его творчества) выгравированы и пиршественный стол с остатками праздничного ужина, и тяжелая портьера с изысканным узором, и богатое покрывало на постели Лауры, украшенное декоративными черными бутонами. Пламя двух свечей напо-

минает два причудливых белых цветка, а расходящиеся от них в разные стороны лучи пронизывают бутоны на покрывале. В этой комнате только что ужинали, а теперь бьются на шпагах и убивают. Проза, как того и хотелось Фаворскому, входит в драму, в трагедию. Лаура бросилась на постель, в страхе отвернула к стене лицо. Но на белой стене, как на экране, маячит зловещая черная тень — рука Гуана со шпагой, наносящая неотвратимый удар. Какие другие краски нужны в трагическом, строгом и в то же время изысканном рисунке Фаворского? Каждый сантиметр насыщен напряженным действием. Черным и белым передано все разнообразие оттенков.

Я так подробно говорил об иллюстрации к «Каменному гостю», потому что здесь, мне кажется, воплотились принципы, которым художник оставался неизменно верен: внимание к деталям, желание увлечь нас красотой окружающего предметного мира и мира природы, умение подчинить себе пространство, найти ритм рисунка, все объединяющий, все приводящий к целостности...

В той или иной степени эти принципы нашли свое отражение и в гравюрах Фаворского к знаменитым «Рассказам о животных» Льва Толстого, — как ни различны в обоих случаях цели и задачи художника, возраст аудитории, к которой он адресует. Ведь «Рассказы о животных» — почти книжка-букварь, первая из тех, которые приохотят малышей к чтению. И все здесь в высшей степени скромно, экономно, «неброско». Когда Фаворскому предложили иллюстрировать книжку Толстого, он сделал не только гравюры, но и весь ее макет. Это он вообще взял себе за правило. Иные художники делают иллюстрации. Фаворский делал книжки. А по-другому он, собственно, и не умел. Статья «Что меня характеризует как художника» заканчивалась словами: «В первую очередь я книжник-иллюстратор».

Слишком трепетно он любил книгу, чтобы лишиться себя радости сделать ее всю. «Трудно передать то чувство, — признавался он однажды, — которое испытываешь, держа в руках книгу в художественном переплете, удовлетворяющую зрение и осязание. Это некое художественное чудо, пережи-

ваемое нами»⁴. А когда открываешь переплет, то встречаешь форзац, идешь дальше и переходишь к титулу, в котором мы должны увидеть уже ясно выраженный формат, и т. д. В статье «О книге» Фаворский посвятил всем ее компонентам несколько маленьких проникновенных стихотворений в прозе.

«Рассказы о животных», впервые изданные в 1932 году, стали примером подлинного искусства, целиком, начиная с выбора шрифтов вплоть до расположения рисунков. Глубоко убежденный в том, что черно-белая гравюра органически вписывается в белую страницу с черными строчками букв — там она хорошо смотрится, — Фаворский думал еще и о том, где поместить гравюру — справа или слева, как будет лучше: чуть сдвинуть ее в бок на белом фоне или оставить в центре? Какой выбрать размер: во всю страницу, в половину, в четвертушку и т. д.

Частности? Но такие частности, по убеждению мастера, могут повлиять на читательское восприятие. А ведь художник, обращаясь к литературному произведению и решая для себя главный вопрос: как выразить его стиль, характер, содержание, — должен иметь в виду, особенно если среди читателей есть дети, все «бессюжетные моменты оформления». Фаворский говорил неоднократно, что и они тоже, как инструменты в оркестре, наделены своим голосом, ведут свою партию и каждый по-своему подхватывает основную мелодию. Короче говоря, книга, при всем разнообразии содержания, становилась образчиком целостного оформления, начиная с переплета, открывающего дверь внутрь, и дальше, дальше — титульного листа, заглавных букв разной величины, толщины, объемов, каждый раз выполняющих определенные изобразительные функции, и еще заставок, концовок, вторжения в книгу воздуха белой страницы и, конечно же, иллюстраций — одним словом, всех сюжетных и бессюжетных элементов оформления. По убеждению Фаворского, все они организуют движение вглубь, но не механическое, а осмысленное, целенаправленное, определяют паузы, помогают расставить акценты, придать главам разную значимость и остаются у нас в памяти как пример удачного «пространственного изображения» литературного произведения.

Для художника, оформляющего детские книжки, все эти проблемы приобретают значение исключительное. В конце концов, взрослый читатель не придаст столь существенного значения, как ребенок, внешнему виду книги. Ее внешность может быть изящной, изысканной, но может быть и вполне обычной. Дело не в этом. Важно содержание. Однако в глазах ребенка фактура книги играет не последнюю роль. Можно сказать, что ребенок бессознательный книголюб. Ему совсем не безразлично, в каком наряде пожаловала к нему книжка. Мы уже говорили, что он начинает с разглядывания, а не чтения. И запоминает книжку на всю жизнь по внешнему виду тоже. Книгу своего детства — цвет, обложку, материал — мы узнаем через много-много лет.

А в раннем возрасте каждая впервые перевернутая ребенком страница, радующая искусством оформления, заглавием, рисунками, шрифтами, становится для него событием перво-степенным, обещая сделать увлекательным и самое чтение. Надо ли доказывать, что для такой книжки ничего не следует жалеть — ни хороших шрифтов, ни хорошей бумаги. Она должна быть щедрой во всех отношениях. Вот почему так обрадовался Фаворский, с самого начала заполучив для книжки маленьких толстовских «Рассказов о животных» прекрасный шрифт в типографии Гознака, наполнивший каждую страницу великолепным черным цветом.

Как же складывалась у Фаворского эта книжка?

Его друзья и ученики рассказывают: мастер так тщательно и с такой любовью изучал природу, что нарисованный им старый, морщинистый пенёк на лесной полянке или нехитрый букетик цветов по своей точности могли соперничать с ботаническим атласом. Другие, напротив, говорили, что Фаворский мог без всякой природы перед глазами и без фотографий с природы нарисовать лошадь любой породы, корову или какое угодно животное, птицу, деревья. Разумеется, справедливы оба утверждения. Все удавалось художнику благодаря тому, что он, во-первых, постоянно рисовал с природы; во-вторых, хорошо знал и хранил в памяти во всех подробностях многие предметы.

Именно в связи с работой над «Рассказами о животных»

Л. ТОЛСТОЙ
РАССКАЗЫ
О
ЖИВОТНЫХ



ACADEMIA



Толстого Фаворский, спустя десятилетия, вспоминал, как рисовал для книжки зайца и сколько времени ухлопал на поиски этого самого зайца. Ему нужен был заяц, а всюду, как назло, попадались изображения кролика. Когда же в вольере зоопарка художник стал наблюдать зайца, то поразился его строению. Заяц был «гораздо серьезнее, чем кролик».

Итак, Фаворский стал гравировать зайца. На первых порах сюжет не задавался. Правда, заяц вышел очень реальным. Однако Фаворскому такой заяц не нравился. Чем-то он был нехорош. И тем, наверное, нехорош, что очень уж взаврадашний. Заяц с фотографии. «Мне казалось, — делился своими сомнениями Фаворский, — что его можно разглядывать: шуба такая, строение такое. Но больше ничего»⁵. И хотя у этого зайца «и признаков отрицательных не было, но он никак не был поэтическим зайцем».

Короче говоря, мастеру нужен был не просто реальный заяц, а именно реально-поэтический. Так Фаворский определял свою сверхзадачу: заяц, который должен жить в книге, в этой вот книге, бок о бок с ее красивыми шрифтами, заголовками, заяц, который рассказывал бы детям «о снежных полях, о морозах, о порослях осины, о морозных ночах»⁶.

И когда художественное решение, удовлетворившее мастера, наконец нашлось, Фаворский несколько раз с удовольствием гравировал зайца для книжки — в разных позах, положениях, состояниях, и даже на обложку вынес белого зайца среди колючего кустарника, крупного зайца, вытянувшегося в струну, настороженного. Резко повернув голову, он напряженно прислушивается. Может быть, до него донеслось фырканье лошадей, почудились голоса людей, визг полозьев саней на снегу. А вот внизу обложки этот заяц или другой, поменьше, уже понесся во весь опор. На рисунке внутри книжки заяц, перескакивая через дорогу, встречается с собачонкой, и она, лая, бросается за ним. Дальше заяц обгладывает кору дерева. Черный фон и белый, заснеженный, корявый часток кустарника напоминают, что стоит холодная ночь — морозная, зимняя. Вот на титульном листе книги заяц присел на задние лапы. Вот изящная виньетка в

концовке рассказа «Русак». Заяц раскопал снег, лег задом в новую нору, уложил на спине уши и, как об этом написано у Толстого, «заснул с открытыми глазами». А вокруг заячьей морды — россыпь то ли мелких снежинок, то ли звездочек.

Я думаю, в поисках решения частных задач Фаворский всякий раз искал решения общей, главной. Ему хотелось дать реально-поэтические иллюстрации не только к «Русаку», к текстам всех толстовских рассказов. Ведь Толстой описывал зверей и птиц настолько реально и осязаемо, что иллюстратору, утверждал Фаворский, ничего не оставалось, как воспроизвести то, что сделал Толстой. Если появлялся воробей, то абсолютно реальный, которого почти что можно было пощупать руками. Во всяком случае, в нашем сознании он оставался как существующий.

Но, гравировав зверей, птиц, рыб, сам Фаворский всегда, строго следуя за Толстым, стремился, переводя словесный образ в зрительный, передать в каждом рисунке и свое поэтическое видение изображаемого. Взгляните еще раз на зайца с обложки книги. Несколько листочков с деревьев, брошенных под заячьи лапы, обрамляющий фигуру зайца колючий, густой кустарник, ветви которого колышутся на ветру, сама фигура настороженного зайца и зайца бегущего — все здесь напоминает о тревожном, полном страхов заячьем житье-бытье.

Вот крупный план — акула в море. Фаворский признавался, что тут хотел поразить читателей видом этого чудовища среди волн. У Толстого нет описания акулы. В одноименном рассказе только сказано лаконично, что люди на корабле

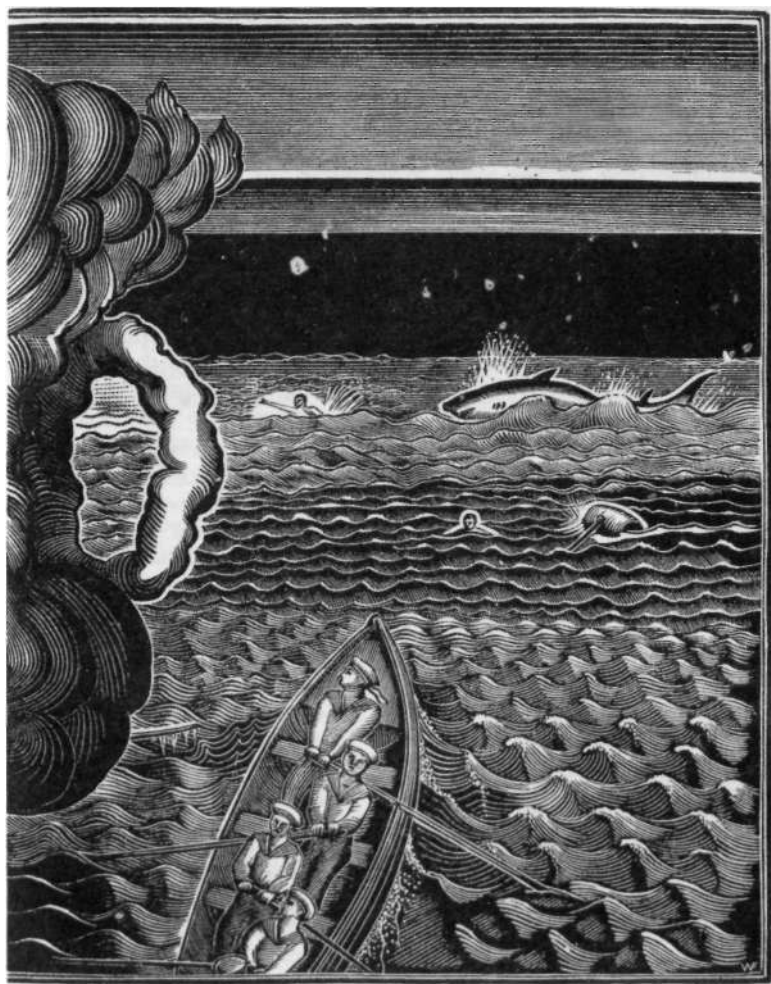


«увидели в воде спину морского чудовища». Фаворский изображает акулу и море. И как изображает! Поверхность моря представлена не горизонтально, не плоскостно, а вертикально. Впечатление низвергающегося сверху водопада. Клубящиеся, бурлящие волны образуют глубокие черные провалы и светлые вздымающиеся валы. Весь этот катящийся поток передан причудливыми черными и белыми линиями, они изгибаются, сворачиваются, распрямляются и снова сворачиваются в черно-белые завитки. И в их кипении, в их хаосе, как повелительница волн, легко скользит тяжеловесная громадина — хищная акула.

Если в большой, на целую страницу, гравюре художника увлекала возможность показать бушующее море и смертельно опасное чудовище во всей их грозной красе, то в двух иллюстрациях на развороте Фаворский чрезвычайно точно и подробно придерживается сюжета. Тут он рассказчик в первую очередь, и рассказчик в высшей степени интересный. Все мы, вероятно, хорошо помним, что в толстовской, давно уже ставшей хрестоматийной, «Акуле» дело происходит душным вечером у берега Африки, где стоит на якоре русский корабль. Море спокойное. Матросы купаются. С ними два мальчика, которые были на корабле. В многоплановых рисунках Фаворского несколько разномоментных действий, пусть и разделенных короткими промежутками времени, сближены. Сведены воедино. Как на круговой панораме, рассказано сразу обо всем. Но не сбивчиво, без скороговорки, с упором на главное.

На правом рисунке мы видим то, что случилось в море. Далеко от корабля к бочонку над якорем заплыли мальчики. За ними погналась акула. Мальчикам на выручку спешит лодка. Гребцы изо всех сил налегли на весла. На левом рисунке моряки, оставшиеся на палубе, напряженно всматриваются вдаль, со страхом ожидая, что будет дальше, подоспел ли вовремя лодка? Старый артиллерист, отец одного из мальчиков, бросился к пушке, повернул ствол, взял фитиль. Грянул выстрел. Плотное облако дыма повисло над водой, разделившись между правым и левым рисунками и в то же





время как бы объединив их воедино. И как же, оказывается, интересно юному читателю, разглядывая книжный разворот-панораму, воскрешать в памяти и отдельные эпизоды рассказа, и одновременно представлять его целиком.

Все здесь приближается к рельефу, все до стереоскопичности зримо, объемно, как и в другой иллюстрации — к рассказу «Орел». Фаворский изображал буквально каждый листочек на ветках, дерево, где орел свил свое гнездо, и людей у дерева. Забросав птицу камнями, люди заставили орла выронить из когтей добычу — большую рыбину, пойманную птенцам на ужин. Изящные концовки в финале рассказов обещают нам, читателям, как бы эмоциональную разрядку. После страшной акулы красивая маленькая рыбка. Грозный слон, начавший служить мальчику. Лишившись первой добычи, орел кормит голодных птенцов новой.

Одна из главных задач Фаворского-художника — придать оформлению целостность, обеспечить непрерывность движения знаменитому толстовскому «Кругу чтения». Шрифтами, рисунками, большими, на страницу, на целый разворот, и маленькими, непосредственно введенными, вписывающимися в текст, наконец, изящными заставками раскрывается общая настроенность книги, подхватывается и продолжается эстафета.

А начало движения положено «текучим» титульным разворотом. В Москве на выставке в залах Академии художеств, посвященной 100-летию со дня рождения Фаворского, я видел листок с первоначальным карандашным наброском обложки. Еще пустоватый, еще не обжитой, не заселенный персонажами рассказов. Позднее на титульном развороте Фаворский поместил фигуру Толстого с



записной книжкой в руках. Писатель на прогулке пронизательно вглядывается в окружающий его мир живой природы. Это широкий вход в книгу. Летят навстречу голуби. Кружатся в небе ласточки. Наверное, те самые, которые в середине книги хлопотали над своим гнездом. Все персонажи толстовских рассказов — вот они. В заглавие книги выбран четкий черный шрифт. Утолщенные буквы здесь — полноправные хозяева. И дальше такими же четкими большими буквами будут набраны названия, помогая создать единый графический зрительный образ. Я уже приводил слова Фаворского, что интерес к вещам, к какому-нибудь явлению должен превратиться у художника в трепетную любовь. Без этого рисунки поневоле окажутся холодными, безжизненными. Фаворский не был художником детской книги в прямом смысле этого слова. Но его классически ясные, совершенные рисунки оказали огромное влияние и на художников детской книги. Да и сам Фаворский много размышлял о принципах ее оформления. Он брался иллюстрировать то, что любил. А любил Пушкина, Мериме, Бальзака, Пришвина, песни и баллады Роберта Бернса, «Слово о полку Игореве». В его «Рассказах художника-гравера» многие главки начинались словами: «Я давно мечтал...», «Я давно люблю эту книгу...»; маленькие «Рассказы о животных» тоже принадлежали к числу самых любимых. И то были не пустые слова. Зря, что ли, в рисунках к толстовской книжке всегда ощущаешь огромную влюбленность в материал, в произведение, способность проникнуться духом книги, скупыми, выразительными черно-белыми штрихами передать в иллюстрациях стиль, время, глубину авторской мысли, сложность решений...

Наверное, яркие, цветные картинки поначалу, действительно, могут показаться маленьким читателям заманчивей и завлекательней скромных черно-белых. Но это вовсе не означает, что со временем, когда книжка приживется в доме, ребенок останется равнодушным к нераскрашенным рисункам. Даже черно-белый заяц у Фаворского, если только можно так сказать, — обязательно личность. И как личность

надолго сохранится в памяти. А цветные или, вернее, цветистые изображения совершенно безликих зайцев, которых, к сожалению, посредственные художники нет-нет, а еще выпускают разгуливать по страницам детских книжек, очень скоро забудутся. Они хоть и красочные, но бескрасочнее черно-белых гравюр. И к тому же, после зайца Фаворского частенько кажутся срисованными с кроликов.

«Не Лебедь и Рак, а Лебедев и Маршак...»

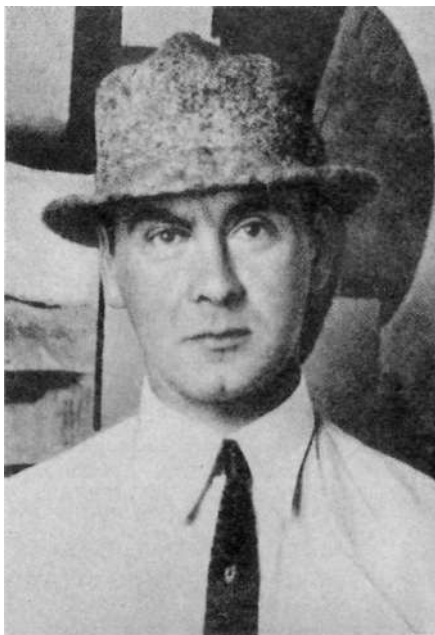


МАМЗЕЛЬ ФРИКАСЕ



НА ОДНОМ КОЛЕСЕ.

Из мира черно-белых гравюр Фаворского перейдем в мир акварелей и графики Владимира Васильевича Лебедева, одного из зачинателей советской книжки для самых маленьких: четырех-, пятилетних. Первое, что бросится в глаза, — несхожесть в стиле, манере, различие средств и способов воспроизведения действительности у Фаворского и Лебедева. Не говорю уже о разных художественных задачах, подсказанных художникам теми книжками, которые они иллюстрировали. Казалось бы, нечего и сравнивать несравнимое. Но все-таки попробуем. Поищем в несхожести сходство. Об исключительно важной роли иллюстраций в детских книжках большие мастера думали согласно.



В. Лебедев

Фаворского «всегда восхищало живое, непосредственное восприятие ребенком действительности, способность смотреть на мир восторженными глазами первооткрывателей. Взрослые могут этому только позавидовать. Но для художника важно сохранить свежесть и непосредственность детского восприятия, в примелькавшихся вещах и явлениях всегда находить нечто новое. «К этому, — говорил Фаворский, — я всегда стремился в своем творчестве».

А вот что говорил Лебедев: у художника, работающего над детской книгой, должна быть склонность и должно быть умение «снова переживать то ощущение интереса, которое он пережил в детстве. Когда я работаю над рисунком для детей, я всегда стараюсь припомнить свое детское сознание»¹. Иными словами — о чем сказано было выше, — оказаться с



С. Маршак

юным читателем в одном пространстве. А в этом пространстве какое поле для всевозможных открытий, находок! И как важно суметь занимательно о них рассказать. Ведь в рисунках для самых маленьких занимательность едва ли не главнейшее условие успеха. Каждая перевернутая страница — событие. Все неожиданно, все увлекает. Рисунок, пусть даже отлично выполненный, навряд ли придется ребенку по душе, если не увлечет, не заинтересует, не задаст сто занятых загадок, не подскажет сто ответов и не прибавит ничего нового к узнаванию жизни. Черно-белые или цветные рисунки в детских книжках в равной мере должны развивать и корректировать представление ребенка, поощрять детскую фантазию². Здесь я почти дословно

пересказываю суждения Лебедева о рисунках для детей, очень близкие по духу суждениям Фаворского. И столь же скрупулезно, как Фаворский, Лебедев сам конструировал книгу, выстраивал ее макет, «разыгрывал» шрифты — одним словом, определял весь ее облик в целом. Украшательство как самодовлеющая задача, беззаботное отношение к рисунку и тексту, когда каждый из них существует под одной обложкой вполне автономно, были ему органически чужды.

Может показаться, что рядом с тщательно обдуманнами, классически строгими, изящными, скупыми линиями Фавор-

ского, всегда до осязаемости вещественными, летящие линии ранних лебедевских рисунков, интенсивные их краски выглядят порой артистической импровизацией. Однако это не так. Интенсивный по цвету рисунок Лебедева строится не на цветистости (хотя на первых порах ребенок может удовлетворяться внешне эффектной пестротой красок), а на тщательно взвешенных живописных отношениях, которые приучают детей видеть мир ярким, красочным. Персонажи, нарисованные художником, могут забавно деформироваться. Но рисунок всегда должен быть таков, чтобы ребенок мог войти в работу художника, то есть понял бы, что было костяком рисунка и как шла его стройка³.

Между прочим, в середине 20-х годов, когда Лебедев возглавлял в Ленинграде художественный отдел легендарной детской редакции Госиздата, собравшей вокруг себя молодых талантливых художников, писателей, поэтов, он строго требовал от своих учеников и помощников знания материала. Евгений Шварц вспоминал, что все точно было известно, кто знает и может рисовать лошадь, кто море, кто детей. «Тома Сойера» выпустили со старыми американскими иллюстрациями. Лебедев сказал, что они плоховаты. Но в них есть настоящее знание материала, среды, времени. Иными словами, виден костяк. А это очень важно.

Вспомним еще раз поучительную историю поисков зайца. Фаворскому надо было нарисовать зайца, а ему все время подсовывали кролика. Но заяц-то оказался гораздо серьезнее. Так и Лебедев предупреждал, что волка невозможно писать с немецкой овчарки. Волк ведь тоже будет посерьезнее. Разница между ним и овчаркой заключается «вовсе не в манере носить хвост и не в величине. Сходство в окраске вовсе не делает их похожими. Не спасет художника и тщательная обработка цвета, правильное изображение формы клыков и т. д. Художник должен понять, что у волка и овчарки совершенно разная колодка».

Разглядывая рисунки Лебедева, мы убеждаемся, что он изучал не только анатомию животных. Он прекрасно знал их повадки, походку, облик, даже когда все доводил до карикатуры, чуть-чуть «сдвигал» рисунок, потому что слова «пра-

вильный рисунок» для него означали формальную, бездуховную «проектировку объемов и тел». «Писатель, — утверждал Лебедев, — в своем произведении может погрешить против формальной грамматики, не колебля этим художественной ценности произведения»⁴. Так и художник. В «неправильных рисунках» Лебедева разве мы не угадываем «правильность», «костяк и ход стройки»? Короче говоря, изучая анатомию, подчиняя ее себе, делая помощницей в создании художественного образа и требуя знания материала от других, мастер выступал, однако, противником — и это его вторая заповедь — пассивного, бездумного, безо всякой игры и причуды перенесения предмета из трехмерного пространства на двухмерную плоскость. Ему больше было по душе живое, активное реагирование на окружающие явления.

По рассказам людей, близко знавших Лебедева, он производил впечатление человека серьезного, но умел смешить, просто «хохотать на бумаге» и своим смехом заражать других. Мне кажется, он должен был первым расхохотаться от всей души, когда в 1933 году, принимаясь за иллюстрации к «Мистеру Твистеру», надумал нарисовать свой автопортрет, придать Твистеру свой облик.

Интересно, как начиналось содружество Маршака с Лебедевым. Интересно потому, что начиналось оно не совсем обычно. Шел 1923 год. Маршак только-только сделал свою первую стихотворную книжку для детей: по заказу вновь организуемого детского журнала — серию коротких стихотворных подписей к рисункам, изображающим зверей. Рисунки английского художника Олдина были взяты из какого-то зарубежного издания. Однако новый детский журнал скончался так и не появившись на свет. Но из рисунков и подписей к ним сложилась книжка. Маршак мог быть доволен. Скрепя сердце, он примирился и с рисунками. В конце концов они были сделаны на профессиональном уровне. Беда в том, что не отличались ни свежестью, ни новизной. Могли появиться и лет тридцать назад, и сорок. А Маршак искал что-то новое, другое, оригинальное. Он еще и сам толком не знал что. Но другое.

Дальше события разворачивались так: первые книжки

Маршака выходили в частном издательстве «Радуга». Его владелец — бывший репортер, больше того — «король репортеров» дореволюционной прессы Лев Моисеевич Клячко в начале 20-х годов занялся изданием детских книжек, стихов Маршака, Чуковского... Маршак с симпатией относился к Клячко, хотя и подтрунивал над ним: «Пусть нам Клячко принесет новые издания. Пусть он книжки издает, а не только ржанье...» Клячко активно «подбирал» иллюстраторов для книжек Маршака. Но всегда неудачно. Дело клеилось плохо. В конце концов художника нашел сам Маршак. Однажды в типографии, где печаталась новая книжка Маршака, Самуил Яковлевич поднял с пола пробный оттиск какого-то рисунка, стал его рассматривать и сразу же заявил: «Хочу, чтобы этот художник иллюстрировал мои книжки». Автором рисунка был Лебедев. Счастливый случай свел поэта и художника и, как мы теперь знаем, на всю жизнь.

К моменту их первого знакомства Лебедев уже был иллюстратором нескольких детских книжек, среди них — сказки Киплинга «Слоненок». Теперь рисунки к «Слоненку» критики считают изначальными «лебедевского направления» в искусстве детской книжной иллюстрации. Действительно, эти рисунки уже по-лебедевски оригинальны, остры, динамичны. Лебедев вообще не любил рисовать животных просто так — в статике. И в «Слоненке» он запечатлел «движущийся облик» жирафа, крокодила, бегемота, страуса. Не говорю уже о главном персонаже — маленьком любопытном слоненке. На каждом следующем рисунке он вроде бы такой же и не такой, как на предыдущих. Стремительно мчится с одной страницы книжки на другую сначала с простым, обычным носом, а после того, как кровожадный крокодил сильно вытянул нос малышу, с длинным хоботом; сначала слоненок испугался, огорчился перемене, потом понял, что заправский хобот полезная штука. И он, забавляясь, помахивая им, играет, пробует его возможности, легко справляясь со своими недругами. И художник тоже веселится, давая в своих рисунках волю игровому началу.

Как своеобразный и одаренный молодой мастер, Лебедев обратил на себя внимание еще в предреволюционные годы,

когда сотрудничал в «Сатириконе», «Новом Сатириконе» и в приложении к нему — детском юмористическом журнале «Галчонок», издаваемом под редакцией известного художника-карикатуриста А. Радакова. Затем был опыт двухлетней активной работы в петроградских «Окнах РОСТА», где из тысячи агитплакатов Лебедеву принадлежала чуть ли не половина. Став иллюстратором детских книжек, не просто иллюстратором, а вместе с Маршаком создателем принципиально нового жанра — советской книжки для самых маленьких, ей отдавая массу энергии, изобретательности, времени, сил, Лебедев продолжал заниматься живописью. Его пейзажи, натюрморты, прекрасные женские портреты, большие циклы графических работ — все это стало составной частью богатого и разнообразного художественного наследия мастера. Однако мы не будем касаться всех граней его творчества. Это не входит в нашу задачу. Отметим только, что есть прямая переключка в изображении, скажем, мещан, обывателей в бытовых сатирических лебедевских зарисовках Москвы нэповской с персонажами маршаковского «Мороженого» или «Багажа», какими их изображал Лебедев в первых изданиях этих книжек.

А теперь — «Цирк» — одна из первых больших удач Лебедева — Маршака.

Ниточка к нему тянется от «Деток в клетке», книжки-картинки, там стихи иллюстрировали рисунок, а рисунок — текст. И все вместе складывалось в своего рода спектакль, игру. Вот и «Цирк» — книжка-игра, где игровой момент заключен в меткости, неожиданности наблюдений, сопоставлений, забавных и одновременно причудающих ребенка отыскивать связи в огромном разнообразии вещей.

По существу, Лебедев стал зачинщиком, инициатором этой, быть может, одной из самых радостных, изобретательных молодых своих книжек. А Маршака увлек темой, замыслом пока еще не родившейся книжки. Впрочем, готовность увлечься шалостью, игрой, войти в игру, подхватить со всем жаром души было свойством натуры Маршака. И в не меньшей степени натуры Лебедева. В одном случае поэт подхватывал на лету затею художника, в другом — художник включался в игру, придуманную поэтом-сказочником, вопло-

шая в рисунках его фантазии и всегда дополняя собственными веселыми выдумками, своим видением людей и предметов.

В «Цирке» щедро проявились давние пристрастия и привязанности Лебедева к воздушным гимнастам, клоунам, акробатам, жонглерам, фокусникам, борцам, его давнее увлечение конным спортом, боксом.

Друг Лебедева художник В. Власов, оставивший очень интересные, к сожалению, незаконченные воспоминания о Лебедеве, вообще считал, что склонность к веселому рисованию поддерживалась, между прочим, и постоянным интересом Лебедева к цирку, к веселым цирковым клоунадам и буффонаде, к цирковым проездам, выездам, парадам, шествиям. Традиции комедийно-сатирических приемов циркового искусства, перенесенные на бумагу, придавали рисункам Лебедева новизну, оригинальность, своеобразие. Это была своего рода внутренняя тема художника. Мысленно в линиях своих рисунков он часто стремился воспроизвести, повторить рисунок сложного акробатического кульбита или стремительного, переменчивого мелькания вещей в руках жонглера.

И, конечно, Лебедеву показалась заманчивой идея нарисовать книжку о цирке. Используя приемы броской карикатуры, обобщенной плакатной графики с ее неожиданными цветовыми решениями, он придумал необычную книжку, сделал эскизы, предложил всю конструкцию. Не просто веселую, яркую, завлекательную книжку, а по самому своему жанру книжку-афишу, книжку-вывеску, книжку-плакат.

Какими средствами решал художник поставленную перед собой задачу? Вот что писал автор обширной монографии о Лебедеве В. Петров: «Средством изображения персонажей „Цирка“... становится сопоставление контрастных, ярко окрашенных плоскостей. Их цвет, всегда локальный, интенсивный и чистый, образует стройную, тонко продуманную декоративную гармонию... Не имитируя приемы детского рисунка, художник сумел близко подойти к стилю восприятия и мышления, свойственного детям. Фигуры людей и детей подчеркнута схематичны, но в них уловлено главное — стремительность и эксцентричность движения»⁵.

Скажем сильнее: в «Цирке» все — апофеоз движения, действия, полета.

Появление такой книжки стало настоящим событием в литературе для детей. Его трудно было переоценить, хотя далеко не сразу книжка была замечена и признана. «Цирк» резко отличался от множества уныло поучающих «производственных» книжек 20-х годов. Тогда официально поощрялись книжки, начисто лишённые веселых игровых моментов, которыми так богат «Цирк». Назидательно писали про винтики, шпунтики, гайки и гвозди; про людей, но непременно в спецовках, с клещами и молотками в руках (такими их рисовали и художники), а если про зверей, то исключительно как о полезном в хозяйстве скоте, и не приведи бог наделять их даром человеческой речи.

О злключениях одной старушки, которая решила сочинять сказки для детей, придумал однажды смешной, язвительный рассказ Осип Мандельштам. Никак не могла старушка найти верный тон. Сказки писала про говорящих зверей совершенно негодные и вредные до тех пор, пока сама себя не перевоспитала: «принесла такую сказку, в которой овцы и бараны стеснялись произносить „бэ" и „мэ"». По ходу сказки овца молча отращивала шерсть для полезного употребления. Ввиду такого оборота, к старушке вышел сам редактор и выразился неопределенно:

— В производственном плане, но скучновато...»⁶

Впрочем, последнее замечание можно было не принимать в расчет. Не беда, что скучно, зато — серьезно. А в детской книжке это считалось главным, чтобы серьезно.

Резко отличался «Цирк» и от сусальных дореволюционных книжек для маленьких, еще не вытесненных с полок детских библиотек, еще имеющих хождение среди читателей; хотя эти книжки были адресованы детям и написаны специально для детей и про детей, но детский возраст художниками, по-видимому, еще не был открыт. Детей в них не было. Вместо детей были только лилипуты. Юрий Тынянов, вспоминая книги своего детства, писал: «Мы ненавидели этих лилипутов на картинках — примерных, идиотически улыба-

ющихся, с бессмысленными личиками, сытых, в шубках, если изображалась зима, в желтых ботинках, если было лето»⁷.

Между прочим, много лет спустя после первого «Цирка» Маршак написал новый «Цирк», с новым сюжетом и новыми персонажами. Для этого второго «Цирка» Лебедев сделал новые рисунки. На поверхностный взгляд может показаться, что такая книжка как бы перекликалась с теми дореволюционными книжками, которые, по ироническому замечанию Тынянова, сбивались «на преискуранты игрушечных и других магазинов»⁸. В самом деле, перед нами витрина игрушечного магазина — выставка кукол детского цирка Шапито. Парад-алле любимых игрушек: плюшевый слон, конь-качалка, тряпичная матрешка-акробатка, а не каких-то безобразно раскрашенных, неуклюжих манекенов из старых лилипутских книжек-картинок. Лебедев позаботился о передаче объемов, фактуры, подробной детализации, он пригласил читателей, пока не началось представление и все игрушки не пришли в движение, полюбоваться каждой и выбрать ту, которая больше пришлась по вкусу.

И еще: художник хотел передать в неподвижности движение, свой, «лебедевский», ритм. Это главное. Ведь стоит только персонажей игрушечного цирка завести, и ослик, совсем как настоящий, начнет кивать головой. Матрешка вертеться на трапеции, баран и козел бить в барабан, а конь, если вскочить в седло, тронуть повод и дать волю фантазии, мигом помчится по кругу. Да он и сейчас, неподвижный, уже нетерпеливо бьет копытом...

Энергия скрытого, но всегда угадываемого движения в «Цирке» втором и открытого, шумного, веселого — в «Цирке» первом. Все здесь действует без заводного ключика, и все восхищает немислимым ритмом своего движения. Вот это настоящий цирк. Да, таким он нам заранее представляется. Таким останется в памяти после первой с ним встречи: веселым, праздничным, нарядным, карнавальным. Таким знали и любили цирк Лебедев и Маршак.

Короткие подписи поэта, как звонкая ярмарочная реклама, заывают на удивительное представление: в цирк! в цирк!

ДЕ КУПИЛИ ВЫ СИНЬОР,
ГОТ КРАСНЫЙ ПОМИДОР?



—ВОТ НЕВЕЖЛИВЫЙ ВОПРОС.
ЭТО СОБСТВЕННЫЙ ПОМИДОР?

Легко запоминающиеся слова-рифмы органически соединяются с рисунками Лебедева. Это не механическое, случайное сцепление. У Маршака и Лебедева штрих и слово — всегда органический сплав. Смотрите, читайте: «Наездница из Рио. Летающее трио. Выход борца Ивана Огурца. Мамзель Фрикасе на одном колесе...» Да мало ли, какие еще чудеса ожидают зрителей на арене цирка. И все это вертится, кружится, кувыркается, проделывает головоломные сальто-мортале. Фокусники подбрасывают и ловко ловят на лету рюмки, тарелки, фарфоровую вазу, бутылку и даже дитя.

Маяковский, оставивший маленьким читателям тринадцать веселых и умных книжечек, внимательно следил за работой Маршака, видел в нем соратника в борьбе за новую стихотворную книжку для детей. В 1925 году на заседании комиссии Госиздата, где угрюмые ревнители воспитания «прорабатывали» его «Сказку о Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий» за неуместную якобы в разговоре с детьми веселость, шутливость и т. д., Маяковский занес в записную книжку как один из тезисов для ответного выступления фразу: «Фрикасе надо». «Цирк» Маршака—Лебедева, разумеется, был ему по душе.

Однако от крошечных рассказцев для самых маленьких еще долго требовали абсолютной серьезности и ученой «фундированности». В конце 20-х и начале 30-х годов педагоги, объединившись с рапповцами, предприняли шумный поход против Маршака, Чуковского и некоторых других детских писателей. Скучные стражи детского воспитания обвиняли их в том, что их произведения идут вразрез с новыми педагогическими начинаниями и обращаются к «бывшему» читателю.

Даже после вмешательства Горького, взявшего под защиту стихи Маршака и заявившего, что детей надо учить, играя, из детских книг еще упрямо искореняли смех, шутки, порицали озорство, а иллюстратора — упасы бог — предостерегали от попыток деформировать фигуры людей и животных, позволить себе малейшие вольности против анатомии, хотя эти забавные деформации не только не вредили веселым фантазиям поэта и художника, напротив, помогали сделать восприятие рисунков более интенсивным.

В 1936 году в одном ряду с разносными редакционными статьями «Правды» — «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь» — появилась и редакционная статья «О художниках-пачкунах» — жестокий разнос иллюстраций Лебедева к книге Маршака «Сказки, песни, загадки». «Словно прошелся по всей книге, — сказано было в статье, — мрачный, свирепый компрачикос и все испортил, изгадил, на всем оставил грязную печать. А сделал это свое скверное дело, расписался с удовольствием: „Рисунки художника В. Лебедева“»⁹... Такая вот статья, отлучавшая от детей одного из самых талантливых, веселых и жизнерадостных художников детской книги; автор статьи, сделав свое скверное дело, остался анонимным.

К счастью, эта оценка не стала, да и не могла стать окончательной. Прошли годы. Время подтвердило правоту Маяковского: «Фрикасе надо». Надо, чтобы новые поколения маленьких читателей радовали и восхищали веселые картинки, храбрость наездницы из Рио, ловкость мамзель Фрикасе, оседлавшей колесо, и чтобы по-прежнему завораживал стремительный ритм рисунка. Хотя для раннего «Цирка» Лебедев нарисовал только обод велосипедного колеса, мы словно бы видим мелькание блестящих велосипедных спиц, которые сливаются в безостановочном беге. Фигуры акробатов схвачены на лету и виртуозно запечатлены художником в самых немыслимых позах. Иногда одна-единственная фигура занимает целый лист, иногда две-три. Фона, как правило, нет. Но благодаря этому все линии приобретают особую четкость. Именно такое, без фона, изображение помогает обратить внимание на контуры, отвлекает от мелких индивидуальных черт, к чему Лебедев часто стремился в своих ранних иллюстрациях.

Сколько озорного, веселого, ребяческого, задорного собрал художник в масках двух клоунов, традиционной цирковой пары: Рыжего и Белого. Встретились на арене, обменялись дружеским рукопожатием и похожими на «дразнилку» стихотворными репликами Маршака:

— Где купили вы, синьор,
Этот красный помидор?

— Вот невежливый вопрос.
Это собственный мой нос!

Так поэт «разговорил» рисунок Лебедева, до той поры безмолвный. В притворно удивленном выражении лица клоуна Белого он угадал его непочтительный вопрос, в оскорбленной физиономии клоуна Рыжего, разобиденного дурашливой подначкой Белого-задиры, прочитал ответ. Рисунок и стихи под стать друг другу. Если не знать историю создания «Цирка», трудно было бы поверить, что они появились на свет божий не одновременно. Во всяком случае, мы нигде не замечаем «швов». Динамика веселых, лукавых рисунков Лебедева и энергичных, напористых стихотворных строк Маршака, подкупающая читателей «Цирка», не слабеет на протяжении всего их творческого содружества. Это неизменная отличительная черта, хотя со временем стихи поэта и рисунки художника станут более, что ли, «классическими», более сосредоточенными, если угодно, даже созерцательными. Но по-прежнему они будут заряжены энергией действия, по-прежнему будут обращаться непосредственно к детскому воображению, захватывая читателя веселым, безостановочным движением, вовлекая его в свой стремительный ритм.

В ранних стихах Маршака все движется перед нашими глазами, спешит, бежит, несется, мчится наперегонки. И взгляд художника тоже все фиксирует мгновенно, остро, с ходу. Толкают свои зеленые и красные рундучки мороженщицы в клеенчатых фартуках. По перрону носильщики катят в тележках разнокалиберный багаж «дамы с собачкой». С той самой собачкой, которая вскоре обернется громадным, свирепым, взьерошенным дворовым псом. Вышагивают с толстыми сумками на плечах почтальоны, безуспешно пытаются настичь на далеких меридианах неугомонного путешественника Бориса Житкова и вручить ему злополучное заказное письмо. Сорок четыре веселых чижа едут в гости к тетке-трещотке, дети вприпрыжку бегут за разноцветным, упругим, звонким мячом. В поисках свободного номера колесит по гостиницам Ленинграда мистер Твистер. И даже Рассеянный с улицы Бассейной путешествует, но по-своему, усевшись в

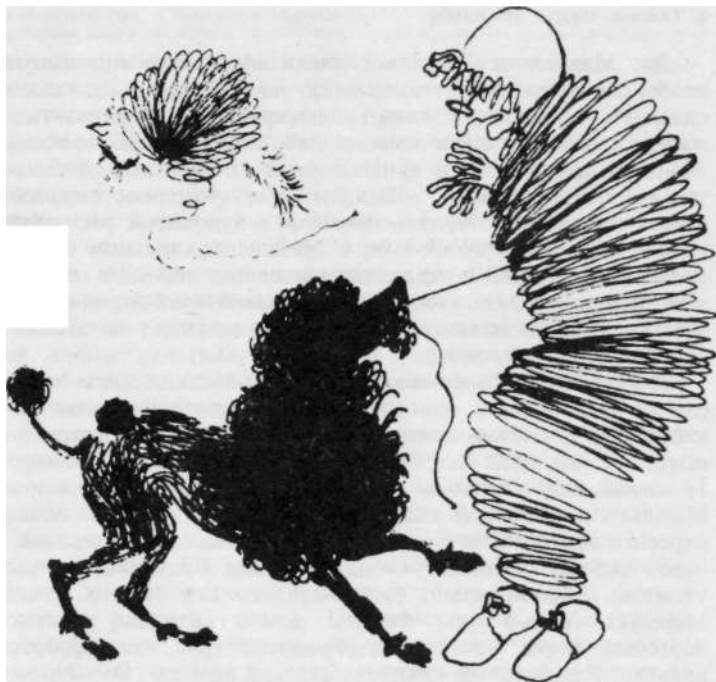
отцепленный вагон. И на каждой странице — трамваи, поезда, самолеты, пароходы, автобусы, автомобили.

А линии лебедевских рисунков, то прямые, протянувшиеся через всю страницу, — это цепочкой шествуют к поезду пассажиры, то изломанные, сверху вниз пересекающие текст, — это прыгают в реку ребятишки, то головоломно закругляющиеся. Сходное мы найдем и у Конашевича, когда в «Балладе о королевском бутерброде» сам король, лихо размахивая полотенцем, стремительно съезжает вниз по перилам дворцовой лестницы. Ему больше пристало чинно шествовать вниз по ступенькам, но королю не терпится поскорее получить свой любимый бутерброд с маслом, и он выбирает более короткий путь (помните, у Родари: надо бы через дверь, но через форточку интереснее). В этом стремительном скольжении живет мальчишеский азарт:

— Никто, никто, — сказал он,
Намылив руки мылом.
— Никто, никто, — сказал он,
Съезжая по перилам...

А вот линии закрутившиеся, завивающиеся спиралью. Это на рисунке Лебедева к стихам о старушке и ее шаловливом пуделе, который утащил у рассеянной хозяйки клубок ниток и потом его «весь день по квартире катал да катал, старушку опутал, кота обмотал». Виртуозно, одним движением пера, как бы не отрывая его от бумаги, Лебедев нарисовал спираль, клубок, старушку, превращенную неугомонным пуделем в спираль, так густо опутанную нитками, что художнику не оставалось ничего другого, как нарисовать только голову старушки и ноги. Туловища совсем не видно. Да и есть ли оно? Все скрылось, исчезло в размотанном клубке.

В дореволюционных изданиях английскую детскую песенку, озаглавленную в русском переводе «Бабушка-забавушка и собачка Бум» и лишь отдаленно напоминающую оригинал, сопровождали столь же неуклюжие, как перевод, рисунки какого-то безликого ремесленника. Вот собачка Бум прыгает через скакалку. О каком «строении и костяке» здесь может идти речь? Породу собаки не определить. В нарядном кукольном костюмчике она больше смахивает на хорошо откормленного поросенка. И бабушка-забавушка в большом



чепце с лентами, умиленно подглядывающая из-за угла за своим любимцем, благостная, пасхальная. Не чета чудаковой, рассеянной, забывчивой старушке и резвому, проказливому весельчаку-пуделю Маршака—Лебедева, двух мастеров детской книги, для которых всегда первостепенное значение имели и розыгрыши сюжета, и поиски острой характерности персонажей.

И конечно же, здесь у Лебедева многое тоже подчинено движению, действию:

Искала старушка четырнадцать дней,
А пудель по комнатам бегал за ней.

Да, Маршак и Лебедев сделали очень много для того, чтобы вывести детскую книжку из унылого оцепенения, сдвинуть с места, оживить, раскрепостить, сблизить с жизнью, во всем найти повод к действию, хорошо сознавая, что действие как нельзя лучше отвечает подвижной, любознательной натуре ребенка. «Наш бог—бег», наверное, могли бы повторять вслед за Маяковским поэт и художник, расшифровывая «бог—бег» не только в прямом, буквальном смысле слова. В стремительном, целенаправленном действии персонажей, к примеру, скажем, «Почты», заключена определенная мораль, и финал маленькой этой поэмы подводит читателей к определенным выводам.

В 1927 году «Почту» иллюстрировал Михаил Цехановский (он же постановщик одного из первых советских мультипликационных фильмов, снятого на сюжет «Почты»). Энергично шагает с письмом по Бобкин-стрит к дому под номером 14 английский почтальон мистер Смит, а до него в стихах Маршака по Липовой аллее шел с этим письмом в поисках адресата немецкий почтальон, а еще раньше ленинградский, а через две-три страницы— «под пальмами Бразилии, от зноя утомлен»—бразильский, Дон Базилио. Все, как в стихах Маршака: точь-в-точь. Фасады домов оклеены рекламой торговых фирм. «Бежит, подбрасывая груз, за автобусом автобус. Качаются на крыше плакаты и афиши». Это Англия. И чтобы у читателей не осталось сомнений насчет места действия, Михаил Цехановский сверху рисунка поместил надпись: «Лондон. Бобкин-стрит».

У Лебедева, начиная с первых его иллюстраций к «Почте» для сборника «Сказки, песни, загадки» (1935), тоже захватывает движение, движение, всегда движение. В шагающих почтальонах Цехановский и Лебедев уловили, передали настойчивость, деловитость, готовность честно исполнить свои обязанности. Качества, которые одинаково высоко ценят поэт и художники. Синхронность иллюстраций и текста, как справедливо отмечали критики, стихотворных строчек и рисунков на книжной странице поддерживает единое ритмическое движение рассказа. Естественно и органично стихам Маршака в рисунках Лебедева к «Почте» позднее появляется

завершающее «величание» почтальонов, «утомленных, запыленных». Лебедев не случайно свел почтальонов со всех концов планеты. Ведь передавая друг другу письмо и помогая ему объехать целый свет, они связывали между собой народы и континенты. И вот, весело подняв в прощальном приветствии руки, они дружески машут нам. А читателю интересно увидеть их не порознь, а вместе, в одном строю: «Слава честным почтальонам!» Они хорошо знают свое дело. Не подведут. На них можно положиться. Вообще Лебедев и Маршак не любили назидательные, дидактические концовки. Но в «Почте» концовка хорошо подготовлена всем предыдущим ходом действия, и авторы уверены, что последние строчки стихов, последняя заключительная картинка понравятся юным читателям.

В конце 50-х годов к иллюстраторам стихов и сказок Маршака присоединился Май Митурич. Вспоминаю, что его имя я впервые услышал в доме Самуила Яковлевича. Маршак обратил внимание на рисунки молодого художника, похвалил за меткость, точность, лаконичность. Иллюстрировал Митурич и «Почту». Его работу над «Почтой» отличают новые решения, новый подход. Тем интереснее сравнение. Есть у Митурича рисунки, как у Цехановского и Лебедева, не отклоняющиеся от текста, внутри текста отыскивающие музыкальный ключ, и есть рисунки-фантазии, рисунки-настроения, подсказанные сюжетом стихов. У Маршака Лондон обозначен лаконично, мельком; автобусы, плакаты, афиши. Таким мы увидели его на рисунках Цехановского. Лебедев, соблазнившись, нарисовал для «Почты» и то, чего не было у Маршака, — Темзу, очертания лодок и судов, расплывающиеся в тумане силуэты старинных лондонских башен. Митурич пошел дальше. Выбирая косвенные, а не прямые сюжеты, он сделал в своей «Почте» пейзажные зарисовки городов и стран — Берлин, Лондон, Бразилия.

Лондон Митурича вообще без афиш и плакатов, не многоцветный, а хмурый, неприветливый, пасмурный. На Бобкин-стрит идет дождь. А почему бы и нет! Маршак не описывал погоду. Лондон у Митурича покрыт сеткой косога дождя. Секут холодные капли. На втором, без тента, этаже



лондонского автобуса качаются пассажиры под темными зонтиками. Прячутся под зонтиками прохожие: и те двое, что встретились в правом углу рисунка, и вон тот, что стремглав пробегает в левый угол, где какой-то чудаков выгуливает собаку, ее, а не себя заботливо прикрыв зонтиком. Сумрачный денек, а начнешь разглядывать детали — и не удержишься от улыбки.

Фигура почтальона Смита вынесена на поля следующей страницы.

Только ведь и Смит не совсем такой, как у других художников. Вероятно, Митуричу не захотелось рисовать привычно-знакомый портрет Смита — «вроде щепки», тот, что с легкой руки Цехановского стал кочевать из книжки в книжку. Митурич изобразил Смита под зонтиком. Не вечно же почтальону шагать по Бобкин-стрит в солнечную погоду. Случается и дождь. Художник впустил в праздничный, веселый рассказ немного дождя и сырости, но не скуки. Спрятал Смита под зонтик, дал ему трубку, пускай себе дымит под зонтиком. Вместо туловища изобразил нечто похожее на толстую почтовую сумку. Такой рисунок не перекликается впрямую с текстом, как бы предлагает свои варианты. Однако опять-таки получилось смешно: почтовая сумка вместо туловища — ассоциация вполне маршаковская. А ребенку одинаково интересно находить в иллюстрациях что-то сразу узнаваемое и не сразу узнаваемое тоже. В том и в другом случае успешное сотворчество с поэтом Цехановского, Лебедева и Митурича. И если у Митурича многое прямо не отыщешь в тексте, то в конечном счете все близко стихам по сути, по духу. Вот и финал «Почты» у Митурича тоже «величальный», хотя сделанный по-другому, чем у Лебедева, не прямой, открытый, а, если можно так сказать, «с

подтекстом». Ленинградский почтальон на первой странице книжки, так и не достучавшийся к адресату, на последней — торжественно вручает ему письмо. Наконец-то! А если вам интересно узнать, сколько времени прошло с той поры, — догадайтесь взглянуть на изменившийся за окном пейзаж. В долгий путь пришлось пуститься почтальонам. Судя по листикам на дереве, в начале рассказа были весна, лето, а нынче время уже на осень повернуло.

Переводя словесные образы в зрительные, или, как говорят искусствоведы, в зрительные параллели, Митурич очень часто и в других своих иллюстрациях свободно отходил от поэтического текста. Скупая стихотворная строчка давала толчок фантазии художника, и он рисовал развернутую картину. К примеру, в стихотворении «Про одного ученика и шесть единиц» явился нерадивый ученик домой из школы и предстал перед грозной троицей: мамой, папой и старшей сестрицей. Суд. Семейный суд. Через позу, жест, выражение лиц художник ищет возможность передать острую характерность персонажей, показать, что скрывается за скупой строчкой стихов. Мама, прижав руку к груди, горестно заломила брови. Она — воплощение отчаяния. Папа, грозно нахмурившись, сердито смотрит на сына сквозь очки, словно решая в уме задачку: не выпороть ли? Но главный и самый, пожалуй, бескомпромиссный обвинитель — старшая сестрица. От нее снисхождения не жди. Презрительно, высокомерно и насмешливо смотрит на брата. Наверняка первая ученица. Уж она-то не напишет в своей тетрадке, что кенгуру растут на грядках. Жест рук, которыми она уперлась в край стола, — решительный. Две острые косички напоминают раскрытые ножницы.



Какой прием имеет больше прав на существование? Прямая иллюстрация к тексту или отступающие от текста свободные иллюстрации «на тему»? Не будем сравнивать. Разумеется, и те и другие, если рисунки выполнены талантливо, если рисунки-фантазии, рисунки-настроения не расходятся с настроением автора книги, как бы ведут с ним внутренний диалог, очный или заочный, и не разводят поэта и художника далеко по разным углам. Маршаку были по душе многие иллюстраторы его книг — Коношевич, Пахомов, Митурич, который сделал первый толстый сборник стихов Маршака в цвете. Самуил Яковлевич ждал его, торопил художника, но при жизни так и не дождался.

И все-таки в работе над книжкой для самых маленьких Маршаку ближе всех был Лебедев, первый и постоянный его иллюстратор: художник понимал поэта, а поэт — художника буквально с полуслова. Имя Лебедева как равнозначное стояло на обложках многих книг Маршака. Поэт считал художника соавтором. Ведь детская литература — та область, где рисунок и слово соприкасаются теснее всего. Союз Маршака и Лебедева был тому подтверждением. В дружеском шуточном стихотворном послании Лебедеву в день шестидесятилетия художника Маршак написал:

Любому ребенку известно,
Что в нашей работе совместной
Мы были не Лебедь и Рак,
А Лебедев и Маршак.

И к семидесятилетию Владимира Васильевича снова с любовью повторил, что в Лебедеве обрел соавтора, соратника, союзника: «В. В. Лебедев никогда не был ни иллюстратором, ни украшателем книг. Наряду с литератором — поэтом или прозаиком — он может с полным правом и основанием считаться их автором: столько своеобразия, тонкой наблюдательности и уверенного мастерства вносит он в каждую книгу. И вместе с тем его рисунки никогда не расходятся со словом в самом существенном и главном»¹⁰.

Ираклию Андроникову довелось работать бок о бок с Маршаком и Лебедевым в редакции детской литературы при

Ленгосиздате, и он не раз наблюдал такие сценки: взяв в руки рисунки Лебедева и подняв очки на лоб, Маршак с удовольствием разглядывал их:

— Очень интересно смотреть. Можно много узнать про характеры этих зверей. И поверить, что такие и разговаривать умеют. И говорят при этом по-русски. Превосходные вещи...

— А текст где будет? На каком месте?

Лебедев... с величайшим изяществом намечает карандашиком место для текста.

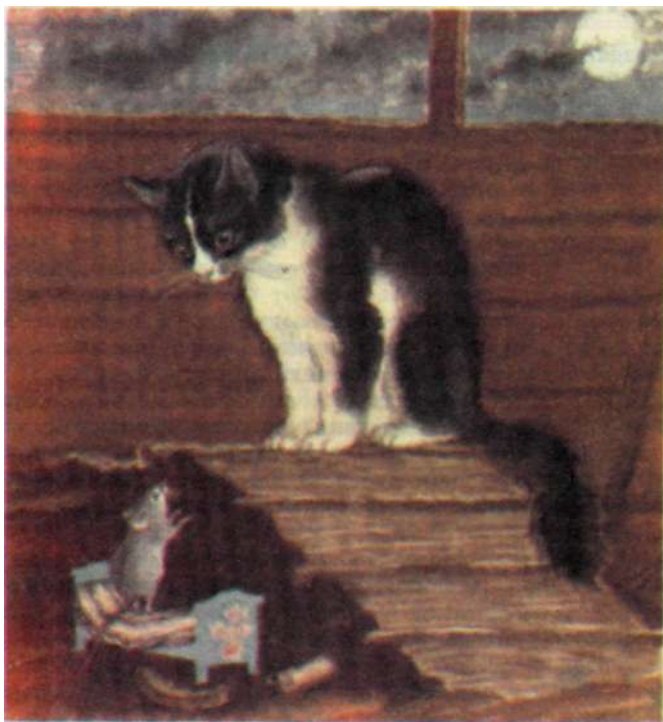
— А не получится... — спрашивает Маршак и начинает смеяться, — не получится, что Ваш конь лягает мои стихи?

Тут и Лебедев начинает смеяться. И весело всем¹¹.

Добавлю, что мне не однажды доводилось видеть, с каким интересом и нетерпением Самуил Яковлевич вскрывал большие, тщательно упакованные пакеты из Ленинграда с долгожданными иллюстрациями Лебедева к новому изданию сказок. Неутомимая изобретательность художника восхищала его:

— Просто чудо, — повторял Самуил Яковлевич. — Что еще мог придумать к «Мышонку» Лебедев после всего, что уже натворил. А у него, только поглядите, все опять новое...

В послевоенные годы броская плакатная манера, которую Лебедев предпочитал другим, уступила место выразительным живописным акварелям, просторным, лирическим, но отнюдь не лишенным прежней молодой легкости, «забавности». Это одинаково относилось к иллюстрациям новых книг Маршака и старых, многократно переиздававшихся, — «Почты», «Мистера Твистера», «Пожара», «Сказки о глупом мышонке». На смену плакатной барыне-нэпманше, толстой, квадратной кубышке, этакой разбогатевшей спекулянтке в огромной меховой шубе и неуклюжих ботах, со всем ее разномастным багажом, словно шагнувшей в книгу со страниц сатирических журналов 20-х годов, явилась современная молодая избалованная модница в длинном, расклешенном пальто, с надменным, капризным лицом. Время подсказывало художнику новые образные решения. Нынешний читатель «Багажа», в отличие от самых первых, наверняка бы не понял, какое



такое чудовище явилось перед ним. Нэпманша! Что это значит—нэпманша? А Лебедеву всегда хотелось, чтобы однажды сделанный им злободневный сатирический портрет не превратился в анахронизм, не стал бы ребусом для ребенка. Пусть меняются, осовременивая рисунок, типы, характеры, приметы быта, одежда персонажей и т. д.

Лицо барыни-нэпманши мало что выражало. В духе веселых схематичных шаржей-обобщений—не лицо, а розовый шар, выглядывающий из-под шляпки (1926). Пройдет несколько лет, и в неоднократно переиздаваемом «Багаже»

Лебедев. Маршак С. Сказка о глупом мышонке. Иллюстрация

появится новая дама — прямая противоположность толстой торговке-нэпманше, длинная и сухая, как палка, «старая барыня на вате» с собачкой на руках. Наконец в самых последних рисунках Лебедева к «Багажу» (1955) мы увидим молодую, растерянную франтиху. Отпрянув от рычащего пса, она в бессильной ярости размахивает кулачками. С юмором, безо всякого схематизма, в изящной акварельной манере, присущей позднему Лебедеву, и с лукавым озорством художник передает чувства, бушевавшие новую владелицу багажа, — испуг, изумление, гнев. Куда девалась вся ее надменность?

Говорят, последние рисунки к «Багажу» были сделаны менее остро, весело, задорно, чем самые первые. «В новом варианте иллюстрации стали более бытовыми и познавательными, — написал В. Петров, автор цитированной монографии о Лебедеве, — но утратили прежнюю выразительность и острую социальную направленность». Не думаю, что социальная выразительность новых иллюстраций к «Багажу», приблизившись к нашему времени, утратила свою остроту. Но лаконизмом формы и стремительной динамикой ритмов в новых своих работах Лебедев, может быть, действительно пожертвовал. Однако сколько появилось занятных деталей и подробностей, какой богатой лебедевской выдумкой украсились новые рисунки!

И «Сказку о глупом мышонке» в шестьдесят лет он иллюстрирует не так, как в тридцать. В рисунках тридцатилетнего Лебедева многое строилось на контрастном сопоставлении большого и малого, крохотного мышонка и его нянек. Каждая нянька — другой масштаб. А уж в сравнении с тетей лошадь мышонок и вовсе выглядел козявкой.

В живописных цветных акварелях к новому «Мышонку» Лебедев не отказался от соблазнительного эффекта разных масштабов и пропорций. Тетя лошадь на одной странице даже не уместилась. Понадобился целый разворот. Но теперь рисунки Лебедева больше работают на замысел писателя. Ведь для поэта и, значит, для художника «Мышонок» не простая детская сказочка, а притча, за которой и дети, и

взрослые должны угадывать более глубокое содержание. Посмотрите, с какой тонкой наблюдательностью нарисованы Лебедевым портреты няnek. Громкоголосые и безголосые, они простодушно, во всю силу своих легких стараются убаюкать мышонка. И все, кроме няни кошки, преисполнены самых добрых намерений. Сердобольная курица даже предлагает мышонку забраться к ней под крыло, «там и тихо и тепло».

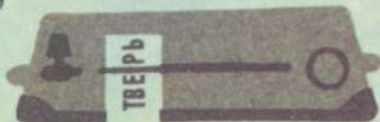
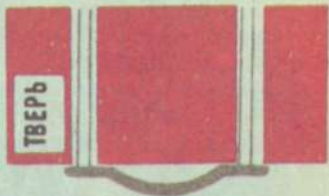
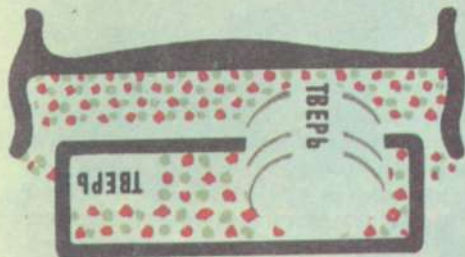
Не только в стихах, на рисунках животные воплощают человеческие нравы и характеры. И в то же время сохранили свои исконные родовые свойства. Не зря ведь у Маршака они предлагают мышонку в подарок все, что любят сами: кто-то мешок овса, кто-то червяка, кто-то комара. К тому же звери, по меткому замечанию В. Конашевича, обретают у Лебедева вещественность, материальность уже в силу того, что их шкурки, шерсть, пушок, перья почти осязаемы, даже и не будучи помещенными в реальную среду, а просто вписанными в белую страницу.

А вот и хитрая, обольстительная тетя кошка. Тоже не такая, как в первом издании. Тогда — с большим бантом на шее, грациозно поднявшаяся на задние лапы, чуть ли не вальсирующая. Теперь, усевшись прямо против мышонка, она глядит на него страшным людоедским глазом, гипнотизирует взглядом — голодным, жадным, пристальным. Сейчас проглотит! Только глупый мышонок, который все время копошился, суетился, возился на своем тюфячке, капризно отворачивался от няnek, — все ему было не так и не эдак, — только глупый мышонок ухитрился не почувать беду.

Столь привычный на рисунках Лебедева белый нейтральный фон, когда фигура дается безо всякого окружения, на этот раз обжит, но не загроможден, не заставлен лишними предметами. Появилась конкретная обстановка, вещественный мир: в темной норе, возле деревянной доски-помоста, стоит кровать мышонка. Не забыты хлебная корка и огарочек свечи. Впрочем, лакомства, видимо, не прельщают мышонка. На деревянной доске поочередно, как солисты на эстраде, сменяют друг друга няньки. Из-за бревенчатой

Собака-то как зарычит,
А барыня — как закричит:
— Разбойники! Воры! Уроды!
Собака — не той породы!
Швырнула она чемодан,
Ногой отпихнула диван,
Картину,
Корзину,
Картонку...

Отдайте мою собачонку!



Швырнула она чемодан,
Ногой отпихнула диван,
Картину,
Корзину,
Картонку...
— Отдайте мою собачонку!



стены в сарай заглядывает луна, то развидняясь, то перед появлением кошки затягиваясь облаками. Каждая подробность к месту. Все в сюжете или в развитии сюжета. Нет ни малейшего желания самоутвердиться вне книги, обособиться от нее, дать свою, параллельную версию, перевести в иной изобразительно-художественный ряд, предложить чуждое сказочнику решение. Так же, как позднее у Митурича, могут быть вольности, но все узнаваемо, и все подсказано книгой.

Если в середине 20-х годов дерзкие поиски действенного, полного движения озорного рисунка в стиле броского плаката, зазывной афиши, веселой лубочной стихотворной подписи нашли у Лебедева воплощение в стремительной динамике книжки-игры, то в рисунках 50-х годов явственно ощущается лирическое начало. Важная роль отводится пейзажу. Разверните «Разноцветную книгу». И не только ее. Лирика все глубже проникает в песни, сказки, загадки. Появляются «Тихая сказка» и «Угомон», которые требуют от читателя сосредоточенности, тишины, внутренней собранности, и сама музыкальная мелодия стиха настраивает художника на определенный лад. Прежде в поисках речи «точной и нагой», доведенной почти до протокольной сжатости, Маршак не раз брал в пример детскую считалку—экономную на слова, стремительную по ритму. В «одежде» считалки явился к читателям тот же «Багаж». И на первых рисунках Лебедева к «Багажу» носильщики все время считали и пересчитывали вещи путешествующей дамы. В 20-е годы художник решительно отдавал предпочтение обобщенным, плоскостным рисункам (но хорошо «сидящим» на бумаге) в отличие от «увешанных деталями». Теперь, обратившись к пейзажной лирике, расширив возрастной диапазон, предоставив себе большую свободу, поэт и художник в стихах и в плавных, мягких, пластичных рисунках сменили прежнюю, во многом привычную манеру, но не утратили при этом всего, что делает стихи и рисунки доступными детскому восприятию.

В замысле «Разноцветной книги» (1947) память недавней войны сыграла, наверное, не последнюю роль, заставила как бы заново влюбиться в жизнь, заново ощутить радость

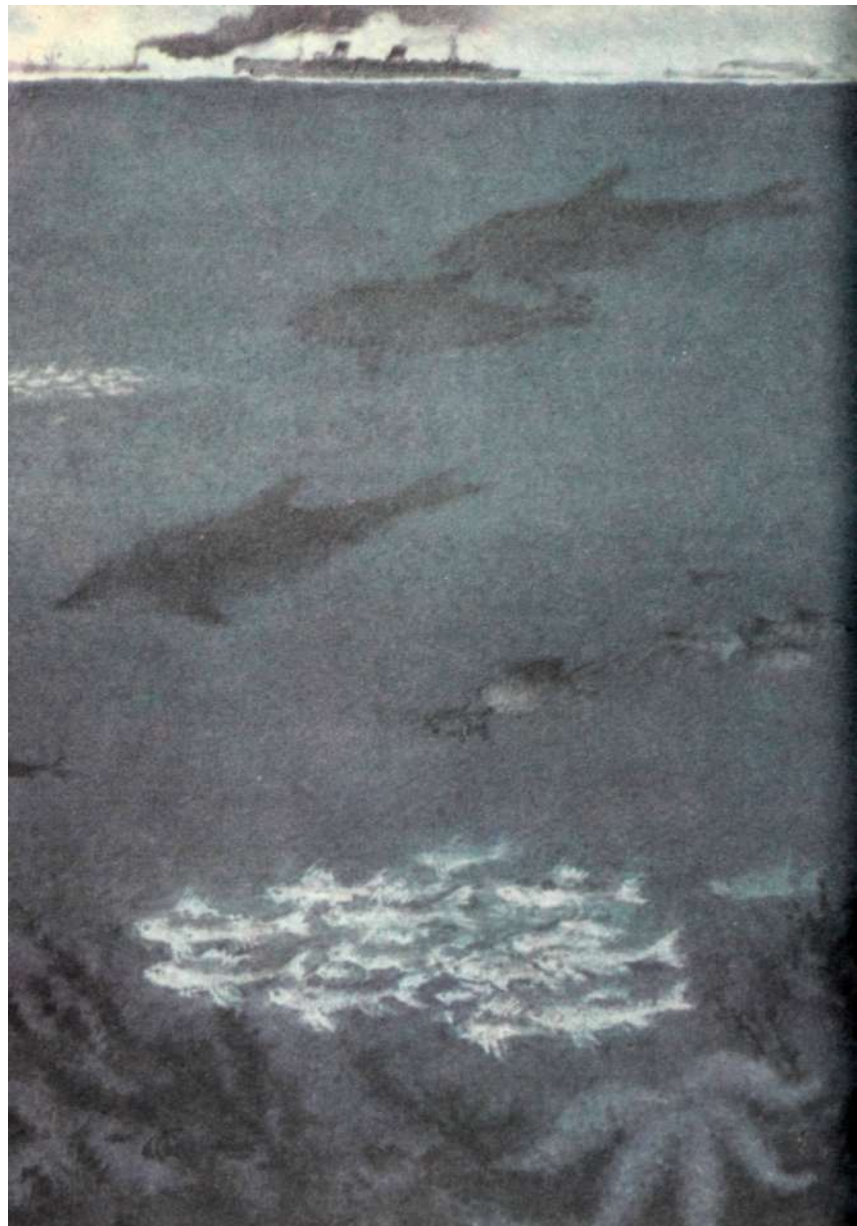
открытия мира, блистающего всеми первозданными красками. Страницы книги, как окна, распахнутые настежь.

Белая страница, желтая, красная, зеленая...

А на первой, титульной, — девочка с корзиной полевых цветов в одной руке и с протянутым нам, читателям, букетом — в другой; букетом, вобравшим в себя все краски разноцветной книги. Лебедев умел рисовать детей и любил их рисовать — крупным планом, с теплотой, нежностью, круглолицых, курносых девочек с косичками и без них, с бантами, с аккуратно подстриженными челочками, веселых девочек и серьезных, девочку, играющую в куклы, девочку с колечком, с книгой, девочку, заботливо накрывающую одеялом Усато-полосатого. И такую вот девочку — с душистым букетом. Лебедев откровенно ею любит. Ветер развеивает светлые девичьи волосы и синий прозрачный шарфик на шее. Легкий румянец и легкий загар позолотили кожу. Шаг легкий и одновременно решительный. Откуда пришла эта девочка? Из сказки? Из песни? С прогулки на солнечной полянке? Само олицетворение летнего ясного дня. Ее не было в стихах Маршака. Эту страницу придумал Лебедев. И как естественно и органично она вошла в «Разноцветную книгу», став титульным листом, одарила ощущением праздника. Праздника для глаз. А это великие мастера прошлого считали одним из главных достоинств художника.

Поэтически задуманная и поэтически выполненная «Разноцветная книга» тоже оказалась в своем роде остроумной и увлекательной игрой для детей. Маршак и Лебедев не отказались от своего принципа... Секрет увлекательности состоит, между прочим, и в том, что каждая страница книги непохожа на обычную и контрастирует с предыдущей. Пышет зноем желтая страница. «Бредут по ней верблюды — степные поезда». Несется, кружится горячий песок пустыни, прижимая к земле сухой, колючий саксаул... Снежная страница — сплошная белая гладь. Прошла по ней лисица — и сама замела хвостом свой след. Но другие остались — людей и птиц, длинный след от полозьев саней. Слово первая строка в чистой, новенькой школьной тетради... Зеленая страница —





и впрямь цветущая лужайка в ясный, благодатный летний день. Очень хочется на ней прилечь. Жаль только, что нельзя уместиться. Для зеленой страницы художник не пожалел ярких красок. На желтой странице царил единственный цвет — желтый: цвет песка и песчаной бури во всех их оттенках — от светлого до густого, темного, почти коричневого. На снежной странице господствовала первозданная белизна. А на зеленой художник щедро разбросал яркие пятна. Ведь тут целый гербарий.

И во всем живое и непосредственное восприятие природы. Все зримо, реально, все окрашено тонким лирическим чувством. Копшатся в траве золотые жуки. Села, качаясь, на венчик ромашки голубая стрекоза — маленький самолетик... В одинаковых, как сестры, платьях отдыхают на солнышке бабочки, «то закрываются книжечкой пестрой, то, раскрываясь, несутся опять...».

Очень мне нравится синяя страница. Тут поэт и художник заглянули в глубину моря до самого дна. Видите: верхнюю часть страницы — поверхность моря — бороздят корабли. Под узкой белой каймой пены синяя морская пучина. И чем глубже, тем интенсивнее синий цвет моря — темнее, таинственней...

На дне этой синей страницы Темно, как в глубинах морей. Здесь рыбы умеют светиться Во мраке, где нет фонарей...



Поэтические строчки Маршака Лебедев точно перевыразил на синей морской странице, в глубине которой мерцает морская звезда, проносятся стаи светящихся рыб, колышутся листья загадочных морских растений.

В этой книге, при всей ее неожиданности и необычности, каждая следующая страница входит в общую композицию, подчиняясь единому целому. И если память военной поры не прямо, а косвенно отражается в лирических образах, в самом замысле поэта и художника, то, быть может, непосредственнее всего не произнесенное в книге слово «война» все же по контрасту вспоминается в ночной странице, со всем очарованием огней большого города. Поздний час. Уходят на отдых трамваи. Троллейбусы мчатся домой. Но светятся еще теплым светом бесчисленные окна домов. Бегут вдоль мостов гирлянды фонарей, и рубины Кремлевских звезд горят, как огни корабля.

Первыми читателями «Разноцветной книги» были дети войны. Ведь тогда со дня ее окончания едва минуло три года. Жизнь малышей начиналась еще в затемненных городах. Им эта страница говорила, наверное, больше, чем нынешнему юному читателю, который, разглядывая превосходный рисунок Лебедева и перечитывая стихи Маршака, навряд ли задумывается о втором плане: он ничего о нем не знает.

Но как это важно, что поэт и художник детской книги, обращаясь к юному читателю, не упрощали, не облегчали свою задачу, хорошо сознавая, что в разговоре с ребенком не надо опасаться серьезности, а в то же время нужно говорить занятно, забавно, потому что стихи и рисунки остаются детскими. Это в равной мере относится к тем художникам, о которых мы уже рассказали, и к тем, о ком рассказ еще впереди. Как написал однажды Лебедев: «Искусство должно быть для ребенка таким же орешком, как и для взрослого. Только не надо, чтобы у орешка, предназначенного для ребенка, была слишком твердая скорлупа»¹².

Доброе в три обхвата сердце художника



Воскресная прогулка



Три крысы в костюмах и шляхах из плюша,
Три утки в соломенных шляпках для сушки,
Три кошки с вуалью прозрачной и тонкой
Да три собачонки без тёплой поношки
Пошли на прогулку и встретили свиннок,
Двух свиннок в шелках с головы до ботинок.



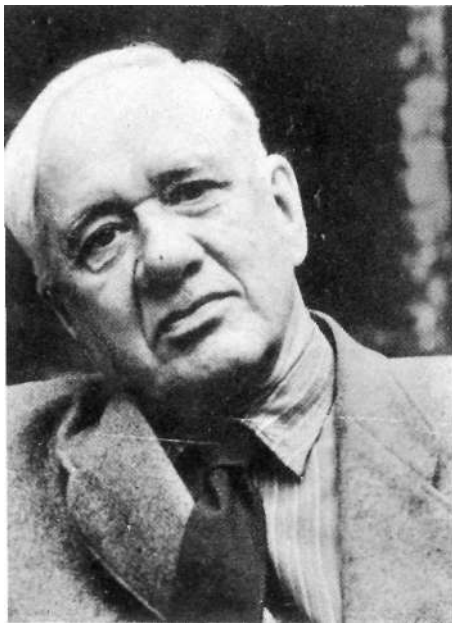
Но скоро ударил раскатытый гром,
И все по домам побежало бегом.
И только три утки дождю были рады, —
Они не боятся испортить наряды.
Но всё ж, как обычно в дождливые дни,
Чешцы из резины надели они.



«В каждом Вашем штрихе, в каждом блике я всегда чувствовал талант доброты — огромное в три обхвата сердце, без которого было бы никак невозможно Ваше доблестное служение детям»¹. Эти слова принадлежат Корнею Ивановичу Чуковскому, и адресованы они были Владимиру Михайловичу Конашевичу, замечательному иллюстратору книжек для маленьких. И не только для маленьких, превосходному живописцу, мастеру станкового рисунка и чудесных акварелей. В 20-е годы молодой тогда еще график впервые обратил на себя внимание иллюстрациями к стихотворениям Фета и к повести Тургенева «Первая любовь». Позднее он иллюстрировал Чехова, Горького, Гоголя, Федина, Зощенко, «Стихотворения» Гейне, прозу Бориса Пастернака. В 1932 году в издательстве «Academia» вышла «Манон Леско» с литографиями Конашевича (золотая медаль на Всемирной выставке 1937 года в Париже). «Манон» я получил в юности в подарок. Это и впрямь было роскошное «подарочное» издание. Ему нельзя было не порадоваться. На белом поле суперобложки художник поместил корявый ствол старого дерева. Казалось, засохшего, безжизненного. Но из всех его щелей тянутся молодые побеги. На нем распускаются целые гроздья красивых красных и голубых цветов. Шумит листва... И в книге для каждой новой заставки Конашевич рисовал букеты пышных цветов. Во всем тут



В. Конашевич



К. Чуковский

видна была рука жизнелюбивого мастера. Драматическую историю роковой безрассудной страсти кавалера Де Гриё к Манон, молодого дворянина, который предпочел блестящему положению в обществе темную бродячую судьбу, художник все равно наполнил радостью, красками жизни, вновь заставил зацвести засохшее дерево. И как резко контрастируют с этим первым ярким впечатлением от книги помещенные в тексте двадцать рисунков Конашевича. Здесь художник все окутал трагической густой чернотой, сквозь которую робко пробиваются желтый огонек свечи, тусклый свет лампы, мерцанье уличного фонаря, обманчивое сияние луны или бледный сноп света, вдруг вырвавшийся из-за распахнувшейся на улицу двери.

И в этом таинственном, загадочном, жутковатом полумраке, предрекающем горестный финал, прочерчены тонкими белыми линиями фигуры двух молодых влюбленных, встретившихся, разлученных, вновь встретившихся и обреченных на вечное скитание. В воспоминаниях о художнике писательницы Ирины Токмаковой, на мой взгляд, точно переданы чувства, которые иллюстрации Конашевича внушают зрителю; в каждом рисунке запечатлелись интимность рассказа Де Гриё, и какая-то необычайная человечность, и озарение любви, и ее трагичность.

«Мне было очень трудно понять, — написала Токмакова, — при помощи какой техники сделаны эти иллюстрации. Мне

казалось, что они как-то связаны с копотью от горевших некогда факелов, которая осела на древние камни Парижа. В моем представлении это ощущение факельной копоти сообщало рисункам какую-то особую достоверность»².

Я, быть может, несколько подробнее, чем собирался, задержался на иллюстрациях Конашевича к «Манон Леско». Но в них ярко выразилось мироощущение художника. Очень не походит эта «черная» его серия на веселого, светлого, жизнерадостного Конашевича. А в то же время разве не угадывался в этих разбросанных по всей книге пышных цветах жизнерадостный мастер! Вон сколько их, как символ вечного цветения жизни на старом, сухом дереве.

Ощущение неизменного торжества бытия, вера в неизбежность победы добра над злом никогда не покидали Конашевича. В письме Фаворскому однажды он и сам признался: «Трагизм мне вовсе не дается: это не приходит даже с возрастом. Хорошо то, что, по общему признанию, — старею я, а мое искусство от меня отстаёт, остается меня моложе»³. Даже в самые мрачные дни ленинградской блокады он, вместе с другими голодными призраками голодных людей, не терял присутствия духа, вырабатывал в себе какую-то «сопротивляемость всему, что пыталось разрушить жизнь». И работал, очень много работал. Рисовал портреты фронтовиков, занимался иллюстрированием детских книг, исполнил около пятидесяти больших акварелей для научного издания атласа по истории и методике переливания крови. Впоследствии, разглядывая рисунки тех ужасных блокадных лет, он и сам поражался: откуда эта бодрость, жизнеутверждение? «Трудно представить себе, что они сделаны рукой дистрофика».

И поистине удивительным событием стало открытие в осажденном городе персональной выставки Конашевича. Старейшая художница-график А. П. Остроумова-Лебедева, прославившаяся своими поэтическими пейзажами Ленинграда, записывала тогда же, в 1943 году, что, любуясь и наслаждаясь прекрасными вещами Конашевича, многие забывали, что они в осажденном немцами городе, что кругом горе и несчастье.



Да, Конашевич был щедро талантлив, с лихвой одарен жизнелюбием, добротой и свое веселое, радостное искусство чаще всего дарил детям. Не как случайный гость детского издательства, мимоходом заглянувший в редакцию на огонек, и не как взрослый художник, неожиданно принятый детьми в свою игру и в силу этого получивший двойную прописку — детскую и взрослую.

«Непревзойденные его создания, — писал Константин Федин вскоре после смерти Конашевича, — прославили советскую книгу для малышей. Детская книга в СССР — это явление истории. Такая книга не существовала бы без рисунков особого качества, каким обладали наши наилучшие мастера. Конашевич — из первых».

И называя Конашевича художником глубоких, часто крутых поворотов в своих исканиях, Федин заканчивал свою статью так: «Мне кажется, он настолько любил свое дело, что был убежден — оно само служит людям, если мастер верен долгу призвания»⁴.

Высокая, заслуженная оценка!

А ведь Конашевича, как и Лебедева, в 30-е годы упорно старались отлучить от детской литературы, как людей чуждых и даже враждебных ее целям и задачам, подвергнуть оскорбительному бойкоту, очернить доброе имя художника и его творчество. Речь идет об упоминавшейся уже редакционной статье «Правды» (1 марта 1936 года), где Лебедева и Конашевича называли «пачкунами» и «компрачикосами». Потом имена художников надолго окружили глухим молчанием.

В числе опальных оказался и Фаворский. Художника критиковали за то, что «элементы реалистического подхода к действительности еще медленно входят в его практику. Журнал «Искусство» (1937. № 1) выражал удивление, что художнику, упорно отстаивающему формалистические теории, доверили очень важную кафедру в Изоинституте. «Почему Комитет по делам искусств проявляет в этом важном вопросе столь непонятный либерализм?» — негодовала

редакция. Но все трое выдержали нелегкое испытание.

Владимир Конашевич остался таким же изобретательным, остроумным выдумщиком, добрым, поэтичным сказочником и, к счастью, вспоминал Чуковский, таким же «компрачи́ком», каким был.

Над книгами для детей он всегда работал с полной отдачей и с глубоким пониманием психологии ребенка. Мастер, обладающий особым даром занимательного рассказчика, был глубоко убежден, — в рисунке все, что пойдет на пользу выразительности, будет хорошо, а что сверх и сделано только ради того, чтобы придать рисунку внешний «художественный» вид, то лишнее.

Сам художник отдавал предпочтение рисунку, несколько упрощенному, легкому, без излишних нагрузок материалом. Это, по его мнению, отвечало особенностям детского восприятия. С этого для него начинался водораздел. «Пусть иллюстрация к детской книге будет не куском живописи, а „раскрашенным рисунком"»⁵, — говорил он. Однако собственный богатый опыт художника сто раз, и еще сто, подсказывал, что понятие простоты и даже некоторой упрощенности «раскрашенного рисунка» в действительности не имеет ничего общего с нарочитым упрощением. Напротив, простое предполагает насыщенный содержанием рисунок, а лаконичность отнюдь не исключает подробностей. Весь вопрос: каких? Только тех, что всегда к месту, всегда занимательны, чем, собственно, и обеспечивается предельная доходчивость рисунка.

Посредственный художник, сколько бы ни старался нагрузить свой рисунок всякими подробностями ради самих подробностей, успеха не добьется. «Законченная в упор форма, — писал Конашевич, — разработанные до тошноты детали заслоняют суть рисунка и — что главное — лишают его напряженности»⁶. А талантливый мастер, безусловно, сумеет передать все, что ему нужно, очень скупыми чертами или, если повествование требует детализации, то, устанавливая количественную нагрузку рисунка материалом, позаботится о его ясности и доступности. Удачно найденные подробности,

очищенные от всего лишнего, ненужного, прямо будут работать на сюжет, активно взаимодействовать друг с другом. Короче говоря, окажутся при деле, а, не найдись им дела, не станут они, нипочем не станут надежными посредниками между читателями и книгой⁷. Особенно книгой для детей, где нельзя допускать никакой немощи, где художник вдвойне в ответе за каждую свою линию и где буквально все должно быть заряжено энергией действия. Что касается полемического отказа Конашевича от «кусков живописи» в рисунках для детей, то чуть ниже мы увидим: отказ его отнюдь не был столь однозначным, как могло показаться на первый взгляд. Конашевич не отрицал живописное начало начисто. Напротив, без него не обойтись. Но использовать надо в той мере, в тех формах, которые опять-таки доступны и понятны детям.

Множество книг для детей иллюстрировал Владимир Конашевич. Но лидировали Чуковский и Маршак. В первую очередь Чуковский. Его стихи, песни, сказки, загадки были сродни жизнерадостному таланту художника. Если Маршак считал равноправным соавтором своих книг Лебедева, то Чуковский — Конашевича. «„Муха-Цокотуха“, — писал он художнику, — давно уже столь же моя, сколь и Ваша». К открытию персональной выставки Конашевича: «Ваш праздник — это мой праздник, праздник всех моих Бармалеев, Айболитов и Мух-Цокотух. Благодаря Вам, эти люди и звери явились миллионам советских ребят в прекрасном, поэтическом, благородном, изящном обличии...» И еще письмо — под свежим впечатлением новых увиденных иллюстраций к «Путанице»: «Снова порадовался тому, что черт (или бог) связал нас одной веревочкой». С восхищением отзывался Корней Иванович о богатой фантазии художника, неистощимой изобретательности, об умении в свободной артистической манере и как будто безо всякой натуги создавать свои рисунки.

Не станем, однако, обольщаться похвалами. Творческое содружество поэта и художника не всегда было безоблачным. Случалось, набегали тучки, а порой даже собирались грозные тучи.

В книге Конашевича «О себе и своем деле», куда вошли

его неоконченные автобиографические записки, статьи и заметки, воспоминания друзей и близких, большой раздел занимает переписка с К. И. Чуковским и С. М. Алянским, требовательным к доброжелательным редактором издательства «Детская литература», настоящим редактором-другом. С ними подробно обсуждались замыслы будущих иллюстраций и сами иллюстрации. И вот теперь перед читателями открылась увлекательная возможность заглянуть в лабораторию художника и в лабораторию поэта, представить творческий процесс в развитии, движении, постепенном обогащении.

Рисунки только еще задумывались и нередко осуществлялись в сомнениях, спорах, поисках. Сообща утверждался, например (и долго оставался ненайденным), зрительный образ Айболита. Не сразу наметились тип и характер Бибигона, физиономия Бармалея. Трудно давались иллюстрации к сказке «Федорино горе» («Оказалось все-таки, что это не только мое, но и Федорино горе»). «Не бежит, подлая», — жаловался Конашевич, размышляя над тем, как бы заставить посуду ходить, перемещаться с места на место. Движение, которое так решительно и весело передано в тексте стихов, очень плохо изображалось в рисунках. Конечно, если бы сковородки, тарелки и стаканы были живыми существами, то есть если бы вместо них были собаки, жуки и мухи, было бы и движение. Но не приделывать же, в самом деле, ножки и ручки всей этой посуде. «Прием хоть и испытанный, но довольно противный». И как, должно быть, порадовало Конашевича одобрение Чуковского, поздравившего художника с тем, что он сумел-таки добиться «динамики статичных предметов».

На шмуцтителе в книжке «Федорино горе» появилась наконец эта динамика.

Двигается (действительно движется!) Федорина посуда. Мимо домика Федоры проходят ножи, вилки, ложки разных размеров, вот-вот шагнут за пределы рисунка. А в самом конце этой длинной вереницы неловко перемахивает через забор какой-то Федорин горшок. У каждого предмета своя походка, своя статья: кто семенит, кто ковыляет, а кто-то важно вышагивает. Дорога неровная, с наклоном, и это тоже

как бы увеличивает энергию движения. Катятся под горку тарелки. Переваливается с одной ножки на другую табурет с тяжелым самоваром—главным участником процессии. Как всегда, у Конашевича все очень сказочное, игрушечное и одновременно вещественное. Чашки, тарелки—все честно, без обмана, кажется, можно взять в руки («ничего, что от этого они не станут настоящими») и приниматься за еду. И подробностей на рисунке гораздо больше, чем в сказке: море за дальним забором, и волны, и парусный корабль на горизонте. А солнце—как герб на полотнище морского флага, который полощется в небе над кораблем. Домик Федоры и соседские с ним, в обрамлении пышной листвы, немножко игрушечные, немножко лубочные. Здесь тоже масса веселых деталей. И в то же время ничего лишнего.

Я описал один из тех рисунков, которые приводили в восхищение Чуковского. Но сколько раз случалось, что предложенные художником графические решения не удовлетворяли поэта и он брался за перо, предлагая нечто такое, что художник не сразу пускал в дело или даже отвергал, рискуя «противоборствовать Чуковскому».

— Почему в «Айболите» звери у Вас несколько не сказочные, — сердился Чуковский. — Почему бы их не приодеть: собаку в медицинский халат, медведя в шапочку с кисточкой. Ну, а как изображать обезьянку без юбочки?

— А потому, — отвечал Конашевич, — что, когда звери действуют в сказке одни, можно их немножко приодеть, чтобы показать, что чувствуют и поступают по-человечески, но, когда звери живут и действуют рядом с людьми, одевать их, мне кажется, ни к чему. Достаточно по ходу дела... окружить их аксессуарами человеческого обихода, дать в лапы метлу, например, когда собака метет пол. Я изо всех сил постараюсь сделать зверей выразительными, обходясь без человеческих костюмчиков для животных.

— Ну, а зачем делать паука страшным на черном фоне? — раздраженно спрашивал Чуковский в другом письме. — Вместо того чтобы смягчить и ослабить впечатление, производимое текстом, Вы страшно усилили его.

— А затем, — отвечал Конашевич, — что это важнейший

момент в сказке: добрый молодец убивает дракона и освобождает красну девицу. Конечно, дракон страшный. Иначе не было бы подвига. И паук у меня не ангел, но и не слишком страшный, и не противный.

Поглядев рисунки к «Тараканищу», Чуковский опять остался недоволен: «Знаю твердо, что Вы, если бы захотели, могли бы сделать вдесятеро лучше, — брюзжал он. — Эти рисунки великолепны, но они не Ваш потолок. Иногда мне чудится в них что-то ровненькое, что-то равнодушненькое».

Конашевич отвечал сдержанно: «Теперь уже ничего не поделаешь. Книга Ваша закончена и уже сдана в производство. Так что если там что средненько и равнодушненько, то, боюсь, так и останется, а что хорошо и отлично, то так и пребудет хорошо и отлично».

И еще размолвки. Одна цитата из письма Чуковского: «Мне больно писать Вам об этом (о некоторых иллюстрациях к „Мухе-Цокотухе“. — Б. Г.), так как знаю, сколько души Вы вложили в каждую страницу. Но ведь там, где дело идет об искусстве, нужно отбросить, мне кажется, всякий „политес“ и говорить начистоту». Другая цитата из письма Конашевича: «Если вы думаете, что хоть чуть на вас обиделся за все ваши слова — письменные, устные, то Вы сильно заблуждаетесь... Между нами лежит слишком много лет дружбы, чтобы какая-нибудь правда (или неправда) могла бы меня обидеть».

В конце концов общее решение, удовлетворяющее обоих, находилось. И вот уже об иллюстрациях к «Мухе-Цокотухе», особенно сурово раскритикованной, Чуковский писал Конашевичу: «Низко Вам кланяюсь. В новой „Мухе“ Вы превзошли самого себя. Я каждую страницу рассматриваю с восторгом»⁸.

Да, как бы трудно и не мирно не складывались порой отношения писателя и художника, которого писатель в одних письмах мог ругательски ругать, в других — безмерно хвалить, оба они, по самому характеру своего дарования, были очень близки друг другу. Кажется, стихи и рисунки возникали чуть не одновременно, без всяких размолвок и порой даже взаимного охлаждения поэта и художника, и что обоих не

разделяли километры пути от Ленинграда до Москвы. А ведь в разгар работы иногда приходилось долго аукаться, прежде чем удавалось что-то подсказать друг другу по ходу дела. «Вы мне очень нужны», — не раз и не два писал Конашевич Чуковскому, сожалея, что в нужный момент его не было рядом.

Зададимся еще раз вопросом: что же составляет самую суть художественной манеры Конашевича? Он много размышлял об особенностях работы иллюстратора детской книги, подсказывал молодым, как должны создаваться рисунки для детей и какие признаки им должны быть присущи. Выступая в Ленинграде перед художниками и редакторами Детгиза с докладом, посвященным одной, казалось бы, «узкой» теме — обложка детской книги, — он прочитал маленький, но очень емкий трактат, содержащий массу практических, деловых, конкретных предложений, советов, пожеланий, подкрепленных собственным богатым опытом, а по существу, коснувшись широкого круга проблем иллюстрации детской книги.

Себя самого он причислял к «книжникам», вкладывая в это понятие тот смысл, который ему придавали художники «Мира искусства», любившие книгу, боровшиеся против всякого своеволия и разнузданности в книжном деле, за высокую культуру издания и оформления книг. Конашевич наследовал эти традиции или, как сказал о нем Лебедев, словно бы остался последним художником книги, непосредственно вышедшей из традиции «Мира искусства». В статьях и заметках Конашевича, датированных разными годами, могли меняться, «выравниваться» отдельные его оценки и суждения, его отношения к собственной работе, — одну из поздних своих статей он так и озаглавил: «Длинный ряд исканий и сомнений...» Но главному — приверженности ясному, четкому, законченному рисунку, всегда занятому, выразительному, без всякой сухости, разумеется, но непременно очень вещественному, — он оставался верен. Отвергая модные, размашистые, лихие иллюстрации журнальных рисовальщиков, в которых и взрослому-то разобраться трудно, так же

как и рисунки «понарошку», он требовал, чтобы все в книжках для детей было добросовестно «всамделишное».

Впрочем, «всамделишное» в искусстве — понятие далеко не однозначное и для Конашевича тоже. Включая в себя большую долю фантазии, вымысла, разве рисунок при всем этом перестает нам казаться всамделишным? Конашевич вспоминал слова Гоголя, который написал когда-то: можно придумать, что на яблоне растут золотые яблоки, — это будет фантазия; а сказать, что на яблоне растут груши, — это будет просто чушь. «Этим Гоголь хотел сказать, — комментирует Конашевич, — что фантазия должна опираться на реальность, выдумка — на правду». И тут же привел свой собственный юмористический пример: нарисовал как-то крокодила в воротничке и галстук. Сидит в кресле и читает газету. Такую выдумку дети приняли. Но если бы на лапе, которой крокодил держал газету, художник нарисовал только четыре пальца, тогда бы зрители хором воскликнули: «А художник никогда не был в зоопарке, никогда не видел крокодила! У него на передних лапах пять пальцев, а на задних — по четыре»⁹.

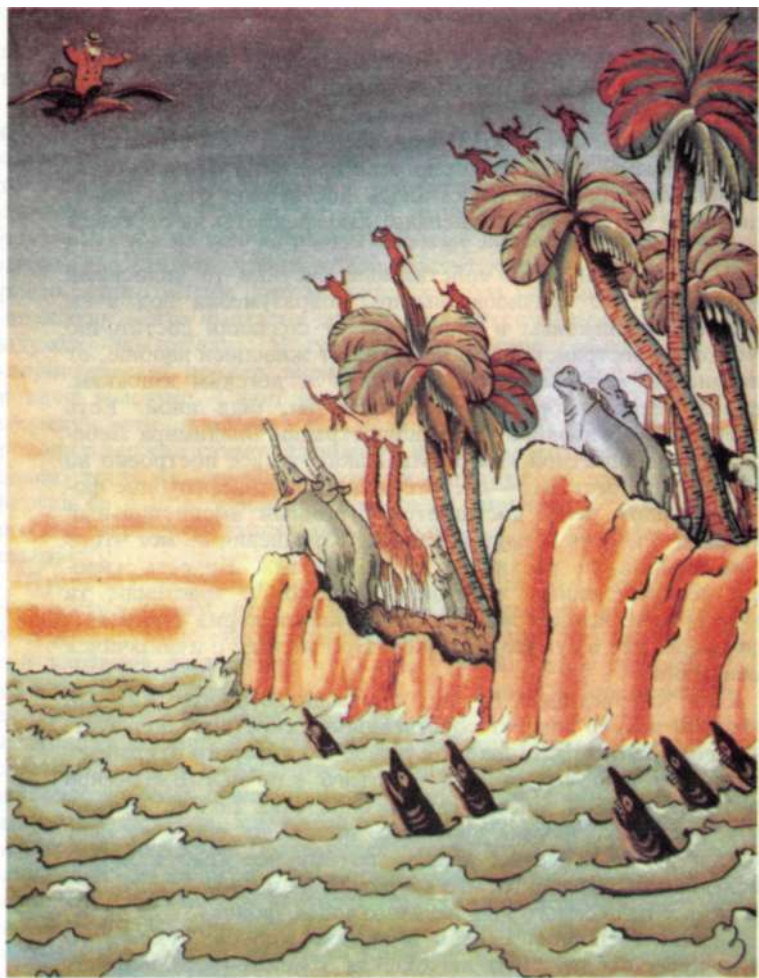
Пусть бы, несмотря ни на что, можно было поверить в реальность исполинского, сказочного Кита, на спине которого даже раскинулась живописная деревенька. Этой фантастической картиной Конашевич однажды украсил стену детской библиотеки для детей и подростков, устроенной в Переделкине Чуковским. Поверить в сказочного Кита, поверить в Бибигона, в доктора Айболита и всех едущих с ним в Африку животных... Тем более, что они собрались в путь не на каком-то условно-игрушечном корабле, а на самом настоящем, без подвоха, со всеми реями и шкотами. Что же касается иллюстраций, то мы уже знаем, что такой корабль Конашевич изображал для детей, меньше базирываясь на живописи, больше — на рисунке. И хотя нельзя представить себе рисунок вообще безо всяких живописных элементов, и соглашаясь с тем, что нельзя, — Конашевич, однако, иронически добавлял: «Пусть не будет „настоящей" живописи, со всякими там „валерами" (что значит это слово, никогда не

знал) и всякими воздушными перспективами. Важно, чтобы честно, без обмана были изображены все предметы... Все может быть немножко игрушечным... как и вся живопись несколько лубочной, но пусть все будет материальным, вещественным»¹⁰. Сам он располагал предметы на плоскости, а чтобы пространство не казалось достаточно отдаленным, окрашивал его так же интенсивно, как предметы на переднем плане.

И называл он свои собственные рисунки то «плоскими картинками», то «разноцветными», подразумевая под этим отказ от перспективы и светотени, от создания достаточно глубокого пространства. Но не отказ от живописи вообще, от живописной манеры в иллюстрациях к детским книжкам. Просто метод, избранный Конашевичем, был иной. Есть живопись и—живопись! Есть иллюстрации Владимира Лебедева к «Разноцветной книге» Маршака, где все построено на живописных средствах—светотени, перспективе, глубине фона, благодаря чему достигается огромный эмоциональный выигрыш. Работая в другой манере, Конашевич не мог этого не признавать, не восхищаться Лебедевым... Но есть живопись неопределенных живописных мазков и «растека», та плохо организованная живопись, где самая форма теряется в разгильдяйстве и суматохе мазков. Против нее-то и ополчался Конашевич.

Если справедливо (а это справедливо!), что каждый истинный мастер владеет собственными секретами, пользуется своим золотым ключиком, с помощью которого открывает сердца, то был секрет и у золотого ключика Владимира Конашевича. Свою манеру сам он определял так: «У меня, в моих рисунках, форма упрощена почти до предела, цвет доведен до 3—4 чистых красок, потому все ясно и четко. Последнему помогает то, что все лежит на чистой бумаге, без ненужных пейзажных или каких-то иных фонов»¹¹.

Раскроем сборник стихов и сказок Корнея Чуковского «Чудо-дерево», тот, что выходил в «Золотой библиотеке» Детгиза. В книжке воспроизведены несколько превосходных цветных иллюстраций Конашевича. На одной—добрый до-



ктор Айболит подлетает на орле к Африке лечить своих любимых зверей. А из Африки к Айболиту с надеждой тянутся его многочисленные четвероногие друзья: «Приехал, приехал! Ура, ура!» Внизу под картинкой написано: «К стр. 113». Но иллюстрацию к 113-й странице с равным основанием можно отнести к страницам 114, 115 и т. д. Дело в том, что у рисунка нет точного соответствия строчкам Чуковского. Он навеян конкретным эпизодом. Но каждый эпизод, каждую главку сказки, и этот в том числе, иллюстратор разыграл, расцвел, расширил, дополнил подробностями, подсказанными другими эпизодами и собственной неистощимой выдумкой.

«Фантазирует Конашевич чрезвычайно сильно», — писал о нем Фаворский. И это действительно так. «Разные пустяки у него обрастают гроздьями выдумок, которым невольно удивляешься. А детям — это то, что надо». Фаворскому вспоминался рисунок Конашевича к «Дюймовочке». Сидит она в норе у мыши и шьет. А мыш-скопидомка на зиму припасла многое, и художник изобразил: что же такое она припасла? «Мы переживаем фантастическую историю ее запаса. То, что лежит на полках, намекает на какие-то новые истории. Вообще, каждый угол рассказывает новое»¹².

Вот и на рисунке, изображающем полет Айболита в Африку, — все, как написано у Чуковского, плюс гроздья собственной выдумки художника. Высунулись из зеленых волн акулы Каракулы. На отрогах розовых скал слоны приветственно подняли вверх свои хоботы. Тянут к Айболиту длинные шеи жирафы. На макушках пальм, тоже повернувших пышные листья к Айболиту, скачут, пляшут, ликут мартышки. А цвет на рисунке ограничен двумя-тремя тонами: розовым, голубым, переходящим в темно-синий в том углу листа, где появляется верхом на орле Айболит. Все дано как бы в одной плоскости, согласуясь не столько с законами перспективы, сколько с представлением о верхе и низе. То, что наверху, например уменьшенная фигурка Айболита, то, значит, далеко; а что внизу и покрупнее — звери и рыбы, то близко.

Другая иллюстрация — к английским детским песенкам

Робин-Бобин

Робин-Бобин
Бое-важ
Подирешался
Натошак:

Съел телёнка утром рано,
Двух овечек и барана,
Съел корову целиком
И прилавок с ясливком,
Сотню шаверонков в тесте
И коня с телегой вместе,
Пять церквей и колоколы, —
Да ещё и недошак!



«Плывет, плывет кораблик» в пересказах Маршака. Коротенькое стихотворение «Пирог». Короче воробьиного носа, как любил говорить Маршак. Вот оно все, целиком:

Много, много птичек
Запекли в пирог:
Семьдесят синичек,
Сорок семь сорок.
Трудно непоседам
В тесте усидеть —
Птицы за обедом
Громко стали петь.

Изобразить громко распевających птиц, красками передать звук, возможно ли это? Конашевич нарисовал сорок и синиц, вылетевших из праздничного пирога. На белом листе бумаги их не меньше сотни. А некоторые только еще выбираютя из-под корочки именинного, во весь стол, пирога. Семья в сборе и уже приготовилась отведать угощенье. Но тут случилось неожиданное. Кто-то зажал уши, кто-то изумленно всплеснул руками. Ощущение такое, что хозяева и гости действительно оглушены, ошеломлены птичьим гомоном. Взрослые — испуганы. Дети в восторге. Старики с любопытством разглядывают непоседливых птиц. Толстяк, повязав вокруг шеи белую салфетку, по-видимому, приготовился резать пирог и, пораженный, откинулся на спинку стула. На кончик зажатого в кулаке ножа нахально уселась синица. Другая выбрала мамин чепчик. Еще несколько порхают в букете цветов, украсивших пирог.

Имея в виду рисунок к стихотворению «Пирог», Фаворский заметил: когда автор дает мотивы для озорства, то художник балуется всюю. Кто же, как не Чуковский и Маршак, в своих сказках и загадках давали мотивы для озорства. И Конашевич всюю, талантливо их использовал, «баловался». Приступая к работе над английскими детскими песенками, он не то чтобы обновил свою манеру, но создавал более сложные композиции; весело озорничая, лукавя, больше позволял себе раскованности в выборе интенсивных, контрастных красок, сочной фактуры («Три мудреца»); сво-

бодно, прихотливо располагал рисунки на страницах книги, не связывая себя заранее слишком сурово местом; щедрее вводил бытовые, комические подробности. И основным рисунком на странице часто окружал несколькими мелкими — своего рода забавным образным комментарием. Например, изобразив обжору Робина-Бобина, Конашевич не поленился представить отдельно под портретом толстяка все, что Робин съел за завтраком: «...двух овечек и барана, съел корову целиком и прилавок с мясником». Еще нарисовал панораму средневекового городка с островерхими крышами, только лишённого пяти церквей и колоколен. Ведь Робин их тоже съел.

Наверное, глядя на мощные формы Робина, Виталий Горяев написал, что Конашевич изображал персонажей английских детских песенок несколько грубоватыми. Но добавлял: грубоватое заслонял у них земным обаянием¹³. В самом деле, уютная тетушка Трот и хозяйственный Джек, построивший себе дом, мельник, кузнец и прочий рабочий люд полны веселого обаяния. Да и грубоватость их тоже веселая, привлекательная. Конашевич одарил чуть не каждого большей плотностью, весомостью, материальностью (при всей условности многих персонажей), чем героев звериного эпоса Чуковского. Те более игрушечные, более, что ли, сказочно-шутливые. И хотя зверей постигали разные беды, разрешались эти беды тоже шутливо, по-сказочному весело, в игре, игрой, в хороводе, в пародийном действе.

А озорные английские песенки могли завершиться не только улыбкой, но и драматически. Горе тут бывало посерьезнее Федориного. И предостережение тоже напрашивалось серьезное, как, например, в известном стихотворении «Гвоздь и подкова». Не нашлось в кузнице гвоздя, лошадь захромала. Лошадь захромала — командир убит. Командир убит — войско побежало:

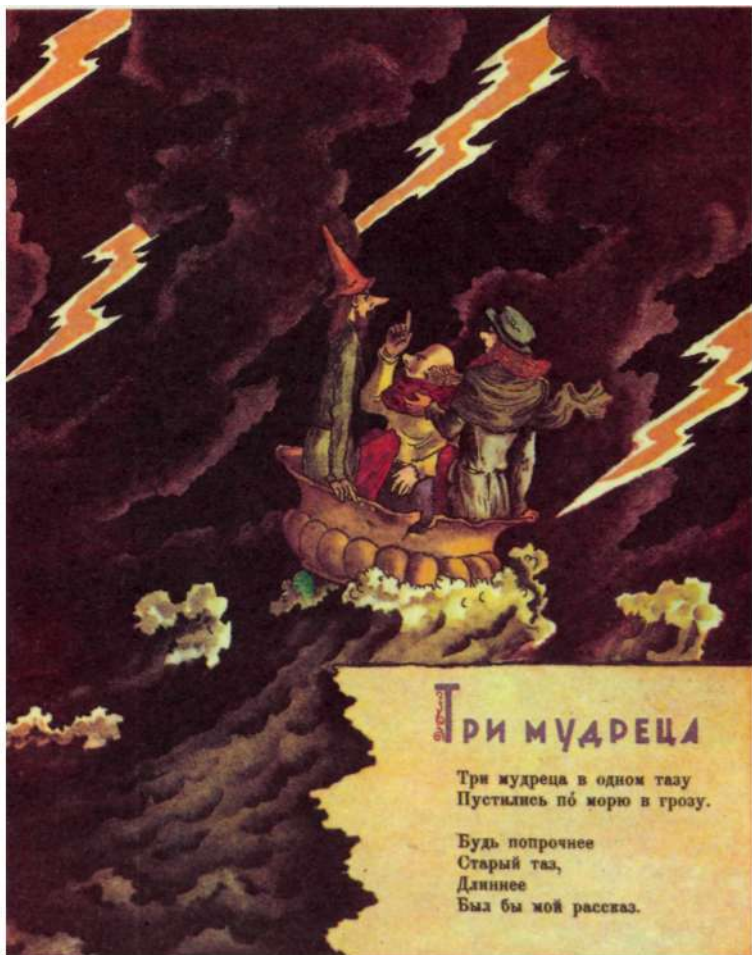
Враг вступает в город,
Пленных не щадя,
Оттого, что в кузнице
Не было гвоздя.

Королевский поход



По склону вверх
Король повёл
Полки своих стрелков.

По склону вниз
Король сошёл.
Но только без полков.



Три мудреца

Три мудреца в одном тазу
Пустались по морю в грозу.

Будь попрочнее
Старый таз,
Длиннее
Был бы мой рассказ.

Рисунки Конашевича, разбросанные на этой странице, напоминают миниатюры из средневековых хроник. Не изменяя своей манере, художник как бы ведет иной счет. Читателю впору не смеяться, а призадуматься. С захромавшей лошади падает полководец, пронзенный копьем противника. Враг сбрасывает в реку с крепостных стен защитников города. Видите, какой дорогой ценой приходится расплачиваться за нерадивость, за невольный просчет даже в малой малости.

Зато Конашевич не поскупился на сатирические краски, иллюстрируя коротенькую притчу про неудачный королевский поход:

По склону вверх
Король повел
Полки своих стрелков.
По склону вниз
Король сошел,
Но только без полков.

Вверх-вниз!

Вверх — по цветущему зеленому лугу. Вниз — по опаленной земле, из которой торчат обгорелые коряги. Вверх — с развернутым знаменем, под дробь барабана. Вниз — по втопанному в землю знамени, мимо брошенного впопыхах оружия. Вверх шествует надутая спесь в королевской мантии. Вниз кубарем катится насмерть перепуганное ничтожество. Маленькое стихотворение художник окружил такой массой красноречивых подробностей, что описание их заняло бы целую страницу.

Еще два рисунка, тоже построенных на контрасте. Пирует со своими приближенными веселый король дедушка Коль. На рисунке слева — пир в разгаре: музыканты трубят в трубы, играют на скрипках. Придворные высоко поднимают заздравные кубки. Сам дедушка Коль с кружкой в одной руке и трубкой — в другой, усевшись в центре стола, дирижирует пиршеством. На рисунке справа — дедушка Коль, восседая на прежнем месте, все еще веселится. Только возле него все

изменилось. Спят упившиеся придворные. Стража грубо, взашей гонит надоевших королю музыкантов. Двое уже летят с хоров вниз головой. И опять, как много здесь добавила фантазия художника к песенке о бахвальстве и сумасбродстве королей...

В свое время Юрий Тынянов угадал, и не без основания, в веселом зверином эпосе Чуковского с кочующими из сказки в сказку забавными, вызывающими удивление героями, с пестрой и стремительной сменой эпизодов, действий, ритмов своеобразного предшественника мультипликационного кино¹⁴. И Конашевич, давно связанный тесной дружбой с персонажами Чуковского, своими забавными рисунками создавал целые циклы, близкие по духу к только-только зарождавшимся в кинематографе «мультикам». И дело не только в том, что придуманные Чуковским—Конашевичем персонажи могли бы ожить на экране в мультипликационных циклах. Но и в том, что Конашевич любил изображать последовательные фазы движения своих рисованных героев, делать их «раскадровку». Так художник иллюстрировал Айболита Чуковского, Дедушку Коля и другие английские детские песенки и «Веселый счет» Маршака. По страницам этой книжки во все стороны разбегались мальчики и девочки, все время «подталкивая» веселое действие, приучая детей к счету...

Среди вариантов рисунков к «Путанице» Чуковского есть и такой: движется целая вереница зверей—котятка, которые не захотели больше мяукать, идут в паре с поросятами, отказавшимися хрюкать, утки, которым понравилось квакать, — в паре с лягушками, отныне решившими крякать. Все смеются, приплясывают, лукаво переглядываются, все ведут себя, как шаловливые дети. Каждая новая пара—это новая фаза движения, со своими жестами, характерной походкой. Рисунок тщательный и в то же время легкий, свободный, быстрый. В книжке «Плывет, плывет кораблик» Конашевич, иллюстрируя стихотворение «Прогулка», решал во многом сходную задачу, изобразив приятную во всех отношениях прогулку-шествие целой компании крыс, уток, кошек, собачек. Однако персонажам этой прогулки он придал совершенно

не свойственную участникам той другой, шаловливой, комической солидность, степенность, важность, от которых, впрочем, следа не оставил внезапно хлынувший дождь.

И то, что случалось с читателем уже не раз, когда он разглядывал рисунки Конашевича, читатель испытывает и сейчас — открытие целого мира, который одним текстом художнику не хотелось исчерпать. Сколько еще любопытного всегда находилось вокруг! А какую нарядность оформлению книги придавали затейливые заставки и виньетки. Конашевич любил выполнять их в манере лубка, находя для себя образцы в народных формах орнамента, на живописных платках, расшитых полотенцах, скатертях, разрисованных сундуках.

Обращаясь к творчеству других народов, иллюстрируя их сказки, детские песенки, Конашевич всегда стремился ввести в рисунок приметы обстановки, обихода, потому что, как бы ни была фантастична оболочка сказок, чтобы ни придумывал художник, он должен сохранить национальный колорит той или иной страны, опереться на реальность бытия и творчества своего народа или других народов. Но простое введение внешнего — костюма, мебели, утвари, окружающих героя домов, улиц и т. д. — еще не главное. Вернее, не только этим определяется главное.

Сказка — создание народа, в ней отражается его дух. И в рисунках, во всех реалиях быта нужно уловить, передать народный дух. А холодное, музейное видение мало поможет делу. Для Конашевича важно было, не ограничиваясь внешней национальной окраской, войти в сказку, чужое сделать своим собственным, близким, оставаясь в то же время самим собой. Этим мерилом Конашевич мерил собственные удачи и неудачи. И, наверно, ему лестно было прочесть в письме Чуковского ссылку на маститого профессора Питера Они. Известный знаток английского фольклора дал высокую оценку иллюстрациям Конашевича к сборнику английских песенок «Плывет, плывет кораблик», отметив, что они говорят на международном языке и в то же время с успехом могли быть помещены в издании английских стихов для детей.

Есть высшая справедливость в том, что Маршак на обложке своих книг рядом с собственным именем помещал имя художника Владимира Лебедева как равноправного соавтора, что Чуковский не раз заявлял: благодаря рисункам Владимира Конашевича Бармалей, Муха-Цокотуха, доктор Айболит явились миллионам советских ребят в поэтическом, благородном, изящном обличье... И как жаль, что, с детства, на всю жизнь запомнив зрительные образы Мистера Твистера, озорного деревянного мальчика с длинным носом Пинocchio, толстяка Карлсона, который жил в маленьком домике на крыше, мы часто забываем и не всегда даже знаем, что их создателями были не только Маршак, Коллоди, Астрид Линдгрэн, но и художники Владимир Лебедев, Атилло Муссино, Илун Викланд...

Тайна куклы Суок





История, которую я собираюсь рассказать, могла бы, наверное, показаться фантазией, одной из тех фантазий, которые мастерски умел придумывать Юрий Карлович Олеша в кругу друзей. А друзья потом вставляли их в свои воспоминания как действительные случаи из жизни Олеша. Но эта история имеет свое документальное подтверждение.

В Москве в начале 20-х годов в Мыльниковом переулке жил Валентин Петрович Катаев. А с ним, в его комнате, жил Олеша. Потом другие друзья Катаева — пока еще бездомные и неизвестные литераторы. Одно время жил брат Ильи Ильфа — художник Маф. Откуда-то он принес вылепленную из папье-маше, совсем как живую, куклу-девочку. Время от времени хозяева комнаты, открыв окно, шутки ради, сажали куклу на подоконник. Прохожие восхищались куклой. А те, кто принимали ее за настоящую девочку, ужасались, как бы она не свалилась на тротуар. Любоваться куклой приходила девочка из соседнего дома. Скромная девочка с Чистых прудов. К ней очень привязался Олеша. Он водил ее с подружкой в кино, угощал мороженым и пообещал написать детскую книжку-сказку с участием куклы-девочки в таком же нарядном розовом платье, как у той на подоконнике. Обо всем этом Валентин Катаев вспоминает в романе «Алмазный мой венец».

Существует другой рассказ. В нем меньше красочных



М. Добужинский



подробностей, но по сути он схож с первым. В Мыльниковом переулке, наискосок от дома Катаева, был дом. В окне второго этажа сидела не кукла — живая девочка и с увлечением читала толстую книгу. Олеша поинтересовался, что же не отрываясь читает девочка. Оказалось, сказки Андерсена. В редакции «Гудка», где Олеша тогда работал, он сказал товарищам, что мечтает написать такую книжку, которую девочка из Мыльникова переулка будет читать с не меньшим интересом.

Посмеялись, пошутили, поострились, пожелали Олеше успеха. Но Олеша не шутил. Он действительно стал писать увлекательную книгу-сказку о девочке-кукле Суок, канатоходеце Тибуле, оружейнике Просперо и трех жадных толстяках.

Теперь он имел «почти» собственную (пополам с Ильей Ильфом) маленькую комнатенку. Почти пустую, где совсем не было мебели. Только пол да голые стены. И вот, притащив из типографии «Гудка» толстый рулон бумаги и улегшись перед ним на полу, Олеша сочинял свой роман-сказку. Рулон постепенно таял, зато число исписанных страниц заметно увеличилось. Впоследствии Олеша вспоминал время работы над «Тремя толстяками» как трудное и счастливое: «Бочонок накатывался на меня, я придерживал его рукой... Другой рукой писал. Это было весело, и тем, что мне весело, я делился с веселым Ильфом»¹.

Правда, к тому времени, когда книга была написана и, пролежав довольно долго без движения, наконец издана, девочка подросла, вышла замуж за писателя Евгения Петрова, брата Валентина Катаева. Но Олеша мог быть доволен. Свое обещание он сдержал. И вот подтверждение невыдуманной истории. На заглавном листе «Трех толстяков» стояло посвящение Валентине Леонтьевне Грюнзайд, девочке из Мыльникова переулка; к тому же книгу издали «по-королевски» — на особой бумаге с водяными знаками и превосходными иллюстрациями-вклейками. Замечательный художник Мстислав Добужинский, живший тогда в Париже, по заказу издательства «Земля и Фабрика» (ЗИФ) прислал в 1926 году эскиз обложки и красочную сюиту из двадцати пяти рисунков.

Потом «Трех толстяков» надолго отлучили от читателей. Части в этом сыграли свою роль крикливые атаки критиков-вульгаризаторов на сказки, осуждение веселых книжек и веселых картинок для детей. С детьми надо разговаривать серьезно, утверждали они, дурачиться нечего и фантазировать бог знает что — тоже. «Три толстяка» не укладывались в жесткие стандарты, поскольку тему революции Олеша облекал в фантастику. Впрочем, не только «Три толстяка», другие произведения Олеси были забыты если не окончательно, то полузабыты, окружены глухой стеной молчания, давно не переиздавались. Только в середине 50-х годов, после почти тридцатилетнего перерыва, издательство «Детская литература» выпустило в свет «Трех толстяков».

С этого момента началась вторая жизнь книги. К ней возвращалась слава. От юных читателей 50-х годов она переходила к читателям 60—70-х. Постановки «Трех толстяков» возобновились на сцене — в 30-е годы пьеса шла во МХАТе. На сюжет «Трех толстяков» были написаны балет и опера, снят одноименный художественный фильм. Его поставил и сыграл роль канатоходца Тибула Алексей Баталов.

Новые иллюстрации для книги сделал теперь Виталий Горяев, которому предстояло взглянуть на «Толстяков» иными, нынешними глазами.

Поистине соблазнительная возможность сравнить иллюстрации на одну тему двух столь разных, можно даже сказать сильнее, диаметрально противоположных мастеров. Сравнить не для того, чтобы выставлять отметки, определять, кто лучше справился со своей задачей, оказался органичнее замыслу автора. Наивно и опрометчиво было бы ставить таким образом вопрос. Каждая сюита рисунков отмечена печатью яркой индивидуальности, своим собственным, оригинальным отношением к прочитанному, умением присущими мастеру средствами передать, выразить прочитанное, найти свой, особый угол зрения на книгу Олеси. Не говорю уже о том, что движение времени — а тридцать лет срок немалый — тоже наложило свой отпечаток.

Невероятные происшествия, приключившиеся в городе Трех толстяков, одновременно сказочные, фантастические,

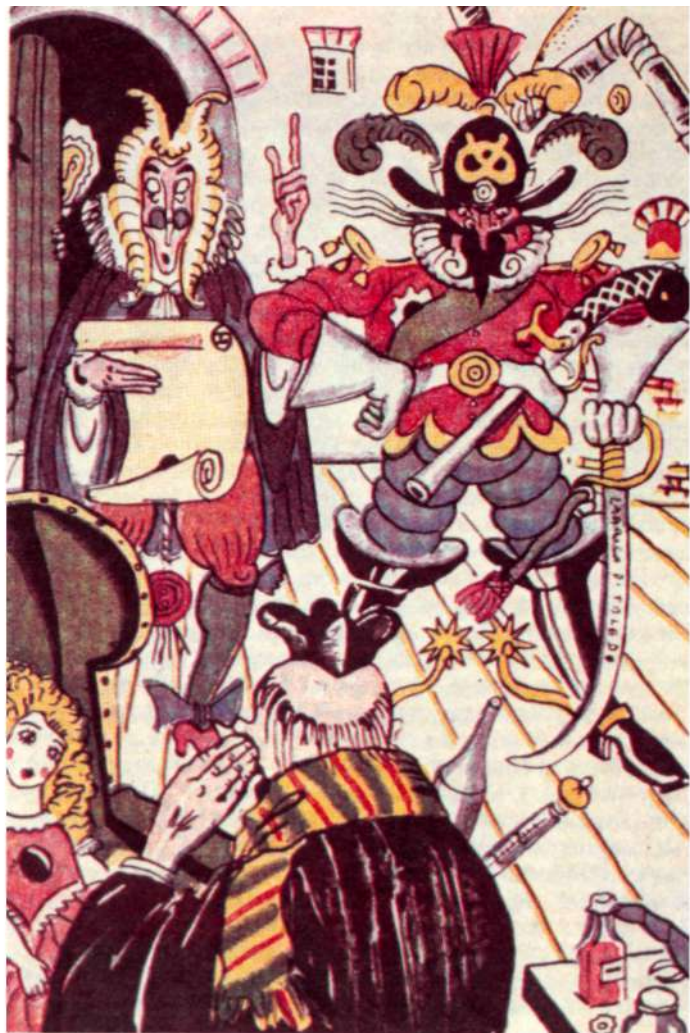


почти волшебные, как и вообще многие сказочные события, выдуманные только наполовину, на четверть, на треть, складывались на вполне реальной основе: бунт бедняков против богатеев и победа бедняков. Но Добужинский в своих иллюстрациях сделал упор на сказочном, точнее скажем так: сказочно-реальном; Горяев, напротив, — на реально-сказочном. Этим и определялась разница подхода. Разумеет-

ся, Добужинский не мог не обратить внимания на самую первую, ключевую фразу романа: «Время волшебников прошло. По всей вероятности, их никогда и не было на самом деле»². Было не было, а какой-никакой есть в романе Олеши почти волшебник, доктор Гаспар. И все, что изобразил в своих иллюстрациях Добужинский, как нечто удивительное, странное, волшебное, из ряда вон выходящее, сказочное, он изобразил с тонким юмором и великолепной иронией, словно бы в подтексте напоминая: «А время-то волшебников прошло».

Так или иначе к фантазиям Олеши Добужинский щедро добавил свои собственные. Как бы играя, он движется от эпизода к эпизоду, от рисунка к рисунку и нас, читателей, приглашает весело пофантазировать на сюжет «Трех толстяков». Подумать только, какие возможности открывает веселым, изобретательным эта книжка. Пусть же и рисунки, ее сопровождающие, в свою очередь, развивают и обогащают воображение. Изящные, изысканные, освещенные лукавой улыбкой мастера, они оставляют ощущение «невсамделишности», условности, карнавальности. И если их «невсамделишность» все же порой смахивает на действительность, чуточку даже зловещую, то зловещую по-сказочному, с большой долей иронии, шутки и с обещанием хорошей развязки.

Пожалуй, самой печальной маской в хороводе свободных, веселых, красивых персонажей или персонажей отвратительных из окружения Трех толстяков Добужинский одарил куклу наследника Тутти. Художник любил писать всевозможные «кукольные истории». В ранних его рисунках и акварелях появились брошенные, забытые своими хозяевами, сломанные куклы как символ, олицетворение неудачных, печальных человеческих судеб. Кукла наследника Тутти, исколотая гвардейцами, с черной дырой в груди, в розовом, нарядном, но сильно испачканном и помятом платье, с растрепанными кудрями, тоже своего рода парафраз к кукольным историям Добужинского. Правда, в романе Юрия Олеши кукла наследника Тутти не имеет прямых аналогий с человеческими судьбами. Она из сказки. И все же, все же! Очутившись в



мастерской доктора Гаспара Арнери, с какой безнадежной тоской необыкновенная пациентка глядит своими широко открытыми, стеклянными глазами на доброго доктора, как бы моля починить ей сердце, снова научить улыбаться, ходить, танцевать.

Тем временем дворцовый чиновник, сопровождаемый капитаном дворцовой гвардии графом Бонавентурой, доставил в мастерскую искусного доктора не только испорченную куклу, но и грозный приказ государственного совета Трех толстяков — исцелить куклу к утру.

«Засверкав» амуницией и «зазвенев» шпорами, ввалился страшный капитан в жилище доктора, сразу же заняв своей персоной чуть не все пространство. Олеша пишет: «Он стоял, опираясь на саблю и подрагивая ногою в огромном сапоге с отверстиями. Шпоры его походили на кометы». В таком описании все очень наглядно представляется, все зримо. И, настраиваясь на волну Олешы, Добужинский принимается за портрет графа Бонавентуры. Прежде всего он наряжает его во вкусе Олешы и в своем, близком вкусу Олешы; сочиняет капитану физиономию, потом прибавляет еще множество забавнейших подробностей в духе веселой буффонады, которых нет у Олешы, но, вполне вероятно, подозревались, имелись в виду. Шпоры-кометы — это прекрасно! Таким шпорам под стать громадный, устрашающего вида разбойничий пистолет, засунутый капитаном за пояс. На лезвии тоже громадной сабли крохотными буквами выведено: «Толедская сталь». К шляпе прикреплен целый веник разноцветных султанов и перьев, — ни дать ни взять птичий двор. Свирепые глаза сверкают из-под полей черной шляпы. Портрет дополняют пышно развевающиеся усы и черная, такая же острая, как толедская сталь, борода. Да, не забыть добавить, что на шляпу капитана Добужинский водрузил крендель — герб толстяков и обжор, правящих страной.

Похож капитан на того, который нам представляется при чтении сказки? По-моему, похож. Даже очень.

Есть еще много других курьезных деталей, но читатель, разумеется, и сам их найдет, разглядывая рисунки.



Ведь одна из характерных и привлекательнейших особенностей Добужинского — иллюстратора «Трех толстяков» — это неизменный, радующий зрителя интерес к деталям, извлеченным из текста книги или придуманным самим художником и талантливо заполняющим пространство рисунка.

Вот помещенная рядом с капитаном столь же причудливая, как и капитан, фигура остроносого чиновника в парике, завивающемся над головой в виде двух рожек. Сколько здесь, и опять в деталях, причуды, забавной игры. Глядя сквозь темные, сдвинутые на самый кончик носа стекла очков и предостерегающе подняв вверх длинный, костлявый палец, чиновник читает (кажется, мы даже слышим скрипучий голос) приказ Трех толстяков. Ирония художника и на этот раз органически вписывается в текст сказки.

Из-за спины чиновника заглядывает в комнату насмерть перепуганная тетушка Ганимед. А в противоположном углу

стоит, смотрит, слушает доктор Гаспар, приложив руку к уху, чтобы лучше разбирать слова. Все несколько напоминает театральное представление. С двумя актерами на первом плане и двумя зрителями — один в глубине сцены, другой — у рампы, — правда, тоже исполняющими свои, самостоятельные роли.

Добужинский, много и блистательно поработавший как театральный художник, хорошо изучил законы сцены и любил по-театральному выстраивать свои композиции и в книжных иллюстрациях, придумывая для персонажей яркий декоративный фон; не забывал тех, кто играет спектакль, и тех, кто до поры до времени пока еще наблюдает за игрой.

Когда очень тонкий, с маленькой головкой, похожий на куклу наследника Тутти, бежит, нет, не бежит, стремительно несется вперед изящными скачками, едва касаясь ногами земли, за ним с изумлением наблюдают проезжающие навстречу в карете доктор Гаспар, Суок, кучер. Даже лошадь с изумлением повернула голову в сторону Раздватриса. Снова два плана: ближний и дальний. Снова, условно говоря, зрители и актер на авансцене. Как всегда у Добужинского, и на этом рисунке в полной мере проявилось присущее художнику великолепное чувство цвета: целая гамма серого, голубого, блекло-синего, серебристого. И яркое пятно в руках Раздватриса — погибшая кукла в розовом платье.

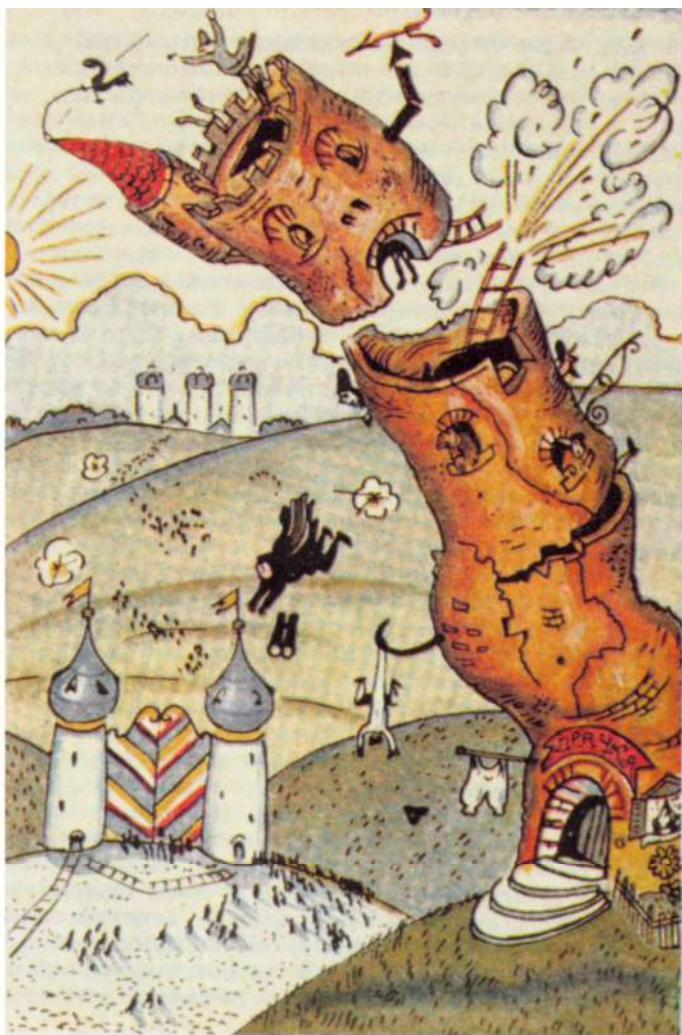
Изысканная и насмешливая грациозность легких штрихов, «виньеточных узоров», при изображении убранства дворца Трех толстяков, виртуозных линий, иронических завитушек (Раздватрис и сам словно бы некая завитушка или замысловатая виньетка) не переходит, однако, в жесткий шарж, в сатиру, как в иллюстрациях к «Трем толстякам» Виталия Горяева. Но позам, жестам, движениям Добужинский своими оригинальными средствами придает совершенно особую гротесковую остроту.

В неожиданных изломах и ракурсах показаны у Добужинского люди, вещи, деревья, дома, будь то расколовшаяся от прямого попадания пушечного ядра старая высокая башня, с

которой во все стороны валятся люди, или круглая площадь Звезды, над которой на невысказанной высоте движется по стальному тросу гимнаст Тибул, тщательно соблюдая равновесие и взмахивая своим зеленым плащом. А как высоко протянут этот трос, можно судить по снующим где-то там, внизу муравьям-людискам. Причем каждую фигурку художник окружил бледным голубоватым лоскутком — ее тенью. И еще раз об учителе танцев Раздватрисе. Несется он сам, несутся за Раздватрисом длинные, узкие полы фрака. Костюм, его прямая включенность в действие — предмет постоянного интереса и внимания художника. Капитан Бонаventura красуется в смехотворных штанах, как бы сшитых из нескольких надутых разноцветных автопокрышек, которые своими объемами уже подчеркивают надутость, напыщенность спесивого капитана. Костюм Раздватриса украшают курьезные бантики-бабочки. Пять, шесть, восемь... С веселым озорством Добужинский прикрепил их к косичкам парика, к рукавам фрака, к кружевной рубашке, вместо застежек к невысказанно узким туфлям на каблуках, скорее дамским, чем мужским.

Бантики-бабочки или похожие на бабочек цветы вставлены в отвороты фрака. Сколько их и где их только нет! Кокетливому учителю танцев такие украшения под стать. Но, может быть, фантазия художника наделила эти бантики-бабочки еще и особым свойством: они-то и помогают Раздватрису взлетать в воздух, едва касаясь ногами земли.

Юрий Олеша говорил, что роман «Три толстяка» складывался под впечатлением, которое произвела на него в детстве сказочная литература. Работая над «Тремя толстяками», говорил писатель, он воздавал дань поклонения талантам, самым поразительным, по его мнению, талантам, какие только возможны в области искусства, талантам людей, умеющих выдумывать сказки³. И в своем восторженном отношении к сказке он нашел верного союзника в лице Добужинского. Как и Олеша, когда тот писал свой роман-сказку, Добужинский, когда иллюстрировал роман, вероятно, вспоминал многих сказочных героев. Вспоминал и Андерсена,



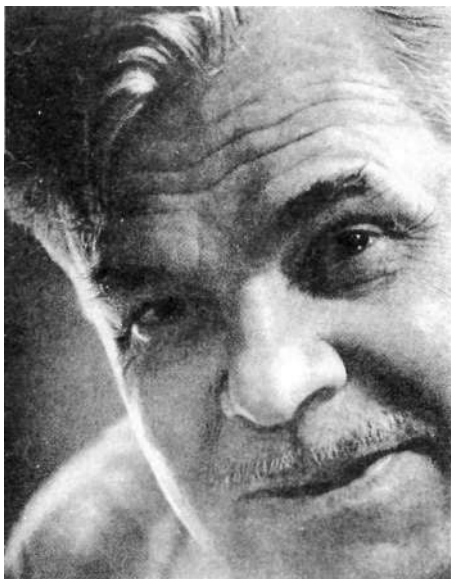
чью сказку «Свинопас» за несколько лет до «Трех толстяков» сопроводил своими рисунками с массой красочных, остроумных, выразительных подробностей.

Однако не только любовь к сказкам, не только хорошо усвоенные уроки братьев Гримм и Ханса Кристиана Андерсена двигали пером Олеши. Мы уже знаем, что своих сказочных персонажей Олеша не только не отрывал от реальной почвы, но даже, как он сам говорил, заставил действовать в кругу революционных тем, революционизировал сказку, введя в нее трех жадных толстяков, сделав борьбу против богатеев основой сюжета.

Это была принципиально новая черта.

Серьезные социальные процессы облекались у Олеши в причудливую сказочную форму. Добужинский-иллюстратор, избравший для себя наиболее отвечающий его манере стиль сказки-игры, революционизировал сказку главным образом в тех эпизодах, где изображал рыжеволосого силача-оружейника Просперо. Закованного в кандалы вожака бедняков под охраной вооруженных гвардейцев ведут во дворец Трех толстяков. В облике Просперо художник как бы сфокусировал волю, решимость, ненависть обездоленных к богачам, непримиримость городской бедноты — все то, что заставило обжор, собравшихся на пиру у толстяков, при виде своего грозного пленника подобрать животы и даже похудеть. Самих же толстяков Добужинский представил неким сырым, бесформенным тестом, неким подобием переспевших груш, сказочными великанами, но какими-то расплывшимися, обмякшими. Насмешливую иронию он предпочел жесткой сатире.

Виталий Горяев, приступая к иллюстрации «Трех толстяков» и не отказываясь от сказочной основы романа, сделал для себя главной социальной тему. Пройдя хорошую школу политического рисовальщика — в боевых «Окнах ТАСС», в сатирических еженедельниках «Фронтальной юмор» и «Крокодил», — он обращался к сказке, накопив богатый опыт социальной сатиры. Для Горяева извечный бунт бедняков против богатеев, против корыстных, ненасытных толстяков, пафос борьбы добра и зла, пусть и облеченный в форму причудли-



В. Горяев

вых, волшебных превращений (как и у Добужинского), по самой своей сути всамделишный. Только увлекательные приключения приобрели у Горяева более острую социальную окраску. Его аналогии ближе к реальности. Этим, собственно, и определялись стиль, манера горяевских рисунков, общий замысел оформления книги.

Однако при первом приближении к роману Горяев, по-видимому, не сразу сумел проникнуть в неведомую для него реальность, обжить ее. Я имею в виду иллюстрации к изданию 1956 года. Тогда художник не нашел свой ключ к удивительному миру романа-сказки Юрия Олеши. Художник искал, пробовал, примерял. Отсюда и разностильность. Цветные, приглаженные иллюстрации на полосу — одно. Разбросанные

по страницам текста острые, колючие рисунки — совсем другое. Первые кажутся взятыми напрокат у вошедших в 50-е годы в моду бытовых «школьных повестей». Ни тебе сказочной причуды, ни озорной игры воображения, ни противоборства разных по всей своей сути сил. Нет даже особенной заботы о цирковых нарядах героев. Все приглажено, скучно. И никаких поэтических взлетов. Вряд ли юный читатель «Трех толстяков» мог признать в этих иллюстрациях полюбившихся ему героев романа.

Не таким должен был представляться канатоходец Тибул. Горяев вначале изобразил физиономию цветущего, жизнера-

достного, брызжущего здоровьем крепыша. Кроме клоунского колпака, в облике Тибула нет и намека на смелую и необыкновенную его профессию, восхищающую детей и взрослых. Нелегко, пожалуй, приладить такую физиономию к фигуре Тибула, ловкого, как кошка, длинного, стремительно в движениях, похожего в своем полосатом, разноцветном трико на осу. Ничего не получится! Уйдет карнавальность цирка, романтика сказки. А они непременно должны сохраняться, даже если сказочные образы Олеси имели каких-то реальных или литературных прототипов. Трудно примириться с тем, что клоун Август, показавшийся доктору Гаспару китайской тенью у Горяева, стал ходить даже не на старичка, а скорее — на добрую ветхую старушку, умиленную встречей Тибула и Суок. Повязанный поверх седых волос темный платок еще больше усиливает сходство Августа со старенькой бабушкой.

О Суок мы будем говорить подробнее. Пока заметим, что в первом варианте слашавая головка-стереотип с губками бантиком примечательна разве что своей ординарностью. Еще не была открыта, найдена та экспрессивная, полная внутреннего движения линия, с помощью которой Горяев впоследствии, пренебрегая мелочными подробностями, рисовал Суок — веселую, кокетливую, изящную, ее лукавую позу, жесты, поворот головы. И краснобородый оружейник Просперо, оказавшийся почему-то и безбородым, на рисунках пятьдесят шестого года еще не отличался отчетливой характерностью. А каким невыразительным представляется заключающее роман трафаретно-плакатное шествие победившего народа, особенно в сравнении с поэтическим описанием Олеси.

Другое дело разбросанные в тексте книги рисунки, похожие на мимолетные, как будто бы и впрямь сделанные с натуры в толпе, на улицах и площадях города Трех толстяков зарисовки разноликих сказочных героев. С ходу, с первого взгляда. Но какие меткие и социально острые характеристики дает художник. Некоторые рисунки удались сразу и почти безо всяких исправлений перекочевали потом в новое издание «Трех толстяков». Вот сатирическое воплощение царедворца,

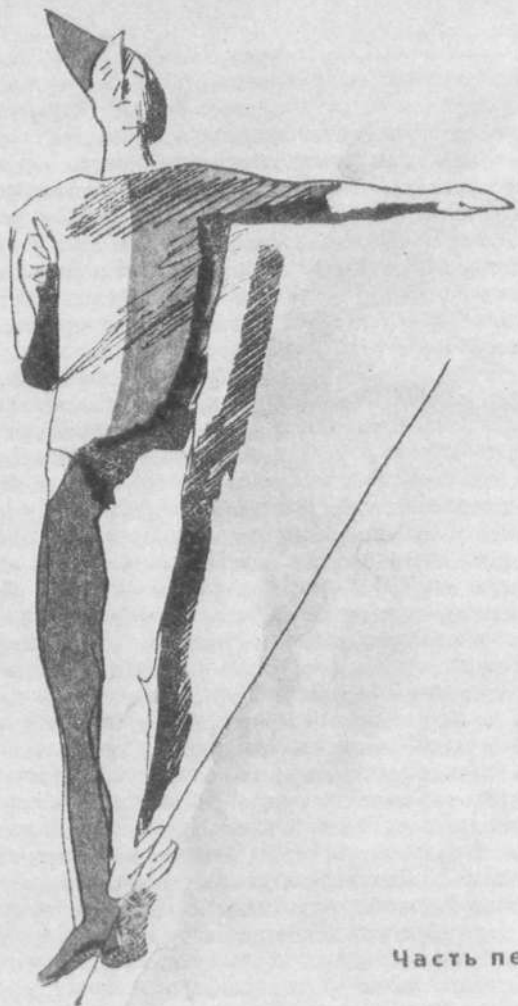
уже знакомое по изданию 1956 года. Наставник наследника Тутти, переломившись пополам, задрав вверх голову, стоит наготове, надеясь поймать наследника, если тот, чего доброго, свалится с каменной ограды террасы. В позе, выражении лица — подобострастие, услужливость, страх. Не упустить бы опасный момент падения. К тому же художник вручил наставнику громадную подушку. Ее нет в романе Олеси. Но эта подушка придала позе наставника еще большую комичность. Прижав подушку к груди, он собирается принять в свои объятия (и на подушку) наследника Тутти. Мягкой вам посадки, принц!

Почти не изменилось по сравнению с первым изданием изображение черной, мрачной кареты с гербом. В ней сидит чиновник совета Трех толстяков. Его голова отчетливо видна через освещенное оконное стекло. Олеша описал, а Горяев нарисовал эту зловещую голову, которая покачивается, как мертвая. «Казалось, что в карете сидит птица».

Может показаться, что у Добужинского все выглядит немного повеселей: нарядная карета обита красным бархатом, украшена золотом. На запятках стоит паж — один из тех занятных сказочных персонажей, которых виртуозно умел рисовать Добужинский. Но за каретой движется длинная серая колонна. Это идут плотники строить плахи. Здесь у Добужинского реальность опять переступала границы сказки.

С самых начальных подступов к «Трем толстякам» Горяев тяготел к обобщениям, к крупным планам, к броскому рисунку, доведенному до лаконичного языка плакатов, шаржей, политических карикатур, — будь то маленькие иллюстрации или побольше, во весь книжный лист. Не все сразу удавалось. Тем важнее проследить, какие изменения от издания к изданию претерпевал стиль художника.

Трансформировался по сравнению с ранним, лишенным сколько-нибудь характерных черт образ канатоходца Тибула. Лучшим представляется тот рисунок, где Тибул, вступив на проволоку, делает первый шаг, выбросив далеко в сторону для равновесия руку. Он в двухцветном гимнастическом трико. Высокая фигура натянута как струна. И весь он —



Часть первая

КАНАТОХОДЕЦ, ТИБУЛ



руки, плечи, ноги — словно бы сложен из острых линий и углов. Новый Тибул явно старше, серьезнее своего юного предшественника из первых вариантов Горяева. В выражении лица — сосредоточенность, решимость, воля, и в то же время есть что-то драматичное. Тибулу предстоит принять трудное решение. Именно в эту минуту он, точно как и у Олеша, размышляет: «Я пройду над площадью по этой проволоке, как ходил по канату на ярмарке. Я не упа-

ду». У Добужинского Тибул уже сделал первый шаг и легко, быстро побегал по проволоке над полукружьем высоких домов, над множеством людей, перекатывающихся с одного места площади на другое, чтобы лучше увидеть фигуру гимнаста в наряде, сшитом из желтых и черных треугольников. Каждая деталь интересна и занята. У Горяева нет площади Звезды. Тибул дан на белом фоне. Он один на один с нами, читателями-зрителями. И это не менее выразительно, чем если бы он был вписан в многолюдную панораму.

Толстяки первоначально изображались Горяевым в виде трех тучных карикатурных вельмож. Об их обжорстве напоминали большие круглые животы и столовые салфетки, повязанные вокруг шеи. Кажется, с салфетками они никогда не расставались. В серии рисунков, выполненных для нового издания романа, толстяки изображены злее, жестче. Мы видим на черном фоне плененное народом и крепко-накрепко скрученное одной веревкой некое колючее, трехглавое чудовище, многорукое и многоногое, с когтистыми конечностями, которые смахивают на загибающиеся клешни, крючки, рычаги. В этом рисунке что-то живо напоминает гиперболические портреты залпавших жиром прожорливых богачей, наращи-

вающих животы «за этажом этажи», из поэмы Маяковского «150 000 000».

В острой, обобщенной, плакатной манере сделан и другой рисунок: народ берет приступом дворец Трех толстяков, опрокидывая, тесня, сокрушая, сбивая с ног главную опору трех обжор—гвардейскую стражу. Гвардейцев Горяев показывает в виде людей-автоматов, людей-роботов, в одинаковых устрашающих черных железных шлемах, надвинутых на лица, и с узкими прорезьями—щелями для глаз. Защитники дворца выставили перед собой лес копий, но нападающие повернули их против гвардейцев. Еще мгновение—они сметут и эту последнюю преграду.

Противостоящие друг другу в романе силы имеют у Горяева свой постоянный, устойчивый цвет: одни—черный, другие—красный цвет революции. В красной рубаше рыжебородый вожак восставших бедняков оружейник Просперо. У канатоходца Тибула красный цвет гимнастического трико соединяется с желтым—цветом песка, цветом цирковой арены. Черный, как ночь, цвет гвардии Трех толстяков... Синий, загадочный и таинственный, выбран для всезнающего мудрого доктора Гаспара Арнери, облаченного в широкий, иногда синий, а иногда темно-красный звездный халат. Наконец, легкие, воздушные цвета—прозрачно-розовый, белый, цвета юности, — принадлежат наследнику Тутти и прелестной девочке-кукле Суок.

Иллюстрируя «Трех толстяков», Горяев придерживается постоянства цвета, устойчиво характеризующего персонажей романа, и непостоянства (скажем так) своеобразной эксцентрики поз, жестов, движений. Ничто не повторяется дважды. Необычность поведения людей продиктована необычностью самих ситуаций, в которых они оказались. Чуть не каждый персонаж детально запечатлен в позах и положениях удивительных. Пересекая книжный разворот, летит над городом злополучный продавец воздушных шаров. Один башмак свалился с ноги. Другой вот-вот свалится. И как бы следом за продавцом летят островерхие крыши домов, устремляются в его сторону из труб витиеватые дымы-рогульки.

На белом поле страницы художник нарисовал стену дома апельсинового цвета. Из темных провалов окон по пояс высунулись жильцы. Почти распластались в воздухе. Непостижимо, как они не выпали из своих окон на мостовую. Не выпали все-таки! На то и сказка. Один приставил к глазам бинокль, другой—даже подзорную трубу. Разноцветные головы в ночных колпаках с кисточками, в розовых чепцах и косынках вертятся в разные стороны. Любопытные стараются увидеть невозможное—из собственного дома собственную крышу, по наклону которой сейчас медленно, осторожно и уверенно движется гимнаст Тибул.

Горяев умеет на лету подметить и, как беспощадный сатирик, перевести на бумагу повадки городских франтов, знатных дам, спесивых сановников из окружения Трех толстяков; выставить на осмеяние гвардейцев дворцовой охраны, азартно играющих в карты. Размахивая громадными кулачищами, дымя вонючим табаком, бранясь и осыпая друг дружку проклятиями, они вот-вот начнут потасовку.

Как и в романе Юрия Олеши, художник в своих рисунках постоянно обращается к теме цирка, народных гуляний, балаганов, шутовских представлений. Не зря с цирком связана и судьба главных персонажей романа, ставших любимцами бедняков, — маленькой танцовщицы Суок и канатоходца Тибула. На площадях и на городских улицах, в балаганах во время представлений народ дает волю шутке, злословит над Тремя толстяками. Это ничего, что по городу разъезжают в черных каретах с гербами хмурые вельможи, что плотники с засученными рукавами идут под охраной гвардейцев строить на Площади Суда плахи для мятежников. В толпе иногда втихомолку, а иногда очень даже громко издеваются над Тремя толстяками. И не о них ли злословят у Горяева на первой странице книжки разноцветные, «как-будто сшитые из одеяла» Полишинели, позванивая бубенцами шутовских колпаков?

В дешевом балагане, куда вслед за писателем привел нас художник, один из клоунов, подкупленный клеветами, собрался было похвалить власть богачей и обжор. Но какой-то



Часть третья

С У О К



мастеровой ловко запустил в подлизу недоеденной лепешкой. Так сразу и застыл онемевший клоун, умолк залепленный полусырым тестом рот.

Много раз на протяжении романа возвращается Горяев к образу Суок, к девочке с серыми, весело блестящими глазами и волосами такого цвета, как перья у маленьких серых птичек. Горяев рисует ее то маленькой танцовщицей, то просто тринадцатилетней девочкой, но отнюдь

не слащавой, альбомной девочкой-куклой, как в раннем издании. А на шумном, веселом празднике, когда город будет справлять годовщину освобождения из-под власти Трех толстяков, всем людям захочется увидеть свою маленькую любимицу. Здесь Горяев изобразил Суок рядом с Тутти и ее другом, гимнастом Тибулом. Однако, мне кажется, лучше всего Суок удалась художнику на том рисунке, где она впервые представляется наследнику Тутти, почтительно склоняясь перед ним в реверансе. И еще на том, где с ключом в одной руке и с круглым решетчатым фонарем—в другой, повернув голову вбок чуть ли не на три четверти, так, как это умеют делать танцующие женщины на рисунках Пикассо, Суок движется через страницу книги, изящно ступая на носках маленькими шажками балерины. Каждая складка ее нарядного, как у именинницы, платья шевелится, движется, шелестит. И самым материальным, самым вещественным и весомым на этом легком, воздушном рисунке оказывается зажатый в руке Суок ключ от железной клетки, в которую Три толстяка заперли оружейника Просперо... Кстати говоря, Добужинский мало интересовался образом Суок. В его иллюстрациях Суок едва ли не самый проходной персонаж, лишенный характерности—поэтической, романтической, лирической. У Горяева, если говорить о воплощении разных тем

в его рисунках, Суок воплощает лирическую тему романа, вечно юное, светлое, нежное начало.

Однако в других иллюстрациях лирика либо вовсе отсутствует, либо отходит на второй план. Как мы уже говорили, Горяев — иллюстратор «Трех толстяков» тяготеет к плакатной броскости, обобщенности, даже к шаржу в духе сатирических журналов. Во всяком случае, богатейшая поэтическая, словесная инструментовка романа Олеси, все лирическое, образно-интонационное богатство его речи, волшебное умение писателя передать ощущение полета одуванчика, свист птиц, движение легкого ветерка, развевающегося, как бальное воздушное платье, не перешли в краски и линии. Впрочем, Горяев и не ставил перед собой такую задачу.

Мстислав Добужинский, быть может, ближе подходил к ее решению. Ведь на его рисунках изящные, утонченные, изысканные и одновременно иронические детали, выполненные в традициях высокой книжной культуры «Мира искусства», помогали передать обаяние грациозного произведения Юрия Олеси, которое, писал Луначарский в 1930 году в «Литературной газете», «течет, как какая-то веселая шутка, беззаботно развивающая свой причудливый и пестрый узор»⁴. Горяев искал в причудливых узорах сказочного сюжета быть, о чем неоднократно вспоминал и сам Олеша, открывая в фантастическом нечто реальное и даже остросовременное, злободневное. Горяев меньше пользовался деталями, охотнее тяготел к лаконичному, обобщенному стилю, резкому, жесткому...

Так по-разному прочитали книгу два очень разных художника. Это естественно и закономерно. Так всегда было и будет. Тем более, что неординарная книга открывает массу возможностей для оригинальных художественных толкований. Не говорю о том, что крупный художник, обращаясь к иллюстрированию известных книг, пусть не первым, не вторым, уже имея далеких или близких предшественников, все равно никогда не будет «вторичным», а всегда новым, неожиданным и в этом смысле всегда «первым». Он имеет свой взгляд на книгу, свое к ней отношение, свой «угол



зрения». И нам всегда интересно взглянуть на прочитанное глазами талантливого иллюстратора.

После блестящего Добужинского «Трех толстяков» талантливо иллюстрировал Горяев. Но кому придет в голову утверждать, что оба художника, как говорится, навсегда «закрыли тему». Ничуть не бывало. Хорошая книга тем-то и хороша, что неисчерпаема. Хорошие иллюстрации тем и хороши, что всякий раз дают книге как бы новую жизнь, помогают прибавить к нашему ее видению и пониманию новое виде-

ние, обогатить прежнее о ней представление. В счастливых судьбах книги, в возобновляющемся к ней читательском интересе художнику-иллюстратору принадлежит благородная роль.

Быть может, у следующего, пока нам неведомого иллюстратора «Трех толстяков» мы найдем новое, оригинальное воплощение девочки-куклы Суок—Золушки, которая, придя во дворец, где ее дождался прекрасный принц, в отличие от Золушки из сказки Перро, не осталась жить в роскоши и богатстве, но увела оттуда за собой наследника Тутти. И какой прекрасный рисунок сможет сделать будущий художник, если сумеет изобразить Суок, впервые вступающую во дворец. В своем нарядном розовом платье она отражается в паркете дворца розовым облаком. Она ступает по паркету маленькими шажками, и можно «подумать, что это маленькая цветочная корзинка плывет по огромной тихой воде».

Однажды я прочитал, что Гете, познакомившись с каким-то древним китайским романом, обратил внимание на то, что

В. Горяев. Олеся Ю. Три толстяка. Иллюстрация

автор, желая дать читателю представление о легкости и изяществе китайских девушек, которые могли встать на цветок и при этом лепестки цветка не погнулись бы, одел своих воздушных героинь в нарядные и воздушные платья, окружил легкими и красивыми вещами... Может быть, такой увидит и нарисует Суок и будущий иллюстратор «Трех толстяков», вспомнив, что даже ее легкие шаги—так писал Олеша—звучали не громче падения лепестков. Но при этом иллюстратор найдет возможность показать, как и другие художники, храбрость и решительность этой девочки-куклы. Ведь ее смелость пришлось по душе юным читателям. А сколько других, пока еще не воплощенных поэтичнейших сюжетов почерпнет в «Трех толстяках» будущий художник. Александр Блок говорил когда-то, что есть слова, подобные краскам. Славная задача художника-иллюстратора Олеша—отыскивать краски, равные словам.

В Одессе мне довелось однажды пройти по местам, связанным с юностью Юрия Карловича. Я был на бывшей Карантинной улице, где провел детство Олеша.

Улица почти не изменилась с тех пор. Осталась такой же, какой запомнилась Олеше: вытянутая и сужающаяся, как подозрительная труба, в которую можно увидеть кусочек моря. А в начале Карантинной некий богатый судовладелец давным-давно выстроил дом с башней. По утрам прямо из спальни он поднимался на верхнюю площадку и оттуда пересчитывал свои суда, стоящие в порту. Эту башню по дороге в гимназию ежедневно видел Олеша. Наверное, он сохранил ее в памяти на всю жизнь. И не о ней ли подумал, когда отправлял на верхушку башни доктора Гаспара? Таких подсказок к «Трех толстякам» и по сей день в Одессе можно найти немало.

Стремительные зарисовки пером, которые любил делать на клочках бумаги Олеша, — тоже живое подспорье художнику. Олеша недурно рисовал и в 1918 году даже подрабатывал карикатурами в одесском журнале «Бомба». Литературный музей Одессы хранит листок бумаги: на нем задолго до «Трех толстяков» Олеша нарисовал пузатого буржуя и рядом — густо намазанное гримом лицо Арлекина. А работая над

Б. Галанов. Платье для Алисы

«Тремя толстяками» или, может быть, вспоминая уже написанную книгу, набрасывал вместе с изображениями зверей, птиц, деревьев то физиономию тетушки Ганимед, то доктора Гаспара. Если приглядеться внимательней, не почерпнет ли там художник новые краски к портретам героев романа...

Мир сказки в одной букве



УДАЛЕЦ



Вот первая книжка с картинками, которую ребенок начинает читать самостоятельно, — Азбука. Пока малыш еще не знает букв, он только прилежный слушатель и лишь постепенно, приобщаясь к азбуке, становится читателем. Три сотни лет назад с знаменитого «Букваря» педагога и писателя Кариона Истомина, где каждый лист тщательно иллюстрировал художник-гравер Леонтий Бунин, на Руси, по существу, началась история детских книжек с картинками, в том числе и рисованных азбук. С тех пор много талантливых педагогов, писателей, художников размышляли над тем, как сделать нескучную азбучную книжку, такую, которая неназойливо, ненавязчиво, не набиваясь в наставники, стала бы для ребенка в



Т. Маврина

высшей степени притягательной, по-настоящему желанной и радостной. Пусть буква за буквой усваиваются не с зевотой, как скучное учебное пособие, не механически, но адресуясь к воображению и фантазии ребенка, легко и охотно запоминаясь детьми. И пусть для каждой буквы талантливый художник находит интересное, образное решение, которое поможет ему достойно выполнить свою задачу.

В начале нынешнего века изящную книгу-азбуку нарисовал замечательный художник Александр Бенуа. Через много лет поэму-азбуку сочинил Самуил Яковлевич Маршак в содружестве с целым коллективом художников — И. Бруни,



О. Верейским, А. Ермолаевым, В. Конашевичем, Ю. Коровиным, В. Лебедевым... А всего четырнадцать человек. Своеобразная поэма о буквах, озаглавленная «Веселое путешествие от А до Я», оказалась веселым, увлекательным путешествием от буквы к букве, по азбуке, по стране. От «А» до «Я» мы мчимся, с грохотом колес, по строчкам букваря, останавливаясь у каждой станции-буквы, открывая для себя целый поэтический мир — просторы родной земли.

«Сказочная азбука» Татьяны Алексеевны Мавриной, красивая книжка в заманчивом золотом наряде, изданная в 1969 году Главным управлением «Гознак» двумя форматами — большим и малым (признаться, не раз, пока писались эти строки, я с удовольствием перелистывал оба издания), тоже задумана и выстроена как некое единое целое. Однако от начала и до конца она сделана художником почти без текста, лишь с короткими пояснительными подписями.

Маврина ничего не рассказывает. Только показывает. Книжка приглашает смотреть. А увидеть можно много. Бери, смотри, разглядывай. В каждой букве заключен свой маленький сказочный сюжет. И совсем не зря азбука Мавриной называется сказочной. Через букву, через нарядные расписные ворота приходишь в царство русской народной сказки, попадаешь в мир ее героев, удивительных сюжетов, сказочных судеб, сказочных приключений и подвигов: от «А», сестрицы Аленушки, до «Я» — молодильных Яблок. Тех самых, из волшебного сада, что растут за тридевять земель в тридесятом царстве. Стоит только до них добраться, добыть и отведать, тотчас к старикам возвратится молодость.

Между «А» и «Я» — Аленушкой и молодильными Яблоками — в азбуке Мавриной вереницей проходят сказочные герои. Каждой буквой обозначены персонажи, чьи имена с этой буквы начинаются, и помещены соответственно в контуре буквы. «В» — Волк. Жадный, голодный, разинул пасть, высунул язык, собирается проглотить семерых маленьких белых козлят, которые, ничего не подозревая, беззаботно резвятся вокруг волка. А в левом верхнем углу художница нарисовала узкую, печальную морду мамы-козы с округлившимися от

ужаса глазами. Бедная, страшно ей за своих козлятушек... Буква «К» — Колобок. Трудно тут не облизнуться: катится по всему полю буквы сверху вниз круглый, сдобный, румяный Колобок. Мимо бабы и деда, лисы и медведя, мимо всех, кого обманул, от кого ушел. Репка — ну, это ясно, какая она. Засела в земле, здоровущая, хитро улыбается. Дед ухватился что было сил, напыжился, покраснел. Тянет-потянет. И вся семья сзади пристроилась...

Буква «Ф». От нее, как от причала, отплывает флот царя Салтана. Большой, на полторы страницы, рисунок. Внутри самой буквы «Ф» заключена история Финиста-ясна сокола (Ф — Флот, Финист). И Марьюшки, красной девицы: выдержав столько испытаний, добьется она все-таки своего, станет женой Финиста. А дальше, дальше... плывут, качаются среди синих волн корабли. На головном, самом нарядном, восседает царь в золотой короне, приставил к глазам подзорную трубу. А не нарисуй художница на корабле царя, все равно мы догадались бы, что корабль-то царский — зря, что ли, самый нарядный и самый красивый? На другом, поменьше, чудо-девица. Хороша, как расписная вятская игрушка. Подбоченилась. Ножки в маленьких красных сапожках свесила с палубы. Следом плывут воины, царская челядь. На корме тесно, натыканы голова к голове. Конюхи стерегут оседланного коня. Дальше бабки какие-то, в платки закутаны по самые брови. Наверное, приживалки и монашки. А на коричневом кораблике загребает воду не то веслом, не то лопатой, наверное, царская повариха. Во-он сколько мешков припасено за ее спиной.

Я выбрал наудачу всего несколько букв из «Сказочной азбуки» Мавриной и бегло пересказал несколько сюжетов. Но рассказать о том, как задумывались, как занятно, изобретательно, весело выстраивались на страницах мавриной книги все ее картинки, не менее интересно и поучительно.

Прежде всего, каждая буква алфавита организует свою страницу, подчиняет себе, определяет композицию. А все буквы вместе — такие прочные, основательные, устойчивые — одновременно кажутся очень легкими, изящными, нарядными

и праздничными. Мы уже говорили, что каждая словно бы напоминает ворота, гостеприимно распахнутые в сказку. Нарисовав твердый знак и подписав его словом «Въезд», Маврина сама подсказала такое живописное решение: внутрь буквы с пристроенными к ней богатыми хоромами торжественно въезжает царская карета. Впрочем, можно найти и другое решение— оно тоже приходит в голову— и сказать, например, так: каждая буква, словно причудливая рама для сказочных сюжетов. Разумеется, не первых попавшихся, а хорошо и тщательно обдуманных, отобранных, подсказанных самой буквой алфавита, чаще всего— двух сюжетов на одну букву, а иногда и трех (например, «С»— семь Симеонов, Солнце, Сивка-бурка).

Есть у Татьяны Мавриной книжечка— сказка «Пряники пекутся, коту в лапы не даются». Примечательная книжечка. Были в старину липовые доски. Теперь их встретишь разве что в музеях народного творчества. На липовых досках вырезали цветы, зверей, рыб, птиц, потом в пекарнях рисунки особым способом «переводили», печатали на сладких фигурных пряниках.

Я не случайно вспоминаю здесь эту книжечку. В иллюстрациях к своей «Сказочной азбуке» Маврина щедро использовала традиционные фигурки с липовых досок. И не только их. На страницах книги, в заставках, концовках, шрифтах оживают причудливые узоры русского народного шитья, крестьянской утвари, затейливой деревянной резьбы, излюбленные народными умельцами краски и формы расписных матрешек, свистулечек, емелечек. Не говорю уже о потешных лубочных картинках.

В. Конашевич часто повторял, что художники, рисующие сказочные книги, не могут не обращаться к народному творчеству. Это естественно, ведь и сказка создана народом. Искусство подлинно народное, оно вошло расписными прялками, дугами, расшитыми полотенцами и коврами в жизнь народа, в его обиход¹, служит ему не только на материальную потребу. Народное искусство создается «на красоту», на радость человеку. «Назначение этого искусства— украшать



ФЛОТ ЦАРЯ САЛТАНА

жизнь. Вот почему оно так цветно, так ярко, так богато». Какой простор для художника-сказочника! В мавринской азбуке буквально дух захватывает от ее нарядных, радующих глаз интенсивных красок. Это, если только можно так сказать, праздничное, карнавальное гулянье красок.

Художница собрала в своей книге многоцветье народных хороводов, многолюдных ярмарок, свадеб. Изобретательной фантазии Мавриной, богатым ее вымыслам нет предела. Самые смелые преувеличения ей под силу. Однако при кажущейся размашистости рисунков и буйном разливе красок — ничего случайного. Все подконтрольно мастеру. Все подчиняется замыслу, знанию детской психологии, особенностей детского восприятия рисунка в книжках для самых маленьких.

Кстати говоря, вспомнив, как представлял себе Конашевич отношение художников сказочной книги к народному творчеству, напомним и другое суждение Конашевича, которого он постоянно придерживался в собственной творческой практике. Рисуя свои сказочные книги, Конашевич думал о том, что малыши еще плохо усваивают законы перспективы. И с этим нельзя не считаться. До поры до времени ребенок-художник их не знает, не понимает, сам рисуя, не думает о них. То, что взрослые называют мудреными словами «смещение планов далеких и близких», для ребенка сплошная загадка. Все для него близко. Зачем один корабль рисовать маленьким, другой большим, оба они одинаковые, — мог сказать Конашевич, может сказать Маврина. Вот флот царя Салтана на рисунке Мавриной не вызывает у детей вопросов: корабли выстроились в одну линию, все на одной плоскости, все равновеликие и все без задних и передних планов, еще плохо доступных восприятию ребенка. Ничего не сместилось в пространстве. Да и пространство дано условно: ни глубины, ни ощущения безграничной морской дали. Правда, чуть-чуть побольше и побогаче других корабль царя Салтана. Так мы-то ведь знаем почему. Царский!

Впрочем, Маврина считает, что, отказываясь от смещения планов, она не только приближает свой рисунок к восприятию

ребенка, но и обогащает сказочный колорит. В. Костин, автор монографии о творчестве художницы, привел в своей книжке слова Мавриной: «Когда рисуешь сказку, то применяешь разные способы рассказа в рисунках. Если хочешь приблизить ее к реальности, даешь горизонт, перспективу, если хочешь усилить сказочность, фантастичность, то даешь более условное пространство»².

В своей «Азбуке» Маврина стремилась повысить сказочность, поэтому и фоны тоже не случайно очень часто выбирала сказочно прекрасные — золотой, серебряный. Вообще она всегда старалась окрашивать все изображаемые предметы одинаково интенсивно, а не избирательно: одни — поярче, другие — бледнее. Это помогало усиливать ощущение праздничности, шумного, веселого карнавала, необычности происходящих событий... И тут опять приходит на память имя Лебедева. Да только ли его! Многие художники добивались большого успеха прямо от противоположного. Не опасаясь быть непонятым, Лебедев давал в своих рисунках, особенно поздних, светотень, глубину, фон, ближние и дальние планы, перспективу, не слишком усложненную, но всегда с заботой о построении рисунка. Короче говоря, нет и не может быть одинаковых рецептов, навечно прописанных всем художникам. Каждому свое! Было бы свое талантливо и выразительно.

Посмотрите, как у Мавриной в интенсивно окрашенном, условно-сказочном пространстве на золотом или серебряном фоне привольно себя чувствуют сказочные персонажи и как хорошо в это пространство вписываются красавицы с зелеными волосами и пышными русалочьими хвостами, птицы-фениксы, просто какие-то толстенькие птахи, петушки и курочки и, с мечом в руках, королевич Елисей, всегда готовый вступить за правое дело и наказать обидчиков. Весело скакать ему по золотому полю страницы на темногривом коне. Весело плыть по золотому морю, освещенному солнцем, флоту царя Салтана, плавно покачиваясь на синих, тоже условно изображенных волнах. А уж букве «Ч» и выведенному на этой странице слову «Чудеса» с изображени-

ем целой россыпи сказочных чудес, как говорится, сами боги велели явиться в золоте.

И все-таки в каком бы сказочном обрамлении, в злате ли серебре, ни изображала художница мир своей «Сказочной азбуки» и всех ее персонажей, как бы условно ни обозначала рот, нос, губы добра молодца или девицы-красы — всего двумя-тремя перекрещенными черточками, а щеки красными точечками, — художница стремится и в этом мире, где «не за былью и сказка гоняется» (тут я опять цитирую Маврину), никогда не отрываться от были, от реальности, от человека, всегда «питаться повседневной жизнью».

Правы критики, которые, анализируя творчество Мавриной и называя ее сказочницей, добавляли (Александр Каменский, например), что Маврина — сказочница совершенно особенная. Она создает современные сказки. То, что Маврина видит вокруг себя, она видит сквозь призму сказочного восприятия. Сказки и быль для нее неотделимы.

Не потому ли иллюстрации Мавриной в равной степени далеки от мертвящей схемы и от стилизаторства. В них всегда сочетаются глубокое осмысление традиций народного искусства с постоянным, пристальным, зорким изучением живой природы. Не в одночасье, не год, не два, целые десятилетия складывались, собирались альбом «Графика. Живопись» и книга акварелей и гуашей художницы «Пути-дороги». За международный вклад этой книги в дело иллюстрации Международный совет по книгам для молодежи наградил Татьяну Алексеевну медалью Ханса Кристиана Андерсена. С альбомом в руках путешествовала Маврина по многим памятным местам Москвы и Подмосковья, ездила по старинным русским чудо-городам, по речным маршрутам. Пути — по воде (Волга, Ока), дорогами — по земле (Подмосковье) — вот где Татьяна Алексеевна Маврина черпала живые наблюдения и впечатления, которые так помогли ей — иллюстратору сказочных книг. Эти «Пути-дороги» и привели ее, наверное, к «Сказочной азбуке».

Снова перелистываю «Азбуку», наугад раскрывая страницу. Буква «О». «Остров Буян». И сразу взяла в плен,



закружила сказочная карусель — дома, домишки с удивительными нарядными крылечками, затейливо расписанными оконными наличниками, белокаменными сторожевыми башнями, колокольнями и церквами под куполами, отразившими все цвета радуги. Словно бы художница привела на остров Буян старинную архитектуру Звенигорода, Углича, Ростова Великого, Александрова, Павловской слободы, Ярославля, Касимова и многих других древних городов, где рисовала с натуры. Целый мир ликующих красок. Это о них хорошо сказала сама художница: «Как будто выпустила на волю глаза и руки целого народа»³.

Однако древнюю прелесть старых русских городов невозможно представить без новизны, без живописного сочетания истории и современности, старого и нового — буквально на

каждом шагу и, разумеется, в зарисовках художницы тоже.

Маврину считают знатоком-любителем национальной старины, древней русской архитектуры, народных промыслов, написала в предисловии к альбому «Графика. Живопись». Н. Дмитриева. Это так, но с одной оговоркой: она любит все это в контексте живой жизни, а не в роли памятников. Памятники— слово, ассоциирующееся с чем-то, уже отыгравшим свою жизненную роль и хранимым «на память», из почтения к прошлому. Маврина же, по ее словам, «рисует только то, что живет, летает, бегают, красуется, глядит— хотя бы окошками».

Быть может, требовательный, рачительный хозяйственный гражданин, который что-то там проверяет у лотошников на базаре или сам сгружает у магазина товар, в какой-то степени отразился и в «Сказочной азбуке» под буквой «Д» (Дьяк), где хитро улыбающийся рыжий мужичок разворачивает грамоту-наказ с замысловатой вязью букв: «Строгий счет орехам весть». А Удалец— на букве «У»! Хотя он в гусарском мундире, хотя, лихо, по-гусарски усевшись на коня, крутит длинный ус и вообще весь он из прошлого века, а все же, быть может, напомнил художнице того удальца, который однажды повстречался ей на путях-дорогах: по-молодецки стоя на телеге, ехал он под проливным дождем, и дождь был ему нипочем.

Удивительно сочетаются сказка и быль, старое и новое на картинке «Свадьба». Загорск. Все тут сошлось вместе по прихоти художницы или действительно было схвачено с натуры, на лету. На заднем плане лепятся к церквушке с разноцветными маковками старые домишки. На переднем— красуется мрачный, усатый поводырь с унылым, покорным медведем, закатившим вверх печальные глаза. А навстречу движется свадьба. Черный автомобиль, мужчины в черных «выходных» костюмах. И среди них невеста в фате. Белой, святающейся, которая сразу приковывает к себе внимание зрителя. Деталь, но какая яркая, праздничная. По сравнению с этим белым пятном пестрые краски картины кажутся блеклыми и, может быть, даже нарочито приглушенными.

Маврина вспоминает маршруты своего путешествия в послесловии к книге «Пути-дороги», будто волшебную сказку рассказывает. Но разве не таковы и ее рисунки? «Пришел в город — сколько домов, сколько дверей! Смотрел, смотрел, голова закружилась, упал...» — из сказки «Несмеяна-царевна». «Сколько в Ярославле-городе изразцов, сколько колоколен, крылец, галерей, башен, куполов! В розницу, группами, букетами — невозможно все разглядеть сразу, и правда, упадешь от такого изобилия»⁴.

В таком поэтическом автокомментарии к путевым наблюдениям, впечатлениям, воспоминаниям и в конечном счете к рисункам Маврина как бы ведет диалог сама с собой, думает вслух, рассуждает. Мы говорили, что поклонников ее искусства (и нас в том числе) всегда привлекало умение художницы представить русскую старину в тесном единстве с живой, сегодняшней реальностью. Как добивалась она успеха, какими средствами пользовалась? В диалоге писателя и художника, на этот раз соединившихся в одном человеке, мне кажется, отчасти дается ответ: «Старинная архитектура заманивает вспять, — говорит Маврина, — но мне всегда хочется удержать ее рядом с текущей жизнью... Пусть все живет с нами. И этот сегодняшний день подчас так естественно переходит в историю, что прав будет художник, изображая все с одинаковым чувством удивления»⁵. Удивления, которое окрашивает рисунки Мавриной в мажорные, сказочные тона и тогда, когда она изображает музейного каменного льва, такого обворожительного, что его не грех было бы нарисовать гуляющим по улицам маленького города, ведь он здесь долгожитель, и когда представляет нам юных модниц с хвостиком волос на затылке, почти по законам сказки вписавшихся в интерьер древнего собора. Писателю Ефиму Дорошу случалось путешествовать с Мавриной по старинным русским городам, где некогда княжили неуживчивые летописные Мстиславы и Ярославы, и он не раз мог убедиться: уличную сценку или древнюю колоколенку она рисует не отдельно, не изолированно, а среди окружающей ее пестрой толпы, поглощенной своими повседневными, сиюминутными делами и заботами.

Художница умеет удивляться старине и новизне, во всем отыскивать их приметы и взаимопроникновение. Ей одинаково милы зимние пейзажи и летние, весна и осень. Не потому ли так обаятельны все времена года, перемешанные на ее акварелях и гуашах. Под сенью цветущих яблонь греются на солнышке две девушки. Бело-розовый островок, а за ним тянутся зеленые холмы, плывут по небу сизые облака. А это картинка зимы: изогнувшаяся дугой, запорошенная первым снегом дорога в Переделкине. Кто-то едет в розвальнях между странно растопыренными, оголенными ветвями деревьев. Едет в причудливое оранжевое пламя—то ли догорает солнечный закат, то ли воздух окрашен отсветом опавших красных листьев; а на самом повороте дороги словно стережет ее крохотный зеленый домик под снежной крышей. Кажется, минуешь его—и сразу окажешься в сказочном Берендеевом царстве.

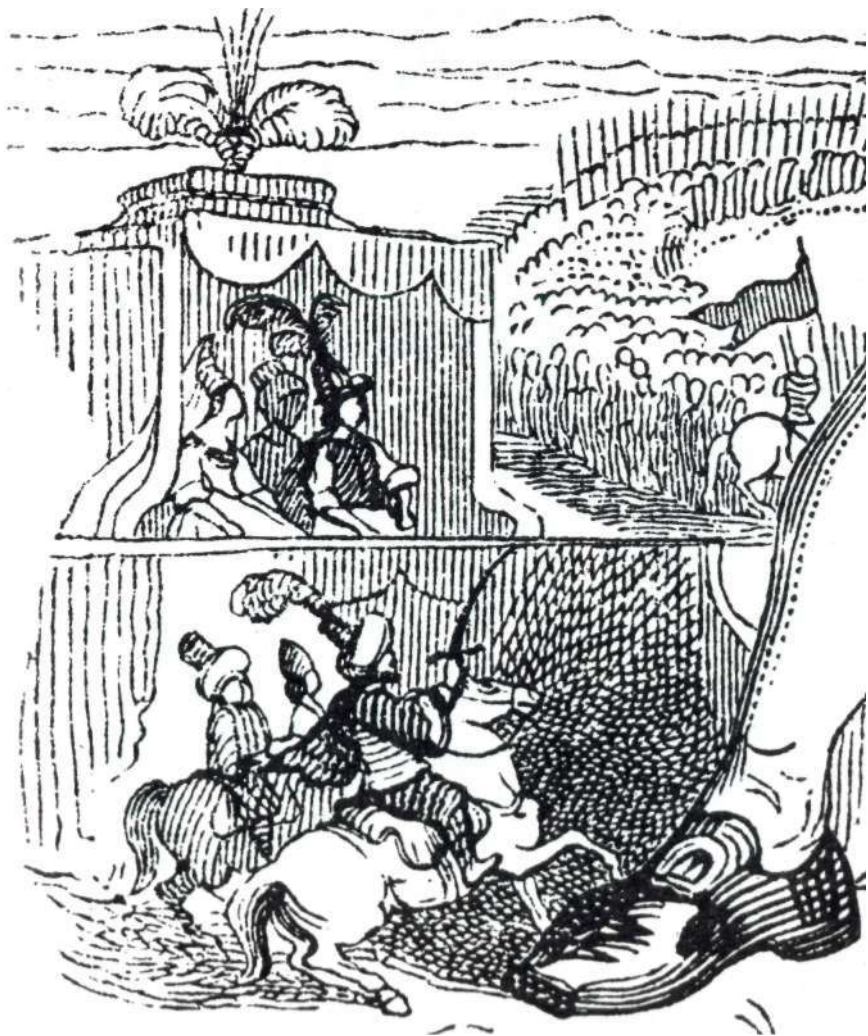
А как охотно, с улыбкой присматривается Маврина к разным домашним птицам, к зверью, как неподражаемо умеет их изображать. Сколько мы перевидали на ее рисунках кур и петухов, кошек, собак, коз, лошадей, коров... И не считешь! Кошки сидят на заборах, козы на улицах щиплют траву, собаки с лаем гоняют телят, галки и вороны кружатся над колокольнями и куполами.

И в «Сказочной азбуке» птиц и животных тоже не счесть. Да и то сказать, какая же сказка обходится без них. Этот задорный рыжий жеребенок, попавшийся на глаза художнице где-то в Тутаеве, — точь-в-точь Конек-Горбунок. Плавают в пруду голубые утки. Не те ли, что в «Сказочной азбуке» несут золотые яйца? А этот «Усатый-полосатый» — типичный Кот-Котофей (в «Сказочной азбуке» на букву «К»). Или, может быть, вещей пушкинский кот, который и днем и ночью ходит по цепи кругом. На маленькой площади одной буквы Маврина порой разыгрывает забавные жанровые сценки, похожие на быль. А в пейзаж старых русских городов, где можно встретить кокетливых девушек с челками на лбу и рядом старцев, напоминающих звездочетов, вписывает сюжеты, словно бы шагнувшие из сказки.

В каждой такой зарисовке есть что-то лукавое, озорное, сказочное и взаправдашнее, доброе, сердечное или насмешливое, ироничное (в «Сказочной азбуке» все зависит от того, какой поступок персонажу совершить по сюжету). Но в любом случае Татьяне Мавриной одинаково подвластны изображения молодечества и трусости, доверчивости и коварства. Как истинный сказочник, она глубоко чтит добро и ненавидит зло, в буквальном смысле этого слова не жалея красок, когда ребенку на живых примерах надо объяснить, что такое хорошо и что такое плохо.

Вначале мы сказали, что в «Сказочной азбуке» Маврина все показала и ничего не рассказала. Но, конечно же, ребенок, рассматривая свою новую книжку-картинку, книжку-азбуку или альбом, ждет от взрослых рассказов про сестрицу Аленушку и братца Иванушку, про хитрую лису, про Марью Моревну и Никиту Кожемяку, и, когда он узнает, какие удивительные истории приключились с каждым из них, праздничные краски азбуки засверкают для ребенка еще ярче.

Кто вы, Жан Иньяс Изидор Жерар?





Навряд ли длинное это имя что-нибудь скажет читателям. А псевдоним — Гранвиль. Вспоминаете? С трудом?.. Увы, такова судьба многих художников книги. Рисунки знают, любят еще с детских лет. А вот имя автора!.. Одним словом, пригласим на помощь иллюстрации — знаменитые классические рисунки к «Робинзону Крузо» Даниеля Дефо и к «Путешествиям Гулливера» Джонатана Свифта. Может быть, так дело пойдет быстрее. Кто же не помнит их? Вот Робинзон, губернатор необитаемого острова, в одежде, собственноручно сшитой из звериных шкур, с самодельным зонтиком над меховой остроконечной шапкой. Вот Гулливер посадил себе на ладонь главного секретаря по тайным делам Лилипутии,



Гранвиль (Жан Иньяс Изидор Жерар) прибывшего к нему для важной, секретной беседы. А вот и сам Гулливер зажат в руке великана, и тот близко поднес его к глазам, пытаясь получше разглядеть: что это за любопытное, редкостное насекомое попало ему в траве? И под рисунками стоит подпись: Grandville — или просто инициалы: Y. I. G.

Теперь, когда мы установили кто есть кто, познакомимся поближе с биографией художника. Внук актера Жерара и сын художника-миниатюриста, не слишком-то заваленного работой, двадцатилетний Гранвиль (1803—1847) по приглашению друга отца — художника Мансиона, обратившего внимание на

рисунок молодого способного художника, отправился из родного Нанси в Париж искать счастья. Средства к существованию были невелики. Подрабатывал на жизнь как театраль- ный художник по костюмам, выпускал серии раскрашенных литографий. Первую известность Гранвилю принесла публикация семидесяти двух литографий «Метаморфозы дня». В 1830 году Гранвиль становится сотрудником сатирического журнала «Карикатур», а после его закрытия — «Шаривари». С той поры, особенно после Июльской революции 1830 года, которую художник восторженно приветствовал, имя Гранви- ля, создателя острых политических шаржей и аллегорий, талантливого карикатуриста, акварелиста и литографа, непри- миримого противника режима Луи Филиппа, занимает одно из самых почетных мест в истории французской политической карикатуры и всегда тесно связывается с именем выдающего- ся современника Гранвиля и его единомышленника Оноре Домье. После изданного в сентябре 1835 года закона, накладывающего строгие запреты на политическую карикатуру, Гранвиль активно взялся за иллюстрирование книг. В его лице искусство книжной иллюстрации приобрело замечатель- ного мастера. С рисунками Гранвиля выходят Свифт, Дефо, Лафонтен, произведения современных ему писателей — Беранже, Бальзака. Художник работает без устали, словно бы предчувствуя, что судьба отмерила ему короткий срок. Свою жизнь, омраченную ранней смертью жены и детей, художник закончил на сорок четвертом году в сумасшедшем доме.

Его сатирические литографии я видел несколько лет назад в Москве, в Музее изобразительных искусств имени Пушки- на, на выставке рисунков Домье и художников круга Домье — Поля Гаварни, Альфреда Гравена, Андре Жилия и других мастеров политической сатиры первых десятилетий XIX века. Были тут, в частности, листы из знаменитой сюиты Гранвиля «Кабинет естественной истории».

Художник обладал богатой фантазией, пронизательным взглядом и удивительным даром гротескно изображать деятелей правящей верхушки французской монархии в виде полу- людей, полуживотных, насекомых, растений.



Бальзак писал в предисловии к «Человеческой комедии»: «...в великом потоке жизни Животность врывается в Человечность... лавочник становится иногда ином Францией, а дворянин иной раз опускается на самое дно»¹. Все творчество Гранвиля — подтверждение того, что он не был равнодушным наблюдателем этих взлетов и падений, этой нагло утверждающей себя животности. В своем «Кабинете естественной истории» он поместил в качестве музейных экспонатов изображения многих современных ему влиятельных политических, государственных деятелей, придав им комический облик ослов, собак, обезьян, быков или зловещий — летучих мышей, сов, сороконожек, змей, сатирически выявляя сокровенную «животную» суть каждого характера. Можно не сомневаться, что гранвилевские монстры отличались меткостью наблюде-

ний и удивительной похожестью на оригиналы. Французы не без оснований шутили, что Гранвилю достаточно нарисовать зонтик или даже просто палку и, пожалуйста, уже можно безошибочно определить, кого именно художник имел в виду.

Герцен, хорошо знавший творчество Гранвиля, писал в «Былом и думах», что в его жизни «было время, когда в порыве раздражения и горького смеха он даже собирался написать на манер гранвилевских иллюстраций памфлет „Эмигранты в их собственном изображении“², иными словами, на манер серии популярных рисунков Гранвиля для сборника «Французы в их собственном изображении», где ярко были запечатлены типы и нравы французов времен монархии Луи Филиппа.

Мне кажется, наглядное представление о Гранвиле, обличителе нравов, карикатуристе, сатирике, может дать маленький рисунок пером из другой, не менее известной, серии Гранвиля «Живые животные». Я выбрал именно этот рисунок еще и по той причине, что у него сложилась не совсем обычная судьба. В небольшой книжечке очерков, заметок, эссе «У художников» писатель Владимир Лидин вспоминал, как забрел однажды на московский книжный развал (в 20-е годы их было множество) и среди наваленных грудями старых книг, пожелтевших гравюр, эстампов и картинок, вырванных из старых журналов, в которых рылись любители, неожиданно раскопал несколько поразивших его листов. В подлинность рисунков писатель сначала не поверил. Это было бы слишком невероятно. Однако он действительно нашел оригиналы рисунков Гранвиля и Гюстава Доре. Как попали рисунки на московский книжный развал, оставалось только гадать. «Время и судьбы вещей, — писал Лидин, — умеют оберегать свои тайны; но так или иначе рисунки Гранвиля и Доре я, может быть, спас от гибели, попади они в случайные руки»³.

Вот она, эта счастливая находка — зло, изображенное Гранвилем, поющее и музицирующее хищное трио полуптиц, полуплюдей.

Пристрастие Гранвиля представлять людей с головами и

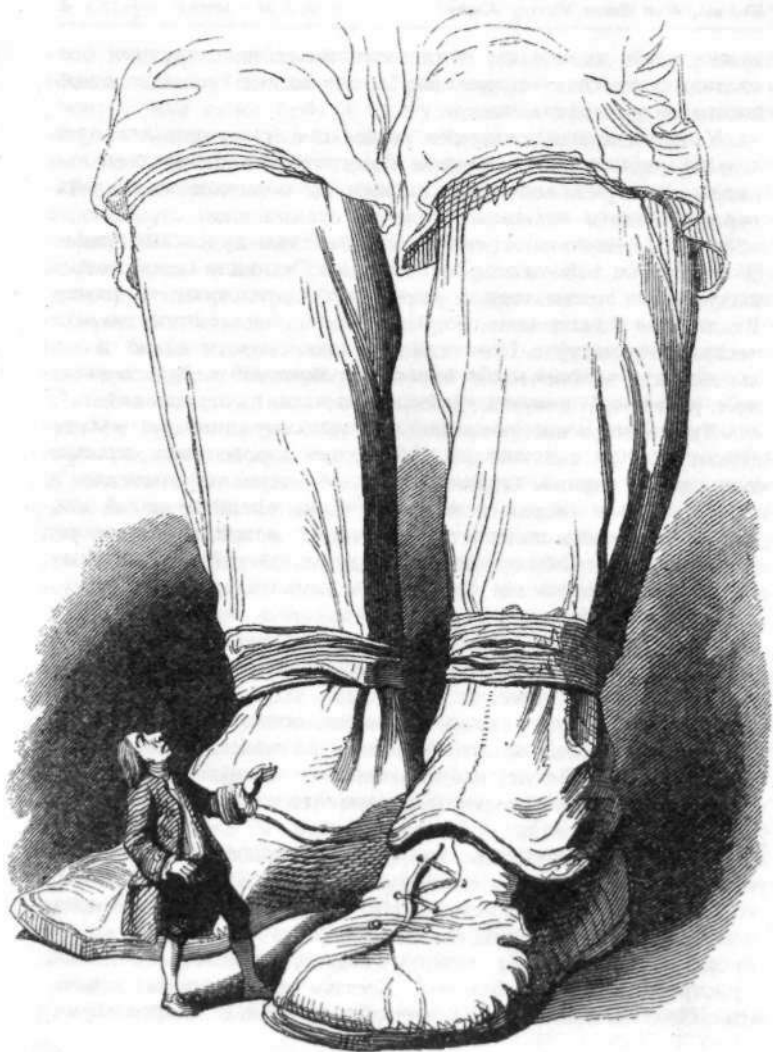
туловищами животных, птиц, насекомых впоследствии подхватили художники-сюрреалисты, считавшие Гранвиля одним из своих предшественников.

У него искали созвучия своим ошеломляющим и пугающим зрителя изображениям полужверей и отвратительных насекомых с человеческими лицами. Но политические карикатуры Гранвиля сильны отнюдь не стремлением страшить, а обличать, обличать! Известный советский художник-график Д. Митрохин вспоминал, что рисунки Гранвиля своей острой выдумкой и превосходной раскраской привлекали, например, Владимира Конашевича. Ему нравились очень меткие политические карикатуры Гранвиля, умение непочтительно и зло высмеивать человеческие пороки, превращая всегда со смыслом, всегда «по делу» людей в животных, птиц, насекомых⁴.

Художник, изобразивший в иллюстрациях к «Мухе-Цокотухе» (да только ли в ней) целый хоровод мух, комариков, злых пауков, должен был с интересом отнестись к гранвилевским зверям и насекомым, наделенным целой массой человеческих свойств и привычек. А можно сказать еще и так — к людям, обладающим повадками зверей и насекомых, правда, далеко не самыми симпатичными, чаще — преотвратительными.

В искусстве книжной графики Гранвиль заявил себя талантливым иллюстратором не только произведений Дефо и Свифта, но Беранже и Лафонтена. Продолжая традиции своих политических сатир, Гранвиль-иллюстратор оставался критиком нравов, не упускающим возможность заострить смешное, комическое, неожиданное, отталкивающее или, напротив, с симпатией выявить привлекательное в облике самых разных персонажей.

Беранже, восхищаясь «одухотворенным, изобретательным, разумным карандашом» Гранвиля, писал ему: «Я до того горжусь, что вы комментируете меня, что рискую предпочесть комментарий тексту. Уверяю вас, что временами это происходит со мной, хотя я должен бы быть несколько пристрастнее, чем публика»⁵. Лестное для Гранвиля признание. Поэт воздавал должное изобразительным комментариям



художника и порой готов был их предпочесть стихотворным строчкам. Что может быть выше такой оценки. Выступая проникновенным, находчивым и чутким истолкователем стихов и песен Беранже, Гранвиль по праву считал себя его соратником, единомышленником. Образы, созданные поэтом, художник сумел окрасить присущим ему самому духом гражданственности.

Мог ли, например, Гранвиль в иллюстрациях к стихотворению «Оранг-утаны», где, обращаясь к людям, обезьяна произносит монолог, что люди переняли у обезьян «бесстыдство мыслей и гримас» и «лишь вторят обезьяньи лики», — мог ли Гранвиль отказать себе в удовольствии изобразить в толпе слушателей человека с обезьяньей физиономией, да и других с обезьяньими гримасами на лицах? Не мог, разумеется! А к стихотворению Беранже «Июльские могилы», этому реквиему республиканцам, героям июльских дней, Гранвиль сделал рисунок-реквием: надгробие погибшим осенено знаменами, старики и молодые, обнажив головы, пришли поклониться праху борцов. Можно не сомневаться, что строчки стихотворного рефрена поэта выражали свободолобивые чувства художника. Стали как бы и его собственными.

Цветов из детских рук, цветов охапки,
Цепь факелов, сень пальмовых ветвей
На этот прах! Друзья, снимите шапки!
Дороже он, чем мощи королей.

Едва ли не самой значительной работой Гранвиля в области книжной графики стали иллюстрации к «Приключениям Робинзона Крузо» Д. Дефо и триста с лишним рисунков к «Гулливеру» Дж. Свифта, наиболее полно воспринятые в одном из русских изданий «Путешествий Гулливера» («Academia»). Художник никогда не упускал из виду, что саркастический автор «Гулливера» превыше всего ставил заботу о благе общества, ради этого и писал свою книгу. Гранвиль, полностью разделяя эту важную для Свифта идею, во всех своих рисунках стремился ей следовать, прямо или косвенно выразить. Что же касается фантазии, выдумки, сатирических обобщений, то для художника тут открывался широкий простор.

Но о замысле и содержании иллюстраций Гранвиля к Свифту поговорим немного погодя.

Сначала отметим некоторые особенности стиля Гранвиля-рисовальщика: пристрастие к четкому графическому рисунку и тщательной отделке деталей. Не жалея ни времени, ни сил, он щедро мог выполнить на одну тему несколько композиций, если тема, как ему казалось, подсказывала неоднозначные толкования.

Не эту ли черту таланта Гранвиля имел в виду Беранже: «В вашем творчестве, — писал он Гранвилю, — меня удивляет разнообразие композиций, которые вы производите с уверенным мастерством, особенно если учесть количество времени, которое, как вы мне говорили, необходимо вам для воплощения ваших идей»⁶. Исключительная художническая добросовестность сыграла в работе мастера не последнюю роль. Разумеется, не та, которая вытравляет все живое, ибо мнимая добросовестность способна навевать одну лишь скуку. Дай волю таким добросовестным и старательным, но бесталанным, — они, по едкому замечанию Делакруа, с не меньшим старанием будут трудиться над тщательной обработкой изнанки своих произведений. Хотя от этого нисколько не станет лучше лицевая сторона.

Добросовестность Гранвиля не имеет ничего общего со скукой.

Кажется, художник сам побывал в Лилипутии и у великанов в Бробдингнеге, в стране гуингнмов, а еще раньше гостил у лапутян, на парящем в воздухе круглом острове, описание которого, кстати говоря, у Свифта предвосхищает последующие описания летающих тарелок и неопознанных летающих предметов в романах современных зарубежных писателей-фантастов («Вдруг стало темно, — читаем мы не у Рэя Брэдбери, не у Роберта Шекли и Артура Кларка, читаем у Джонатана Свифта, — но совсем не так, как от облака, когда оно закрывает солнце. Я оглянулся назад и увидел в воздухе большое непрозрачное тело, заслонявшее солнце и двигавшееся по направлению к острову...»).

И хотя в действительности Гранвиль не мог посетить

фантастический летучий остров лапутян, не был у великанов Бробдингега, не рисовал с натуры чудеса, описанные Свифтом, и не наблюдал их «в действии», воочию, тем не менее все несуществующее художник досконально изобразил — внимательно и не один раз перечитав «Путешествия Гулливера» — существующим. Да так, что все у него походило на сущую правду.

А. Гривина, автор, кажется, пока единственного на русском языке монографического очерка о Гранвиле-иллюстраторе, помещенного в малотиражном сборнике, справедливо писала, что в стремлении к достоверности художник всегда был последователен⁷. Рассказ Гулливера о правителе Глаббдробдриба, вызывавшем тени Александра Македонского, Юлия Цезаря, Гомера, художник завершает вполне прозаической концовкой, нарисовав обыкновенный проекционный фонарь и тем самым как бы снизив, уточнив, материализовав фантазию.

Если воспользоваться современной терминологией, можно, пожалуй, сказать, что Свифт (а за ним и Гранвиль) стремился создать ощущение строгой «документальности» рассказа и не прочь был даже внушить иным легковерным читателям, что, мол, невероятные приключения мастера Лемюэля Гулливера не вымысел, а быль. Подробная, суховатая, обстоятельная, неторопливая манера — Свифт-рассказчик не без лукавства предупреждал, что главное его намерение — наипростейшим образом и слогом осведомлять, а не забавлять — была сродни, пожалуй, Гранвиле-художнику, его тщательной, неторопливой манере, желанию повнимательней взглядеться в лица и предметы, подробнее, и тоже не без лукавства, осведомлять о происшедшем.

В то же время писатель откровенно пародировал вошедшие в моду пухлые романы-путешествия. С доскональностью многоопытного мореплавателя Гулливер определяет широты и долготы, сверяясь с показаниями компаса и наблюдениями в подзорную трубу, то и дело выясняет степень приближенности или отдаленности воды от суши, как бы подкрепляя фактами, цифрами, ссылками на ученые источники свое



повествование. Иллюзию достоверности должны внушить читателю и пространные описания наружности, одежды людей, обстановки, быта, дотошные (и однако же увлекающие читателя) вычисления в футах, ярдах, милях, дюймах ширины, длины, высоты окружающих Гулливера предметов. А дальше какая язвительная ирония и насмешка по адресу завирающих и не в меру болтливых авторов путевых записок. Однажды, измеряя хвост убитой им крысы, Гулливер устанавливает, что длина хвоста была равна двум ярдам без одного дюйма. Поразительная точность! Но ведь иной доверчивый читатель за всеми этими научными выкладками мог и не заметить иронии.

Нет, не случайно Свифт вложил в уста вымышленного издателя похвалу книге, которая от начала до конца дышит правдой, «...да и как могло быть иначе, если сам автор известен был такой правдивостью, что среди его соседей в Редрифе сложилась даже поговорка, когда случилось утверждать что-нибудь: это так же верно, как если бы это сказал мистер Гулливер». Тем самым удостоверялось, что не только (а может быть и не столько) правдивы увиденные Гулливером чудеса, не подвергалась сомнению справедливость и разумность его критики пороков, безрассудства и несправедливого устройства человеческого общества. Однако, повторим еще раз, кое-кто, простодушно поверив в реальность путешествий Гулливера, и впрямь готов был внести на географические карты новооткрытую страну Лилипутию и несколько не сомневался, что на кладбище около графства Оксфорд можно отыскать упомянутые в книге памятники рода Гулливеров.

Свифт собирался своей книгой подорвать доверие к лживым книгам-путешествиям, разоблачить все небывальщины о приключениях мореплавателей. Но — заметил исследователь творчества Свифта и Дефо Д. М. Урнов — под его (Свифта) пером все тот же повествовательный способ, взятая на себя роль правдивого рассказчика и в соответствии с этим почти протокольное перечисление множества мелочей и подробностей быта начали безотказно действовать, словно бы сами собой.

Сто лет спустя, когда Гранвиль принялся иллюстрировать Свифта, разве что дети еще могли поверить в легенду, будто рукопись книги, вместе с сопроводительным письмом, действительно была передана ее издателю Р. Симпсону, родственнику Гулливера, — о чем сообщалось в предисловии — и что книга является правдивой исповедью замечательного мореплавателя, капитана нескольких кораблей. Но Гранвиль как бы специально подкреплял и усиливал эту версию, поместив среди рисунков к «Гулливеру» карты стран, в которых тот побывал, и словно бы взятые в книгу напрокат из домашнего музея Гулливера подзорную трубу, циркуль, компас, метрическую линейку, служившие нашему путешественнику для определения роста жителей Лилипутии, величины птиц и животных, размеров растений. Все эти инструменты подтверждают постоянство научных интересов Гулливера повсюду, куда бы ни заносила его судьба, и безусловность выводов.

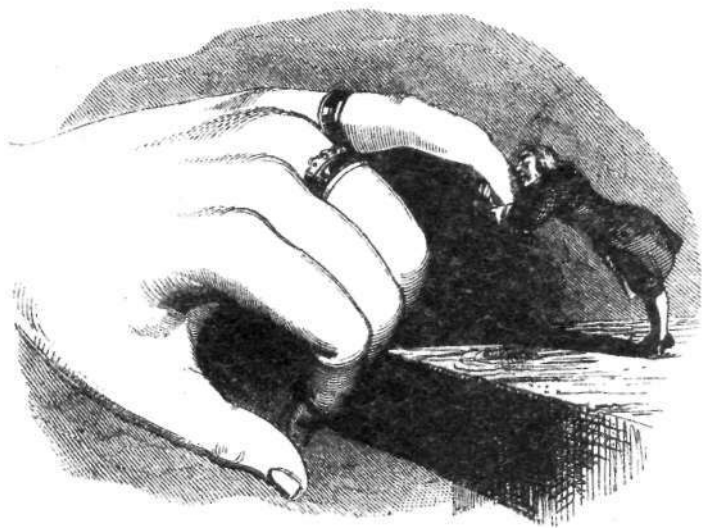
Если Свифт намеревался придать своим фантазиям видимость реальности, то Гранвиль, приняв на себя обязанности «правдивого художника», иллюстрирующего «правдивого рассказчика», то есть включившись в условия игры, предложенной Свифтом читателям, внес в свои, по-свифтовски насмешливые, ироничные рисунки множество тщательно исполненных, метко подмеченных, конкретных, реальных, «безобманых» деталей, так что восприятие юного читателя книги все еще раздваивалось между верой и сомнением. Сам Гранвиль не побоялся отяжелить иллюстрации подробностями. Обстоятельность отнюдь не сделала их статичными, потому что частности существуют не сами по себе. В общей картине каждая наделена еще и своим, «личным» сюжетом.

И уж, бесспорно, замечательный мастер политической карикатуры нашел в романе Свифта богатейшие возможности для проявления собственного общественного темперамента, недвусмысленного насмешливого или гневного выражения своих пристрастий, симпатий и антипатий. Сколько злоключений выпало на долю Гулливера. Было над чем потрудиться вдохновенному карандашу Гранвиля: Гулливера брали в плен



и, заковав в цепи, замыкали на 36 замков; связанного, везли в столицу Лилипутии; колышками прибавали к земле длинные волосы; выставляли на всеобщее обозрение; забрасывали нечистотами; сто раз могли сжечь, утопить, у великанов — запросто растоптать, как букашку.

Разве не следовало вступить за достоинство человека, которого лилипуты пытались подчинять своим прихотям, а великаны — превратить в забавную игрушку. Но человек сумел сохранить честь и достоинство в стране лилипутов, не утратить присутствие духа и даже бесстрашие в стране великанов, иронию и юмор — на летающем острове лапутян; человек, обладающий природным умом и смекалкой, столько раз выручавшей его из беды, наделенный трезвым взглядом на вещи, чувством справедливости, настойчиво пытается внушить честолюбивому и упрямому монарху Лилипутии, что тому следует благородно отказаться от намерения превратить побежденную империю Блефуску в свою провинцию.



Однако отношение Свифта, а вслед за ним и Гранвиля к Гулливеру не было однозначным, как и поведение самого Гулливера, к чему, впрочем, его подчас вынуждали необычные обстоятельства.

Пожалуй, только в стране гуигнгнмов Гулливер мог наслаждаться абсолютным душевным спокойствием, не опасаясь предательства, измены друга, оскорбления тайного или явного врага. Не приходилось ему у гуигнгнмов прибегать к подкупу и сводничеству ради того, чтобы снискать милость сильных мира сего или их фаворитов.

Короче говоря, Гранвиль охотно и с одобрением подчеркивает в поступках Гулливера пытливость, любознательность, его жизнестойкость, а в то же время с юмором, тонкой иронией отмечает его ограниченность, зло высмеивает чиновничество и, если угодно, льстивость. Но состоял бы портрет Гулливера лишь из одних плоских, однозначных решений, стоило ли вообще браться за иллюстрирование Свифта?

Судьба не просто сводит Гулливера то с лилипутами, то с великанами. Большое и малое, значительное и мелкое заключено в нем самом. Тут скрыт свой метафорический смысл.

Вот сюита рисунков, которую Гранвиль мог бы обозначить словами: «Поцелуй признательности». Королева Лилипутии милостиво протягивает из окна своего дворца ручку для поцелуя. Гулливеру, прежде чем исполнить этот обряд и очутиться головой на уровне среднего этажа, понадобилось улечься на землю. Однако с какой галантностью и подобострастием Гулливер, находясь в весьма неудобном положении, все-таки ухитрился поцеловать кукольную ручку королевы, и с каким царственным величием, в свою очередь, держится эта фитюлька.

Поцелуй руки королевы Бробдингнега.

Здесь свой ритуал и свои неудобства. Прежде всего, Гулливеру предстояло взгромоздиться на стол. Ее величество художник не стал рисовать. На листе изображены только огромные королевские пальцы. Где-то сбоку примостилась крохотная козявка—Гулливер. Изогнувшись в немыслимо почтительной позе и даже привстав на цыпочки, он крепко обхватил обеими руками мизинец королевы (вначале Гулливер умолял оказать ему честь позволить поцеловать ногу Ее величества) и пылко припал к мизинцу губами.

И еще один поцелуй, прощальный.

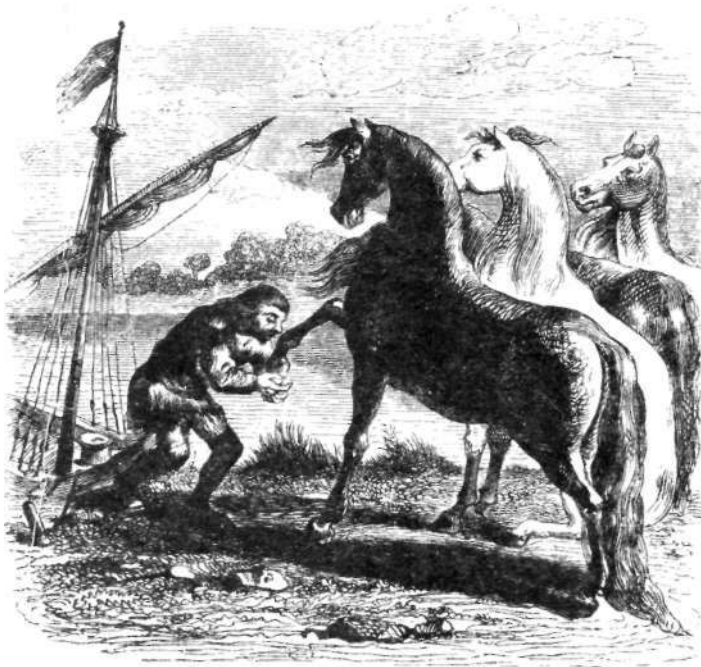
Гулливер расстается со своим обожаемым и почитаемым хозяином Гуигнгном. Поцелуй копыта... Гулливер попытался пасть перед хозяином ниц, однако хозяин опередил его и сам любезно поднес к губам Гулливера копыто. «Мне известны нападки, которым я подвергся за упоминание этой подробности», — пишет в своей книге от имени Гулливера Свифт. Действительно! Какое унижение: целовать копыто. Но своим рисунком Гранвиль как бы подтверждает: да, именно статный красавец-конь, с развевающейся гривой, никем никогда не взнузданный, не оседланный, не знающий, что такое кнут, уздечка и колесо, преисполнен красоты, благородства, чувства собственного достоинства, он, а не раболепно склонившийся перед ним человек, который на своей далекой

родине хлещет коня кнутом, осмеливается скакать на нем верхом и подковывать. Все эти глубоко оскорбляющие благородного и справедливого Гуингнма действия Гранвиль изобразил тут же, разбросав на странице миниатюрные картинки.

В королевстве Лаггнегг, куда Гулливера однажды привела скитальческая судьба, не было обычая преданно целовать высокую особу. Почтение королю здесь выказывалось не поцелуем, нет, а вылизыванием пыли у подножия трона. Но если посетителю хотели оказать особую милость, пол перед аудиенцией вымывали так, чтобы пыли на нем оставалась самая малость... Гулливер повествует, как подчинился столь унижительному обычаю, не оправдываясь, в отличие от рассказа о поцелуе копыта. Он знает, что за упоминание этой подробности не подвергнется нападкам соотечественников.

Комментируя язвительный текст Свифта своими насмешливыми рисунками, Гранвиль, во-первых, изобразил швабры, веники и метелки, без дела сваленные в углу. По-видимому, их не так уж много использовали. Пол перед тронем чаще вылизывали языком. Во-вторых, художник нарисовал человека в камзоле, с собачьей мордой, который метет подножие трона языком. И не так уж важно, где происходило действие—в Лаггнегге или в другом королевстве с не столь мудреным, трудно произносимым названием. Важно, что неизменно сохранялись обычаи и порядки власть имущих и по-собачьи преданных им прислужников. Вот и на рисунке Гранвиля трон еще пуст, а собака все равно уже преданно лижет подножие, еще не ведая, кто наденет корону. Да это и не имеет значения!

В конце своих записок, накануне окончательного возвращения на родину из дальних странствий и прощаясь с читателями книги, Гулливер высказал множество нелестных замечаний о соотечественниках, добавив, что ему было бы гораздо легче примириться с ними, если бы они довольствовались только теми пороками, которыми наделила их природа, и к куче уродств и болезней не добавили впридачу еще и



гордость. Для этой страницы текста Гранвиль нарисовал десятка три голов — судейских, стряпчих, военных, вельмож, политиков, лжесвидетелей, предателей, соблазнительей... На одном листе художник дал как бы коллективный портрет сильных мира сего, — чванливых, высокомерных, надменных. Кто из них был бы готов потрудиться на благо общества? Да ни один. Брезгливо выпяченные губы, повелительные взгляды, не терпящие возражений, жесты, презрительные улыбки, злобные гримасы. Все говорит здесь о равнодушии, тупой зависти, мстительности, самодовольстве.

А чуть раньше, там, где Гулливер описывал гуингнгам судопроизводство на своей родине, Гранвиль не удержался и нарисовал судейских в излюбленной своей манере политиче-



ской карикатуры — людьми-животными, людьми-птицами, в судейских мантиях, в ниспадающих на плечи длинных париках и с хищными клювами стервятников.

Дойдут ли до читателя помладше талантливые сатирические рисунки Гранвиля? Ведь дети зачитываются и заслушиваются двумя первыми путешествиями Гулливера. Они им доступнее, интереснее. Там легче адаптироваться. Там сильнее игровой момент. Есть для ребенка притягательная сила в том, чтобы почувствовать себя могущественным великаном если не в Лилипутии, то хотя бы в мире своих игрушек — кукол, оловянных солдатиков, которые легко отождествляются с лилипутами. Точно так же малышу интересно находиться в мире взрослых, больших людей, правда, они могут незаслуженно наказать, обидеть, но нельзя не проникнуться уважением к их силе и возможностям.

Когда Гранвиль стал рисовать «Гулливера», он вряд ли предполагал, что многие его рисунки «присвоят» себе дети, что у его иллюстраций кроме взрослого адресата окажется еще и детский и не одно поколение малышей «пропишет» «Приключения Гулливера» с рисунками Гранвиля на своих книжных полках. Разумеется, Гранвиль-сатирик, иллюстратор путешествия в Лапуту, да и само это путешествие по сравнению с первыми частями книги Свифта кажется малышам гораздо скучнее. Многое здесь им попросту непонятно. К примеру, насмешки над лженаукой в Академии прожектеров. Так же, как и сатирические портреты лапутян, всегда погруженных в столь глубокомысленные раздумья, что их головы, по описаниям Свифта (и соответственно на рисунках Гранвиля), скошены направо или налево, один глаз смотрит внутрь, а другой прямо вверх — к зениту.

Куда интереснее и доступнее ребенку иллюстрации к путешествиям в страну лилипутов и великанов. Хотя, конечно, и в этом случае по сравнению с восприятием взрослого человека ребенок снимает лишь самый верхний слой. «Мы изменяем масштаб мира, — писал о „Гулливере" Виктор Шкловский, — и то, что кажется нам почетным, становится ироничным. Мы здесь видим не только ревность и любовь



женщины, которая стоит вместе с каретой на ладони Гулливера, но мы исследуем и английский парламент и борьбу Англии с Францией»⁸. Ребенок не заглядывает так далеко вглубь, да и не всякий взрослый тоже. Современным читателям книги, наверное, и неведомо, что, назвав страну лилипутов Лилипутией, Свифт имел в виду современную ему Англию, а в соседней Блефуску, с которой воюет Лилипутия, подразумевал Францию. Но, как мы уже говорили, для детей сама по себе фантастика смещения, наглядного изменения масштабов, когда уменьшается или увеличивается рост героя, имеет особую притягательную силу. А кроме того, как изобретательно умеет Гранвиль пользоваться этим подсказанным ему Свифтом эффектом пропорций: сочетания, противопоставления большого и малого, поднятого ввысь, раздвинувшегося до беспредельности, величественного и рядом—шевеление каких-то мелких существ, чего-то крошечного, на первый взгляд беззащитного, но с какими амбициями! Не только Гулливер и лилипуты вызывали и вызывают живой интерес юного читателя. Всякое другое несоответствие пропорций тоже: мальчик с пальчик и великан-людоед, глупый мышонок и тетя лошадь—в сущности, явления одного ряда.

Рисунки Гранвиля полны таких удивительных смещений: какая громадина этот Гулливер, когда его, покрепче привязав к длинной деревянной платформе, под стражей везут в столицу Лилипутии. И как же он мал, едва дотянется до щиколотки ноги исполина-крестьянина в Бробдинггеге. Вот он Человек-гора, лилипуты-портные, приставив к его туловищу лестницу, взбираются по ней до шеи Гулливера, чтобы снять мерку для кафтана. А вот, с тесаком в руках, в Бробдинггеге он храбро отбивается от гигантских ос, похожих на летающих драконов и наводящих ужас своими жалами. К смещению пропорций, как мы расскажем дальше, охотно прибегал иллюстратор «Алисы в стране чудес» Джон Тенниел. И всякий раз это приобретало у него характер забавных нонсенов, неких фантазмагорий. Гранвиль, смещая пропорции, остается на почве реальности. Одни персонажи видятся как бы через увеличительное стекло, другие—через

уменьшительное. Однако не так-то все просто в этих увеличениях и уменьшениях. Бесчисленные рисунки трудолюбивого Гранвиля являют собой пример ясного, последовательного, от события к событию, классического строго «сюжетного» иллюстрирования. Рисунки можно «читать» и «перечитывать», находя в них все новые подробности.

Обратим внимание, сколько заботы уделяет Гранвиль туалетам придворных дам и кавалеров Лилипутии, именно этих, крохотных, как козявки, созданий, их вышитым золотом и серебром юбкам, шлейфам, кринолинам, чалмам с перьями неким средним фасоном между европейским и азиатским. Свифт иронизировал: чем меньше люди, тем крупнее амбиции, претензии, капризы, страсть наряжаться. И Гранвиль не скупится изображать богатство, пышность, блеск знатных лилипутов, их желание щегольнуть нарядами. Главное для художника — сохранить свифтовскую ироническую интонацию так же, как свифтовский сарказм, и в речах короля Бробдингнега. Перебивая пыльные рассказы Гулливера о своем отечестве, монарх насмешливо и удивленно заметил: «...как ничтожно человеческое величие, если такие крохотные насекомые... могут стремиться к нему. Кроме того, — сказал он, — я держу пари, что у этих созданий существуют титулы и ордена».

Сами колоссы Бробдингнега (и Гранвиль это подчеркивает), напротив, одеты в грубые, прочно скроенные крестьянские куртки, рубашки, штаны и башмаки, как бы напоминая совсем о другом складе характера. Привычки и вкусы народа Бробдингнега под стать росту этих людей, их силе, укладу жизни, взглядам и представлениям.

И еще два рисунка Гранвиля, прямо или косвенно относящиеся к размышлениям Свифта, Гранвиля или короля Бробдингнега о комизме, несостоятельности всяческих амбициозных притязаний.

Император Лилипутии придумал однажды довольно странное развлечение. По желанию императора Гулливер встал в позу Колосса Родосского, и между его ногами церемониальным маршем двинулись музыканты, пехотинцы, кавалерия.

Такой многофигурный и уже по этой причине сложный рисунок Гранвиль выполнил в присущей ему строгой графической манере. Тщательно прорисованы мелкие фигурки лилипутов, вышагивающих у ног Гулливера. Но в данном случае нас в первую очередь привлекает замысел художника.

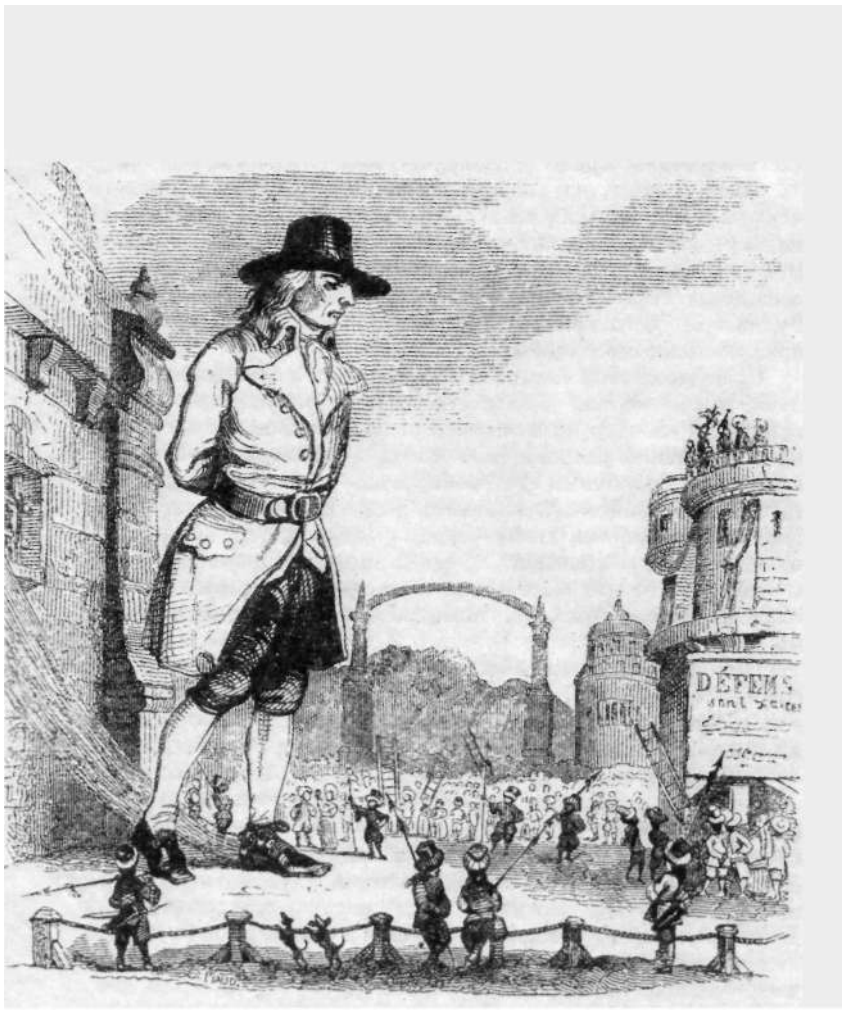
Сверху вниз, со снисходительной улыбкой взрослого человека, наблюдающего игры и шалости детей, смотрит на лилипутов Гулливер. А те маршируют внушительно, грозно. Всерьез! Строгий военачальник равняет ряды. Всадник круто осаживает горячего коня, чуть не наехавшего на башмак Гулливера. В открытых павильонах теснятся придворные, привлеченные необычным зрелищем.

Сравним с этой картинкой другую, не менее торжественную: выезд короля Бробдингега в сопровождении конной гвардии. Гулливер назвал такой выезд зрелищем блистательным. Гранвиль расшифровал слова Гулливера не без иронии — ведь король и не собирается воевать, — представив конных гвардейцев полусонными, медлительными гигантами с лениво свисающими книзу усами, в шлемах, больше напоминающих ночные колпаки... У Бробдингега и границ не было. Совсем не то, что маленькие человечки, марширующие под барабанный бой с развернутыми знаменами и грозно поднятыми вверх пиками...

Чем меньше возможностей, тем воинственней дух, чем слабее силенки, тем больше претензий...

Портрет Гулливера, без которого, кажется, не обходится ни одна сколько-нибудь важная иллюстрация Гранвиля, не то чтобы меняется на протяжении книги. В нем поочередно отражаются различные душевные состояния героя, выходят на первый план то одни, то другие черты. Вот Гулливер в своем кабинете углубился в чтение какого-то фолианта, вот, измученный морскими приключениями, худой, в каких-то жалких лохмотьях, лежит на берегу океана, не в силах встать на ноги. А вот он Человек-гора, окруженный со всех сторон лилипутами, глядится не просто выше ростом, а как будто значительно, крупнее, величественнее.

Есть старинная гравюра из современного Свифту, прижиз-



ненного издания романа. На фоне древнего храма, самого обширного и большого в Лилипутии, отданного Гулливеру под жилье, стоит Гулливер, а с вершины башни, расположенной как раз напротив храма, Гулливера рассматривает император со своими придворными. На улице между храмом и башней толпится множество любопытных горожан, привлеченных необыкновенным зрелищем. Современный Свифту художник придал Гулливеру облик некоего галантного молодого придворного кавалера с распущенными на плечах кудрями. Жест руки мягкий, округлый, словно бы извиняющийся. И во всей фигуре, в позе Гулливера ощущается какая-то женственность, может быть, даже идилличность.

Вероятно, Гранвиль видел старинную гравюру. Композиция гранвильевского рисунка почти буквально повторяет ее, хотя объяснение может быть и совсем другим: оба художника придерживались текста Свифта, который всегда был скрупулезно точен в описаниях интерьера, пейзажа, людей. Но Гулливер представляется Гранвилю совсем по-иному, чем его предшественнику. В гранвильевском Гулливере нет ничего женственного, жеманного. Не зная еще, что ему готовит судьба в Лилипутии, он, однако, смотрит на все происходящее смело, с вызовом. Руки заложены за спину. На голове знаменитая широкополая круглая шляпа, которая в океане не тонет, а много времени спустя, растоптанная копытами гуиґнґмгов, все равно, на удивление, сохранит прежнюю форму. Камзол туго перепоясан широким ремнем с пряжкой. Гулливер в зависимости от отношения к нему в Лилипутии может стать добрым, отзывчивым, приветливым и проявить, как мы знаем, все щедрые качества своей души. У Гранвиля он насторожен.

Корней Чуковский, часто споривший с Владимиром Конашевичем относительно иллюстраций к его, Чуковского, книгам, однажды в сердцах упрекнул Конашевича за то, что в одном его рисунке нашел сказуемое — то, что делает предмет, но не нашел подлежащего — самого предмета, и посоветовал Конашевичу, зная, очевидно, его пристрастие к Гранвилю, вспомнить Гранвиля, у которого и сказуемое и подлежащее,

то есть самый предмет, тип, характер, всегда очерчены в рисунке. Не будем вдаваться в суть претензий Чуковского. Но он был прав по существу: одинаково отчетливо очерченные подлежащее и сказуемое — залог успеха рисунка.

...Гранвилю как человеку досталась трудная, горькая житейская судьба и счастливая — как книжному графику. Его иллюстрации к Дефо и Свифту запомнились, и надолго. Сколько художников рисовали, рисуют и будут еще рисовать Гулливера. Лучше ли? Хуже? Но вечный этот образ и впредь будет притягивать к себе, как магнитом, многих мастеров и подмастерьев. А разве сегодня не появляются рисунки, по стилю и исполнению куда более современные, чем старомодный вроде бы Гранвиль? Но вот парадокс. При имени Гулливера пока что по-прежнему в первую очередь возникает тот выразительный, знакомый с детства, гранвилевский Гулливер: в «непромокаемой» шляпе, в шерстяных чулках, обтягивающих икры. Признайтесь, разве вам не доставляет удовольствия вновь взглянуть на старую картинку? Она во всех отношениях удалась Гранвилю: хорошо нарисована, хорошо выражает неоднозначность настроения Гулливера. Какие противоречивые чувства должны им владеть, когда с высоты своего великанского роста он наблюдает шествие лилипутов. Судя по картинке, его даже забавляют карнавалный блеск и суэта, веселит весь этот пестрый бисер, рассыпанный у его ног. А с другой стороны, и тревожит. Ведь мы-то знаем, что Гулливер уже отчетливо понял — во всех кажущихся ему ребяческими забавах опасных отнюдь не ребяческое желание придать пустому видимости значительности, и тем более — эта спесивая вера крошечных властителей Лилипутии в собственное величие, непобедимость и могущество.

Посмертные записки бессмертного клуба





«Посмертные записки Пиквикского клуба» — одна из тех вечных книг, которые, даже не перечитав в зрелом возрасте, все равно хорошо помнишь с «иступленного» (по выражению В. Каверина) детского чтения Диккенса. Помнишь вместе с классическими иллюстрациями художников — Роберта Сеймура и Физа.

Историю создания «Пиквикского клуба» Диккенс сам рассказал в предисловии к отдельному изданию романа. Художник Роберт Сеймур, завоевавший широкую известность умением смешно изображать спортсменов, задумал серию гравюр о злоключениях членов некоего любительского спортивного клуба «Нивмрод», по библейскому преданию, богатыря и удачливого охотника, чье имя — Нимрод — стало нарицательным среди охотников. Однако новоявленные Нимроды, в отличие от своего библейского праотца, постоянно попадают в комическое положение из-за собственной неумелости и нерадивости.

Сочинять текст для ежемесячных «охотничьих» выпусков с четырьмя рисунками Сеймура в каждом молодые издатели Чапмен и Холл предложили молодому Чарлзу Диккенсу. В 1836 году Диккенс еще не был ни прославленным, ни великим, ни обожаемым читателями. И сам он вряд ли мог предположить, что пока не родившийся Пиквик очень скоро станет пользоваться у англичан большей известностью, чем премьер-министр... Но это потом. Пока имя Диккенса мало кто знал.



Физ (Хеблот Браун)



Ч. Диккенс

Больше знали Боза и «Очерки Боза». Под этим псевдонимом Диккенс выпустил сборник своих острых, злободневных очерков и зарисовок, посвященных жизни лондонцев и нравам различных слоев английского общества, очерков, прежде печатавшихся в английской прессе.

Тем не менее молодой автор высказал издателям ряд собственных пожеланий и, что самое главное, сумел их отстоять. По его убеждению, не текст, которому издатели отводили второстепенную роль, главную ставку делая, естественно, на знаменитого Сеймура, должен был сопровождать картинку, а картинка возникать из текста. Кроме того, Диккенс предупредил, что не считает себя великим знатоком спорта (исключая разве что передвижение на всех видах транспорта) и по-

этому хотел бы с большей свободой выбирать людей и сцены из английской жизни. Право, которое в конце концов он тоже себе выговорил. Пиквикский клуб стал клубом исследователей и путешественников. Из всех пиквикстов один только мистер Уинкль оказался злосчастливым спортсменом-любителем, как бы напоминая о первоначальном, несостоявшемся замысле книги. Впрочем, взяв верх над художником — теперь Сеймур должен был довольствоваться ролью иллюстратора текста, а не задавать тон писателю, — Диккенс, по-видимому, на первых порах еще не очень ясно различал «даль свободного романа» и, трудясь над первым выпуском, не строил пока далеко идущие планы: «Я и не представлял себе, — ворчал он, — что в каждом

такая уйма слов»¹. А торопивших его издателей Чапмена и Холла умолял не забывать, что не каждый день ему удастся заставить свой дух взмыть на пиквикскую высоту.

Во всяком случае, первую главу будущей книги — протокол заседания знаменитого клуба пиквикистов — исследователи творчества Диккенса считают отнюдь не самой сильной и удавшейся. Облик мистера Пиквика поначалу тоже представлялся пока еще довольно гипотетическим. Сеймур набросал портрет высокого, сухопарого джентльмена. Издатели решительно воспротивились. Они почему-то были убеждены, что высокий, худой человек покажется читателям менее смешным, чем маленький толстяк. Вполне вероятно, что острый карандаш Сеймура изобразил бы Пиквика тощего и высокого столь же смешно, как Пиквика толстого и низенького. Но в конце концов портрет Пиквика (толстого) был нарисован — сказали бы мы современным языком — «с подачи» издателя Эдуарда Чапмена. Тот хорошо знал некоего жителя Ричмонда, пожилого джентльмена с солидным брюшком, и весьма подробно описывал его внешность, одежду, пристрастие к гетрам и узким панталонам в обтяжку, над которыми в романе не раз станет потешаться Диккенс. Такому Пиквику и суждено было поселиться на страницах романа.

Вот первое его появление: взобравшись на кресло, в котором он перед тем восседал, Пиквик обращается с торжественной речью к присутствующим, предлагая создать Корреспондентское общество Пиквикского клуба. На лицах двенадцати слушателей застыло выражение восторга, восхищения, удивления, равнодушия, согласия или несогласия. Но и без полного единодушия слушателей «какой сюжет для художника, — восклицает Диккенс, — являет Пиквик, одна рука коего грациозно заложена под фалды фрака, другая размахивает в воздухе в такт пламенной речи». Занятая им возвышенная позиция позволяет лицезреть на первом же рисунке «туго натянутые панталоны и гетры, которые — облекай они человека заурядного — не заслуживали бы внимания, но, когда в них облекся Пиквик, вдохновляли, если



можно так выразиться, на невольное благоговение и почтение...»

Роберт Сеймур удачно воспользовался юмористической характеристикой Диккенса. Честь первого воплощения Пиквика в рисунке безусловно принадлежала ему. Что же касается выбора между Пиквиком-толстым и Пиквиком-тонким, то, когда выбор бесповоротно был сделан в пользу толстого, других оснований для «разночтений» и неясностей как будто не оставалось. Живописный дар Диккенса-портретиста не давал к тому повода. В облике портретируемых он умел добиваться удивительной стереоскопичности.

В свое время Стефан Цвейг, отмечая этот «диккенсовский феномен», даже предлагал проделать специальный опыт: раздать «Пиквикский клуб» двум десяткам художников и всем двадцати заказать портрет Пиквика. Рисунки окажутся очень похожи. На всех двадцати с необъяснимым сходством будет изображен толстый господин в белом жилете, с ласковыми глазами, лучезарно сияющими за стеклами очков. С толстым этим господином можно поздороваться чуть ли не за руку, до того он реален, да еще при рукопожатии различить движение каждого пальца. Действительно, сравним прижизненные портреты Пиквика, принадлежащие Сеймуру и Физу, скажем, с сюитой рисунков Владимира Милашевского, сделанных сто лет спустя (изд. «Academia», 1933), или с любыми другими. Почтенного председателя клуба пиквикистов изображали шаржированно, потом, по мере появления новых выпусков романа, тот же Физ — уже с уклоном в лирику (о чем речь впереди).

Пиквика рисовали художники разных школ и направлений, разных стран и эпох, но в любом случае — с необъяснимым сходством со всеми, прежде существующими. А по сути, с очень даже объяснимым. Точность диккенсовских описаний забирала всех в плен поочередно. Однако, несмотря на удивительную наглядность, осязаемость, объемность своих портретов, больших и малых, главных и второстепенных, Диккенс неизменно был озабочен тем, чтобы художник, переводя словесный ряд в изобразительный, даже в деталях

не разошелся с замышленным автором. Сохранилось письмо Диккенса Роберту Сеймуру. Увидев эскиз к третьей главе «Пиквикского клуба» — «Рассказ странствующего актера», он написал художнику, что, по его мнению, тот не совсем точно выразил мысль автора там, где ему хотелось достигнуть возможно большего совершенства: «Попытаюсь объяснить, чего бы мне хотелось. Женщина, по-моему, должна быть моложе, а „мрачный субъект“ тем более, не говоря уже о том, что у Вас он получился слишком несчастным. Вся гравюра была бы интереснее, если бы в фигуре рассказчика ощущалось больше сочувствия и заботливого внимания к больному, а сам больной, хоть он у меня изможденный, умирающий, не должен производить отталкивающее впечатление. Обстановку Вы изобразили ПРЕВОСХОДНО»².

Отметим, что Диккенс счел нужным выделить последние слова: превосходное изображение обстановки. Как написаны и как изображены портреты людей, обстановка, быт — все становилось для него мерилом оценки. Тут он со скрупулезной настойчивостью искал точности, меткости, доскональности. «Все дышит подлинностью, и точность даже малейших деталей просто удивительна», — восхищался он рисунками художника Джорджа Крукшанка из серии «Бутылка». И дальше, в рецензии на эту серию: «Освещение и даже воздух переданы с поразительной достоверностью»³. В собственных его описаниях, где диккенсоведы отмечают множество деталей, наделенных какой-то «бесовской жизнью», Диккенс очень заботился о том, чтобы ни в чем, не дай бог, не утратилась живая реальность подробностей и деталей. Тому же Джорджу Крукшанку, когда он иллюстрировал «Приключения Оливера Твиста», Диккенс писал: «Мой дорогой Крукшанк, на очаге должен быть МАЛЕНЬКИЙ чайник, а на столе маленький черный чайник для заварки с подносом и прочим и жестяная баночка для хранения чая — на две унции. Кроме того, висит шаль, а перед очагом — играет кошка с котятками»⁴.

Баночка на две унции — ни больше ни меньше. Зачем нужна такая пунктуальность? Кто из читателей романа

обратит внимание на баночку? Но Диккенс обратит. Ему она нужна. Даже если в романе он сам не обмолвился о ней ни словом. Все равно «держит в уме», баночка ему помогает лучше представить обстановку.

Кроме деловых писем, содержащих очень конкретные указания, советы и просьбы, Диккенс писал письма, в которых ему нравилось пересказывать своим адресатам-художникам идеи, мотивы, сюжеты пока существующих лишь вчерне глав новых задуманных романов. Тем самым он как бы подготавливал их к тому, что в скором времени им предстоит нарисовать. В 30-томном Собрании сочинений Диккенса, вышедшем у нас в конце 50-х годов, напечатаны два его письма к художнику Физу (Хеблоту Брауну). Коротенькие, на одной-двух страничках, эти письма представляют собой блестящие образцы диккенсовской «почтовой прозы», по мнению биографов писателя, нередко столь же талантливой, как и его книги, столь же занятой и законченной, как отработанные, выношенные страницы романов. Одно письмо было послано в период работы над «Мартином Чезлвитом». Оно рассказывает, каким был показан поселок Эдем на бумаге в первом томе и каким жалким, убогим он оказался в действительности⁵. Другое послание касается «Домби и сына» и содержит (хоть сейчас вставляй в текст книги) тонкие, полные юмора, с удивительной наглядностью выписанные характеристики матери и дочери — двух дам, которым мелочно-мстительный майор Бэгсток собирался представить мистера Домби. «Мне нужно, — заканчивал Диккенс свое обращение к художнику, — чтобы апоплексически-мефистофельский взгляд майора, устремленный на дочь, выражал именно это (злорадство. — Б. Г.)»⁶.

Нам не однажды и по другим поводам приходилось говорить, что отношения писателя и художника-иллюстратора отнюдь не всегда оказывались безоблачными. Будучи современниками, они могли случайно не встретиться, а могли и сознательно игнорировать друг друга. Рисунки в своей книжке писатель мог увидеть (и нередко с раздражением) только после ее выхода в свет. Но и непосредственное общение с

писателем не всегда доставляло художнику восторг и умиление. Тиранию мелочных предписаний (об этом мы подробнее еще будем говорить) постоянно испытывал Джон Тенниел, хотя кто бы не позавидовал художнику, чьим непосредственным консультантом и ментором был сам Льюис Кэрролл, автор гениальной «Алисы в стране чудес».

Диккенс, как видим, если и не накладывал впрямую «вето», все же не пренебрегал правом подсказывать, а кое-что и регламентировать. Хотя, может быть, он, как никакой другой мастер, не оставлял в своих описаниях пробелов, избегал туманностей, неясностей.

Но значит ли это, что Роберту Сеймуру, делавшему свои иллюстрации к «Пиквикскому клубу», предстояло работать под опекой Диккенса, во всем рабски следовать за текстом и самому уже добавить было нечего? Навряд ли известному художнику, к тому же избалованному успехом у публики, пришлось по вкусу притязания двадцатичетырехлетнего автора, который был моложе Сеймура на шестнадцать лет и тем не менее с самого начала «переиграл» его, в какой бы почтительной форме притязания ни были высказаны.

Сеймуру принадлежат всего семь гравюр в обширной изобразительной пиквикиаде, остальные — Физу. Тем не менее возник спор о причастности Сеймура к замыслу «Пиквика», растянувшийся на многие годы. Первый выпуск «Пиквика» вышел 31 марта 1836 года, а почти десять лет спустя в предисловии к очередному изданию книги Диккенсу пришлось оспаривать соавторство тогда уже покойного Сеймура: вдова художника упрекала писателя в недостойном замалчивании роли, якобы сыгранной Сеймуром в истории создания «Пиквика», а еще через несколько лет написала на эту тему памфлет. В действительности, как объяснял Диккенс, Сеймур не создал и не предложил ни одного эпизода, ни одной фразы и ни единого слова, которые можно найти в книге. Художник скончался в момент публикации первых двадцати четырех ее страниц; последующие вообще еще не были написаны.

Впрочем, как указывают историки литературы, даже если бы притязания миссис Сеймур в малой доле оказались

справедливы, что бы это изменило? Значение созданного Диккенсом романа и результат им сделанного ни в коей степени не преуменьшились бы подсказкой со стороны. Как образно было замечено почитателями Диккенса, «подать идею Диккенсу—все равно, что подлить воды в Ниагару».

Воздадим, однако, должное Сеймуру—художнику и первому иллюстратору «Пиквика», он это заслужил. Когда в печать предстояло сдать очередной выпуск романа, разразилась катастрофа. Сеймур внезапно покончил жизнь самоубийством, застрелившись в своем доме из ружья. Джон Винтерих, автор «Приключений знаменитых книг», с горечью писал, что эта трагедия имела библиофильские последствия. Очень ценными считаются те экземпляры, в которых сообщается, почему очередной выпуск появился с тремя гравюрами вместо обещанных четырех. «Грустно, что и человеческие несчастья становятся иногда предметом коллекционирования...»⁷

Сеймур сделал мало, а в то же время хочется сказать—много. Много, потому что кому, как не Сеймуру, принадлежала честь нарисовать первый портрет Пиквика. И, по-видимому, Диккенса этот портрет удовлетворил. Во всяком случае, новый иллюстратор «Пиквикского клуба» Физ мог отправить мистера Пиквика навстречу новым приключениям таким, каким его увидел и запечатлел Роберт Сеймур.

Кроме того, Сеймур, стяжавший славу отличного карикатуриста, хорошо умеющего позабавить английскую публику изображением самых разных человеческих типов, ввел и на этот раз в свои рисунки множество статистов. Оснований для этого было предостаточно. Дело в том, что у Диккенса приключения Пиквика и путешествующих с ним корреспондентов Пиквикского клуба Тапмена, Уинкля и Снодграсса—это всегда спектакль, домашний, публичный, порой уличная сценка, разыгрываемая в присутствии массы «болельщиков»,—случайных прохожих, любопытствующих зевак. Диккенсу это было необходимо. Он сам признавался, что его герои «как-то застывают, если вокруг нет толпы». При этом Диккенс кого-то упоминал, кого-то мельком называл. Некоторые оставались безликими. Просто стояли на улице. Слыша-



ли. Видели. Описать каждого в отдельности не было никакой возможности, да и надобности. Достаточно было двух-трех «бесовских» подробностей в облике двух-трех выхваченных из толпы фигур, чтобы представить себе всю толпу.

У Сеймура не так. У Сеймура толпа — всегда физиономии, всегда разнообразие жестов, фигур, одежды. А если не персонифицировать всех и каждого, диккенсовский фон не оживить. В эпизоде схватки с кэбменом, заподозрившим в Пиквике шпиона, и в другой сцене погони Пиквика за шляпой, которую ветром сдуло с его головы и она весело покатилась вдаль, «словно проворный дельфин на волнах прибоя», — что это за люди, которых изобразил Роберт Сеймур? Извозчики, торговец жареными пирожками, возбужденные приятели кэбмена, ожидающие драки, подстрекающие. А вот уже и не упомянутые писателем, это фантазия художника, — зевака, взобравшийся на фонарный столб, чтобы лучше видеть назревающий скандал, на одной картинке и рядом, на соседней, хохочущий мальчишка, уперший руки в бока, и еще какой-то досужий джентльмен, готовый злобно наподдать ногой шляпу Пиквика, подкатившуюся к нему. Художник как бы материализует в лицах замечание Диккенса, что погоня за собственной шляпой «является одним из тех испытаний — смешных и печальных одновременно, которые вызывают мало сочувствия».

В многофигурных композициях Сеймура, а затем и Физа есть еще одна примечательная особенность. Старая диккенсовская Англия в них увековечена с натуры. Это не музейная реконструкция. Именно такой она была, по свидетельству современников. Так одевались мужчины и женщины, так — бедняки, а так — богачи. Такие дамские туалеты были в моде в 1837 году. Вот в таких каретах разъезжали. Так выглядели уютные гостиные с пылающими каминами, а так — неуютные, промозглые, негостеприимные казенные канцелярии с обшарпанными конторками клерков. Но самое главное, острый, пронизательный взгляд Физа запечатлел характерные черты наивных простаков и демонических злодеев. В зале суда, на первом плане, мы безошибочно узнаем отталкивающие физи-

ономии вымогателей и сутяг Додсона и Фогга, хищных истцов и запутавшихся в судейском крючкотворстве ответчиков. А на заднем плане какая разнообразная коллекция носов и бакенбард представителей адвокатского сословия.

Кстати говоря, можно было бы заметить, что знаменитый графический цикл «Лондон» Гюстава Доре, который художник выполнил в 1872 году, через два года после смерти Диккенса, не раз заставляет вспомнить страницы диккенсовских романов. Эти страшные лондонские трущобы, бездомные на Лондонском мосту, завсегдатаи кабака в Уайтчепеле, затеявшие драку в дверях, порой кажутся нам иллюстрациями, но только не к всеобъемлюще веселому «Пиквику», а к жутковатому «Оливеру Твисту», и по своему духу они ближе не к Физу, а к сумрачным рисункам Джорджа Крукшанка.

Вернемся, однако, к «Пиквикскому клубу» и к его иллюстрациям.

Если Сеймуру выпала честь первым нарисовать мистера Пиквика, то Физ мог гордиться тем, что не менее удачно изобразил другого важного персонажа романа — слугу Пиквика Сэмюела Уэллера. Он вышел на сцену в своем полосатом жилете, в залихватски заломленной мятой шляпе, со своими шутками и прибаутками в двенадцатой главе, и с его появлением тираж выпусков «Пиквика», до того расходившихся со скрипом, неизменно возрос.

Что же касается облика Пиквика, то у Физа он претерпел некоторые изменения. В главном Физ точно следовал за портретом, однажды созданным Сеймуром. Но изменилось отношение к своему герою у самого Диккенса. И Физ чутко уловил происходящие перемены.

Гилберт Кит Честертон, автор превосходной монографии о Диккенсе, говоря об эволюции образа Пиквика, заметил, что поначалу Диккенс выбрал в герои романа толстого, комичного буржуа, над которым легко было посмеяться. Сам Пиквик давал для этого много поводов своим педантизмом, фатовством, глуповатостью. Да мало ли чем еще. «Круглое, как луна, лицо Сэмюела Пиквика и луны его очков освещают всю книгу светом округлой простоты»⁸. Но это смешное и

одновременно почти младенческое удивление перед всеми причудами земного бытия, помогающее Пиквику поступать пусть наивно, но в высшей степени честно и благородно, с неустанной заботой о благе человека, делает образ Пиквика более и более привлекательным. «Все это сложилось не сразу, — пишет Честертон. — Странно вспомнить первый замысел, мысль о клубе Нимрода и Диккенса, измышляющего смешные трюки. Он выбрал (или кто-то выбрал) толстого пожилого простофилю, потому что тот словно создан, чтобы падать в люки, бороться с перинами, вываливаться из карет и тонуть в лужах. Но только Диккенс, он один, открыл по ходу дела, что этот толстяк создан спасать женщин, бросать вызов тиранам, прыгать, плясать, играть жизнью, быть всемогущим божеством и даже Дон Кихотом. Диккенс это открыл. Диккенс вошел в Пиквикский клуб, чтобы посмеяться, и остался там молиться»⁹.

Мне кажется, Физ вслед за Диккенсом проделал тот же путь. Он изображал Пиквика, особенно на первых порах, слегка шаржированно, однако избегая крайних преувеличений. Словно бы он заранее готовился присоединиться к еще не произнесенным словам Сэма Уэллера, который назвал Пиквика «чистокровным ангелом», добавив при этом, что никогда не слышал, и в книжках не читал, и на картинках не видел ни одного ангела в коротких штанах и гетрах, ни одного — в очках, хотя, может быть, такие и бывают.

Когда после смерти Сеймура Диккенс вынужден был искать себе нового художника (а среди претендентов оказался и молодой Уильям Теккерей, одиннадцать лет спустя проиллюстрировавший собственную «Ярмарку тщеславия»), свой выбор на короткое время издатели или сам писатель остановили на Роберте Бассе. Однако прежде Басс никогда не имел дела с гравировальной иглой. Две грубые, вульгарные и тяжеловесные его иллюстрации, больше напоминающие дурные карикатуры, вызвали чувство неприязни. Физ оказался идеальным иллюстратором Диккенса, начиная с дней «Пиквика», и оставался его верным помощником на протяжении более двух десятков лет, до тех пор, пока из-за размолвок их пути не разошлись.

Во всяком случае, в молодые годы из всех предложенных ему иллюстраторов к «Пиквику» Диккенс предпочел Физа, который незадолго до этого нарисовал несколько гравюр к памфлету Диккенса. Своих издателей Чапмена и Холла Диккенс сумел убедить, что сам бог велел делать иллюстрации к «Пиквику» Физу. Так или иначе, когда Физ принялся за работу, ни у кого не было повода упрекнуть его. Он сумел перенять у Сеймура самый дух диккенсовских героев и сделать их в меру смешными, не впадая в шарж и карикатуру. «О самом Хеблоте К. Брауне — Физе нам известно очень немного», — написал в своей обширной монографии о Диккенсе Хаскет Пирсон, один из наиболее авторитетных исследователей творчества писателя. «Браун был нелюдимый человек, который чуждался общества, и если силою обстоятельств был все-таки вынужден появляться в свете, то старался забиться куда-нибудь в угол или спрятаться за портьерой. Характер у него был покладистый, и он всегда в точности исполнял все, о чем бы его ни просил Диккенс»¹⁰. А Диккенс, как известно, был придирчив и мог попросить о многом и многое заставить переделать.

Нарисовать ангела в коротких штанах и гетрах Физу удавалось с таким же тактом, юмором, симпатией, изяществом, как до того он рисовал комичного, фатоватого чудака.

Быть может, начало этих перемен мы впервые ощущаем в сюите рисунков «Вдова Бардл против Пиквика», когда по ложному обвинению в нарушении брачного обещания Пиквик попадает на скамью подсудимых, а затем, отказавшись подчиниться несправедливому решению суда и заплатить убытки, добровольно отправляется в тюрьму, становясь одним из ее узников.

Вот тогда-то не знающие границ благодущие и доверчивость Пиквика подвергаются серьезному испытанию. Комичные злоключения сменяются отнюдь не комичными. Однако, по собственной наивности попавшись в грубо подстроенную ловушку, Пиквик не собирается отказываться от твердо усвоенных правил и убеждений, поддаваться шантажу. До поры до времени можно было сколько угодно смеяться над

поступками Пиквика — он давал для этого достаточно поводов. Легко посмеяться и сейчас. Много забавного и в этой истории. А в то же время с каким величием духа, мужеством, твердостью принимает Пиквик парадоксальное решение — самого себя засадить в тюрьму. И ведь не из скупости он отказывается выплатить мифические убытки вдове Бардл, а из высших побуждений, из принципа, из нежелания потакать вымогателям и мерзавцам, из желания поставить их в тупик. Им надо противостоять. Доказать, что он, Пиквик, не повинен в той лжи, в которой его обвиняют. Даже таким способом, если не остается никаких других. Если закон не на его стороне.

По свидетельству друзей, познания Диккенса в области судопроизводства были прямо-таки сверхъестественными. В «Пиквикском клубе» он с большим сарказмом и точностью передал процедуру судебного разбирательства. Физ вряд ли знал все это столь же хорошо. Но ему было достаточно прочесть соответствующие страницы романа, чтобы воссоздать сцену суда. Поднявшись со своего места, королевский юрисконсульт толстяк Базфаз, жестом руки указывая на Пиквика, как бы приглашает слушателей взглянуть на этого человека и в полной мере оценить систематические злодеяния, которые Пиквик совершил, потому что столь малопривлекательный сюжет не вызывает у Базфаза желания долго говорить о нем. В глубине зала изображены присяжные, судейские чиновники, зрители: слушают, шушукаются или, наблюдая выражение их лиц, оживленно толкуют о чем-то постороннем. Дремлет на своем месте маленький судья Стейрли.

Но главное внимание Физа привлечено к передней скамье. На одном ее конце отпрянул в сторону ошеломленный Пиквик, готовясь, кажется, ринуться на лжеца Базфаза. Доверенный Пиквика, Перкер, жестом предостерегает его от этого неразумного поступка. На другом конце скамьи поместилась вдова Бардл со своими наперсницами — миссис Клаппинс и миссис Сендерс. Тут нескрываемое торжество, злорадство и одновременно поток притворных слез. Юный Бардл



выдвинут матерью на всеобщее обозрение. Он должен возбуждать сострадание и симпатии судьи и присяжных. Фигуры, жесты, позы—все передано Физом с большим искусством. Зло шаржировано, но всегда с чувством меры, без нелепых преувеличений, вконец испортивших иллюстрации Роберта Басса.

А дальше, дальше... За стеной Флитской долговой тюрьмы, где ярко раскроется душевное благородство Пиквика, Физ представит нам на круглом, как луна, безоблачно-добром лице почтенного джентльмена отражение самых разных и часто новых для Пиквика чувств—от сострадания, жалости до гнева, стыда, ярости. Сильно морщась, с недоумением, смущением, презрением выполняет Пиквик унижительную процедуру—позирует группе тюремщиков, уставившихся на него, чтобы снять с новоприбывшего заключенного «словесный портрет»; с глубоким волнением посещает камеру самых несчастных и жалких должников, обреченных, быть может, на пожизненное заключение; надменно проходит, не удоставивая ее взглядом, мимо миссис Бардл, угодившей во Флит за неуплату судебных издержек по процессу «Бардл против Пиквика». Но в этом случае, как мы хорошо помним, доброта Пиквика опять одерживает верх над всеми другими чувствами, и в конечном счете он выплачивает все судебные издержки женщины, причинившей ему столько неприятностей.

Современная книжная графика сильно отличается от той, которая в свое время принесла Физу заслуженную славу одного из лучших иллюстраторов Диккенса. Так, как рисовал когда-то Физ, больше не рисуют и навряд ли будут рисовать. Достаточно хотя бы сравнить гравюры Физа с рисунками Владимира Милашевского. Сходство двух Пиквиков у обоих художников неоспоримо, наверно, потому, что оба Пиквика действительно «диккенсовские». Именно таким он описан в романе.

Но Милашевскому абсолютно безразлично, будет ли жестяная баночка для чая вмещать ровно две унции. Может быть, больше? Может быть, меньше? Да и сама баночка ему

Б. Галанов. Платье для Алисы

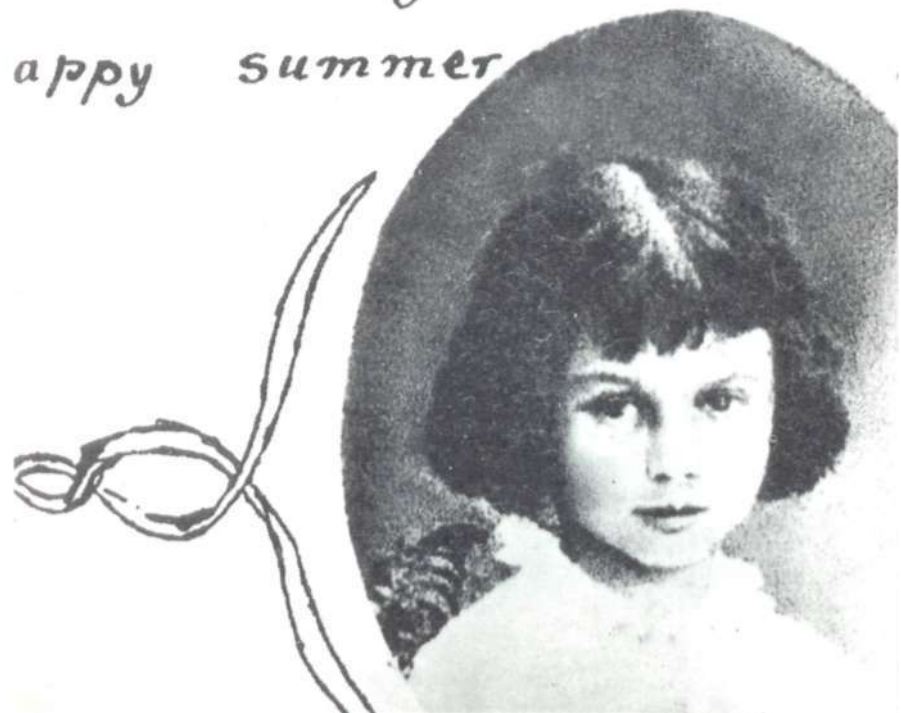
не нужна. Он как бы охватывает широким, общим взглядом картину, не детализируя, не задерживаясь на мелочах, предпочитая стремительные, быстрые движения кисти или карандаша. Как признавался сам художник, он ценил «темп рисунка, его «одномоментность, схваченные на лету ритмы жизни»¹¹. Милашевскому не было необходимости, как Физу, заполнять каждый сантиметр площади множеством выразительных подробностей, которые интересно подолгу и внимательно разглядывать. Достоверны ли иллюстрации Милашевского? Безусловно. И сам Пиквик, и его окружение, и время, и место действия.

Но в этих красивых рисунках, искусно выполненных сепией, тушью, кистью, пером, не утрачиваются ли порой принесенные в жертву одномоментности те драгоценные подробности, которыми так богат Диккенс и так силен Физ? Несколько замедленная манера повествования и, если можно так сказать, неторопливость рисунков добросовестных Сеймура и Физа сформировали «диккенсовский стиль» иллюстраций обоих. Не стоит им слепо подражать. Они принадлежат другой эпохе. Выразительные средства современного иллюстратора, того же Милашевского, могут быть куда более динамичны. Но как бы ни были хороши последующие иллюстрации к «Пиквику», те, давние, старомодные, остались жить не как музейные экспонаты, на которые почтительно взирают посетители. Сохранив непреходящую привлекательность первоисточника, они и сегодня обогащают наше представление о Диккенсе, хотя с дистанции времени многое в изучении творчества писателя глубже осмыслено и переосмыслено.

Что же касается читателей-детей, то для них Физ не устарел. В школьные годы мы хохотали над его рисунками-сценками, рисунками-рассказиками, так интересно и наглядно дополняющими приключения мистера Пиквика и его друзей.

А в колоде был кисель

Alice. of long-a
with all their
ind a pleasure in all
remembering her own c
appy summer



of her own little sister. So the boat wound slowly along, beneath the bright summer-day, with its merry crew and its music of voices and laughter, till it passed round one of the many turnings of the stream, and she saw it no more.

Then she thought, (in a dream within the dream, as it were,) how this same little Alice would, in the after-time, be herself a grown woman: and how she would keep, through her riper years, the simple and loving hearts of her childhood: and how she would gather around her other little children, and make their eyes bright and eager with many a wonderful tale, perhaps even with these very adventures of the little Alice of long-ago: and how she would feel with all their simple sorrows, and find a pleasure in all their simple joys, remembering her own child-life, and the happy summer days.



В летний день на берегу реки сидела маленькая девочка. Сидеть без дела около сестры ей наскучило до смерти. Разок-другой она заглянула в книжку, которую читала сестра. Но там не было ни картинок, ни разговоров.

— Что толку в книжке, — подумала Алиса (так звали девочку), — если в ней нет ни картинок, ни разговоров?

Размышляя, чем бы заняться, девочка вдруг заметила белого кролика с красными глазами, который, пробегая мимо нее, на ходу бормотал:

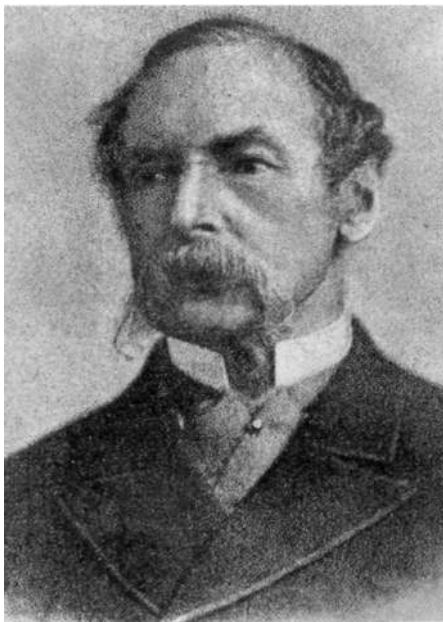
— Ах, боже мой, боже мой! Я опаздываю.

Вынув из жилетного кармана часы, кролик встревоженно взглянул на циферблат и стремительно юркнул в нору под изгородью.

В ту же минуту, не задумываясь о том, как же она будет выбираться обратно, Алиса юркнула вслед за ним, вниз по кроличьей тропе.

Так начинается книжка Льюиса Кэрролла «Алиса в стране чудес». Знаменитая книга с разговорами и приключениями, с рисунками художника Джона Тенниела, который на первых же страницах изобразил злополучного белого кролика в клетчатом пиджаке, с зонтиком под мышкой, этого городского франта, который, глядя на часы, кажется, произносил: «Ах, мои усики! Ах, мои ушки! Как я опаздываю!»

Необычна эта книжка. Необычна история ее появления на свет. И личность автора тоже необычна. Многие современни-



Дж. Тенниел



Л. Кэрролл

и не слишком торопился объявить свое авторство «Алисы». Всего несколько лет назад некий сумасбродный американец, явно в расчете на дешевую сенсацию, даже выпустил книгу, в которой утверждал, что автор «Алисы» не зря скрылся за псевдонимом, потому что истинным создателем «Алисы» была... английская королева Виктория. При помощи компьютера он даже пытался установить сходство стиля Льюиса Кэрролла и королевы Виктории.

Нелепица вызвала возмущение в литературных кругах. «Теория» была настолько сумасбродной и беспочвенной, что на ее опровержение ни один солидный ученый не счел

ки никак не могли взять в толк, что автор «Алисы» и профессор математики, допочтенный лектор из Крайст Черч-колледжа в Оксфорде, магистр наук Чарлз Латуидж Доджсон, издавший «Алису» под именем Льюис Кэрролл, — одно и то же лицо. В поисках объяснения этого феномена говорили, что «Алиса» была для Доджсона своего рода «каникулами», что, сочиняя ее, Льюис Кэрролл как бы освобождался от опеки Чарлза Доджсона.

Может быть!

Хотя несомненно и другое: именно математическое мышление подсказывало Кэрроллу многие страницы его сказки, ее оригинальный и своеобразный стиль. Впрочем, и Доджсон-Кэрролл сам склонен был к мистификации

нужным тратить время¹. Хотя я отнюдь не исключаю, что Льюиса Кэрролла, всегда увлекавшегося розыгрышами и шутками, такая необыкновенная «шутка», возможно, заставила бы посмеяться от всей души.

Так или иначе, однажды в «золотой полдень» во время лодочной прогулки по небольшой тихой речке Айсис молодой преподаватель математики Доджсон начал импровизировать сказку для своих юных спутниц—Алисы и ее сестер—дочерей ректора Лидделла, который сам был детским писателем и потом настойчиво уговаривал своего собрата показать «Алису» издателям.

Счастливо придуманная Кэрроллом страна чудес увлекла не только Алису Лидделл, и не только детей. Когда «Алиса» стала книгой, оказалось, что она пришлась по вкусу и взрослым. А ученых-физиков, математиков, философов, филологов—даже поразила и взбудоражила. Столько в ней высказано оригинальных научных гипотез, что они до сих пор еще способны возбуждать жгучие споры, всякого рода догадки и предположения. Короче говоря, день лодочной прогулки, 4 июля 1862 года, стал, по словам литературоведов, красным днем в истории английской литературы, подарившей миру книгу об Алисе.

Просьбу своей маленькой слушательницы, чтобы в сказке было «побольше глупостей», Кэрролл выполнил с лихвой. Его книжка полна причудливых превращений, забавных безумств, «смешных кошмаров», тех нелепиц и перевертышей, для которых у англичан придумано специальное слово: «нонсенс». Как остроумно заметил английский писатель Гилберт Кит Честертон в своем этюде, посвященном Кэрроллу, автор «Алисы» взял треугольники и превратил их для своей маленькой любимицы Алисы в игрушки; он взял логарифмы и силлогизмы и обратил их в нонсенс². Причем самые блестящие его находки отличались не только математической точностью, но и глубоким смыслом.

Разумеется, для фантазии художника «Алиса» открывает поистине безграничные возможности. К этой книге неоднократно обращались иллюстраторы и наверняка не раз еще

обратятся. Но за Тенниелом навсегда сохранится слава первого, и к тому же превосходного, иллюстратора и тонкого истолкователя «Алисы в стране чудес», а потом и следующей за ней сказки: «Алиса в Зазеркалье». Обе эти книги выдвигали перед художником, к тому же ставшим первопроходцем, такие головоломные задачи, которые требовали от него колоссальной изобретательности и незаурядной творческой дерзости. И если Льюис Кэрролл доверил свое детище Тенниелу, то это лишь подтверждает мнение современников, что Кэрролл был гениален не только в рассказывании сказок, но и в выборе художника для иллюстраций.

Д. Урнов, автор книги «Как возникла „Страна чудес“», говоря о значении иллюстраций, справедливо заметил, что «гамлетовская вселенная сохранилась бы, дошла до нас и была бы нам понятна гораздо отчетливее, если бы, скажем, художник Игниго Джонс, знаменитый современник Шекспира, также приложил к нему руку. Ведь раскрыл же „Гулливера“ иллюстратор Гранвиль».

Льюис Кэрролл и художник Джон Тенниел создали книгу — целый мир, заключенный в обложку. Если мы хотим в самом деле понять Страну чудес, или «старую добрую Англию» (как грибоедовскую Москву), взгляд на каждый из таких миров требуется пристальный и подробный³. А до Тенниела разве не помог нам Физ лучше узнать и раскрыть своими иллюстрациями диккенсовскую вселенную.

Впрочем, Кэрролл и Тенниел не сразу нашли друг друга, и творческий союз писателя и художника был заключен не без колебаний и взаимных опасений.

Джон Тенниел был популярным художником-карикатуристом, многолетним сотрудником сатирического журнала «Панч». Прежде чем приступить к «Алисе», он сделал серию удачных рисунков к «Басням» Эзопа и, приняв предложение иллюстрировать «Алису», на первых порах соблазнился доводом, что там тоже много «зверюшек». Но, по-видимому, он даже и отдаленно себе не представлял, что эти зверюшки будут совершенно непохожи на всех тех, каких ему доводилось рисовать до сих пор.

Но о кэрролловских «зверюшках» нам предстоит отдельный разговор.

С Тенниелом писатель заключил договор на иллюстрации к «Алисе в стране чудес» в апреле 1864 года и в течение девяти месяцев, пока книга готовилась к печати («Алиса в Зазеркалье» вышла в свет в 1871 году), обсуждал с Тенниелом буквально каждый штрих будущих рисунков. А так как Кэрролл, по воспоминаниям людей, близко его знавших, был человеком в высшей степени дотошным, щепетильным и буквально с одержимостью наблюдал за тем, как подвигается у Тенниела работа, то можно себе представить, сколько тот претерпел от постоянно его тиранившего автора.

В увлекательной по форме, обстоятельной книге английского биографа писателя Джона Падни «Льюис Кэрролл и его мир» приводится, к примеру, и такое указание художнику: «Убавьте кринолин у Алисы»⁴. Короче говоря, не было такой мелочи, в которую бы придирчиво не вникал писатель. Правда, порой и Тенниел не оставался в долгу. Иллюстрируя «Алису в Зазеркалье», он написал Кэрроллу: «Не считайте меня бестактным, но я вынужден сказать, что глава о «шмеле» меня совершенно не устраивает. Я не вижу в ней ничего для иллюстраций»⁵. К огорчению исследователей творчества Кэрролла, писатель, сам подумывавший о сокращении «Алисы в Зазеркалье», прислушался к совету художника и главу «Шмель в парике» снял.

Казалось бы, Тенниел мог гордиться возможностью непосредственного и тесного общения с Кэрролом, но, по видимому, оно все же больше осуществлялось в одностороннем порядке. Впоследствии Тенниел признавался, что это сотрудничество оказалось для него просто мучительным, оно доводило его до полного изнеможения. А Кэрролл выдвигал все новые и новые требования.

Чем-то раздосадованный, он однажды признался другу своему, иллюстратору, художнику Гарри Ферниссу, что из девяноста двух рисунков Тенниела к «Алисе в стране чудес» ему нравился только один. Это было несправедливо. Рисунки Тенниела имели успех у читателей книги, для которых они



органично слились с текстом, да и сам Кэрролл ставил их в пример другим художникам. (У нас иллюстрации Тенниела наиболее полно воспроизведены в тексте сказок Л. Кэрролла, подготовленном Н. Демуровой (М.: Наука, 1978).) Столь же придирчиво, как наблюдал за работой художника-иллюстратора, писатель следил и за тем, чтобы все рисунки, вплоть до единого, были хорошо воспроизведены, и, если на этот счет он сам или Тенниел имели малейшие претензии, изымал из продажи весь тираж, доводя до сведения читателей через газетные объявления, что большая часть иллюстраций напечатана весьма неудачно, «в результате чего книга не стоит тех денег, которые за нее платят»⁶.

Одного из основателей лондонского издательства «Макмиллан», где выходила «Алиса», Александра Макмиллана, Кэрролл в 1867 году с тревогой спрашивал: «Кстати говоря, где сами оригиналы гравюр на дереве? Я не сомневаюсь, что их бережно хранят. Я был бы рад убедиться, что они защищены от возможной порчи». Нет, Кэрролл отнюдь не был безразличен к рисункам Тенниела и, как показало время, не зря тревожился за судьбу оригиналов. Их судьба сложилась необычно. Девяносто две деревянные пластинки — гравюры братьев Дэлзел, выполненные по рисункам Тенниела, долгое время считались утраченными и только недавно случайно обнаружили в одном из сейфов старых архивов Национального Вестминстерского банка. «Поразительно, — писала в связи с этой находкой лондонская газета „Таймс“, — что, пролежав более века в сейфе, они сохранились полностью»⁷. Но никто бы не был так обрадован этой новостью, как сам Кэрролл. Ведь в письме к Макмиллану он не без присущей ему язвительности добавлял, что рад был бы убедиться, что оригиналы гравюр на дереве защищены от возможной порчи и что их бережно хранят, учитывая, в какую сумму они ему обошлись.

Сейчас, когда мы разглядываем рисунки к «Алисе», нам кажется, что проще всего художнику было изобразить среди всех фантастических чудищ, повстречавшихся Алисе в стране чудес, ее самое — обыкновенную девочку, в облике которой

нет ничего удивительного, сверхъестественного. Просто девочку. Сам Кэрролл писал ее отчасти со своей маленькой приятельницы Алисы Лидделл. Однако насчет того, как рисовать Алису, писатели и художник разошлись во мнениях, хотя единодушно сходились в определении ее характера.

Кэрролл в связи с инсценировкой «Алисы» для театра писал в статье «Алиса на сцене», что Алиса видится ему любопытной, отчаянно любопытной и жизнерадостной той жизнерадостностью, которая дается лишь в детстве, когда весь мир нов и прекрасен, а кроме того, доверчивой девочкой, готовой поверить в самую невероятную небыль и принять ее с безграничным доверием, свойственным лишь мечтателям⁸. Но почти столько же раз, добавим мы от себя, сколько Алиса готова поверить в небыль, столько же раз она стремится поверить ее здравым смыслом. «Когда я читала сказки, — размышляет Алиса, — я твердо знала, что такого на свете не бывает. А теперь я сама в них попала». И она всячески желает понять: что же такое с ней все-таки происходит?

Раскроем, к примеру, главу «Безумное чаепитие». В этом странном, нескончаемом застолье (нескончаемом, потому что у Болванщика стрелка часов давно остановилась на цифре «шесть», а шесть — это время его традиционных чаепитий, и раз стрелка стоит на шести, то и чаепитие продолжается) Алиса оказывается в обществе Болванщика, Мартовского Зайца и Мыши-Сони. К темному смыслу речей своих собеседников Алиса прислушивается с интересом, детским любопытством, удивлением. Но в то же время, как ребенок, увлеченный всякого рода веселыми небывальщинами, Алиса старается распутать путаницу, отыскать крупинцы здравого смысла. Когда Мышь-Соня начинает рассказывать притчу про трех сестричек, которые жили на дне колодца, Алиса перебивает ее извечной детской «почемучкой»:

— А почему они жили на дне колодца?..

Соня задумчиво сказала:

— Потому что в колодце был кисель.

— Таких колодцев не бывает! — возмущенно закричала Алиса.

Но Болванщик и Мартовский Заяц на нее зашикали. И Алиса, хотевшая все-таки дослушать сказку про кисельный колодец до конца и в то же время не желая поступаться здравым смыслом, примирительно сказала:

— Пожалуйста, продолжайте, я больше не буду перебивать. Может, где-нибудь и есть ОДИН такой колодец.

— Тоже сказала — «один»! — фыркнула Соня.

В этом эпизоде как раз и проявляются те черты характера Алисы, которые называл в своей статье Кэрролл, — любопытство, доверчивость, ясный ум, учтивость, вежливость, а в то же время решимость оспорить все то, во что невозможно поверить. Бесконечное чаепитие, уже само по себе ставшее нонсенсом, помноженное (что тоже типично для Кэрролла) на загадочные, несуразные разговоры собеседников Алисы, изумляют ее, сердят, возмущают. Это потом комментаторы Кэрролла, толкующие и растолковывающие темные, загадочные суждения Болванщика, Мартовского Зайца и Сони, высказывали различные предположения по поводу их скрытого смысла. Впрочем, и первых читателей книга Кэрролла заставляла задумываться о своеобразной логике речей и поступков ее персонажей, отделять серьезное от шутки, реальность от мистификации. Сколько чепухи, с точки зрения здравого смысла, наговорила, например, в «Зазеркалье» Черная Королева. Но когда она безапелляционно произносит:

— Разве это чепуха?.. СЛЫХАЛА я такую чепуху, рядом с которой эта разумна, как толковый словарь, — подобную фразу, вслед за Черной Королевой, могли бы повторить и другие герои Кэрролла. Разве притча Мыши-Сони про трех сестриц, которые жили на дне колодца с киселем, так уж однозначна и не имеет своего второго плана?

Для умницы Алисы колодец киселя действительно веселая и занятная выдумка. Занятная, но за ней нет никакой реальности. Так, чепуха! Более искушенный читатель «Алисы» отыщет в такой притче язвительный намек — ну, хотя бы на искателей сладких местечек, пусть даже и на дне колодцев. А может быть, предложит и другое остроумное объяснение...

Какой же изображал Тенниел Алису?

Повторим еще раз, Кэрроллу очень хотелось, чтобы Алиса у Тенниела и внешне походила на его любимицу Алису Лидделл. Обычно художник весьма точно придерживался советов Кэрролла, с его собственноручными рисунками к «Алисе» (а Кэрролл был колочим и острым рисовальщиком) часто сверяя свои, но Алису он решительно отказался рисовать с натуры и с другой девочки, Мэри Хилтон Бедкок, фотографию которой ему прислал Кэрролл. Свой отказ рисовать с натуры художник мотивировал тем, что натура ему не более нужна, чем Кэрроллу при решении математических задач таблица умножения. Обиженный ответом Тенниела (ох, и нелегкое же занятие иметь дело с живым писателем), Кэрролл написал одному из своих корреспондентов: «Я склонен думать, что он ошибался и что из-за этого некоторые рисунки к „Алисе“ непропорциональны — голова слишком велика, а ноги — малы»⁹. Что ж, имей Тенниел в своем распоряжении фотографию Алисы Лидделл или, чего доброго, усади ее самое перед глазами, он наверняка избежал бы подобных ошибок. Однако, выигрывая в одном, не проиграл бы в другом, куда более важном? Легкость копирования — обманчивая и опасная легкость.

Кто знает, добился бы художник Леонид Пастернак в своих иллюстрациях к «Воскресению» такой внутренней свободы и принесло бы пользу приближение к «фамильному сходству», повидай художник в натуре прототип Нехлюдова? И не связала бы творческую фантазию Евгения Кибрика фотографическая карточка мастера из Кламси Кола Брюньона, окажись такая? Тенниел шел трудным путем. Он не хотел копировать натуру. Иллюстрируя «Алису», опирался на текст книжки, полагаясь на собственную интуицию и богатую художественную фантазию. И он выиграл. Нарисовал! Нарисовал Алису, быть может, с непропорционально маленькими ногами, но зато уловив, поняв и обобщив такие свойства характера девочки, которые сам Кэрролл больше всего любил в своей Алисе.

У Тенниела мы встречаем Алису чуть не на каждом



рисунке, так что имеем полную возможность разглядеть эту изящную, аккуратно одетую девочку с приветливым лицом, хорошо воспитанную, всегда учтивую, внимательную, услужливую, однако умеющую при случае храбро за себя постоять. А для путешествия по стране чудес храбрость, знаете ли, тоже не помешает. Червонная Королева— всего-навсего королева из колоды карт, но всем, кто не пришелся ей по вкусу, она раздраженно приказывает отрубить голову (в том числе и Алисе). И кто знает, не приведут ли ее приказы в исполнение? Не обладают ли они действительной силой?

Быть может, на некоторых рисунках Тенниела Алиса покажется чуть-чуть «воскресной». Ну хотя бы там, где Алиса, забравшись в большое уютное кресло и посадив к себе на колени любимого черного котенка Китти, играет с ним. Такой рисунок словно бы сошел со страниц журнала для семейного воскресного чтения. Но, во-первых, мне иногда кажется, что, рисуя Алису, художник как бы давал себе передышку от рисования бесконечных монстров, больших и



малых, вроде Чеширского кота, Грифона, Единорога, Мартовского Зайца, Болванщика, страшноватой Герцогини, свирепого и дикого Бармаглота.

Во-вторых... Во-вторых, в разных изданиях знаменитой книги Кэрролла я видел разных Алис — лукавых, кокетливых, хитрых, слащаво-приторных, высокомерных, кукольных, ангелоподобных.

Я видел воздушную, как будто сбитую на чистых сливках Алису в красочной мультипликации Уолта Диснея «Алиса в стране чудес». Для Диснея страна чудес Алисы своего рода Диснейленд, где за каждым углом ее поджидают самые фантастические существа, весьма далекие от персонажей Кэрролла, так что исследователи творчества писателя, по моему, имели все основания утверждать, что Кэрролл наверняка отбил бы руки сценаристам фильма.

Я видел и таких Алис, когда художник, буквально прочитав слова Кэрролла, наряжал девочку чуть ли не в королевское платье из золота. Тенниел счастливо избежал соблазнов. В его рисунках образ Алисы получился не столь мягким, мечтательным, нежным, какой рисовал на страницах своей рукописи Кэрролл, но у Тенниела он вполне отвечает духу книги. Рассудительная Алиса твердо убеждена — нельзя верить в невозможное. Однако, что поделаешь, если в стране чудес невозможное настаивает на каждом шагу! Алису сто раз учат «стоять на голове»: один требует сначала раздать пирог, а уже потом разрезать его на куски; другие — вычесть из восьми девять. Третьи, четвертые, пятые задают свои задачки, не менее головоломные, а иногда и страшноватые. Валета, которого обвиняют в краже кексов, Королева предлагает (история, если вспомнить недавнее прошлое, повторяется) сперва казнить, а потом уже вынести приговор и т. д. Но, благоразумно оспаривая (без унылой назидательности и скучного морализирования, всегда опасных в книгах для взрослых и вдвойне — в книгах для детей) возможность невозможного, разве сама Алиса, вопреки благоразумию, не совершает невозможное, бесстрашно ныряя следом за Белым Кроликом в его нору; или с веселым задором, даже не замечая, как это



могло случиться, проходит сквозь зеркало и по ту его сторону, прыгнув в Зазеркалье, смело «осваивает» этот удивительный и необычный мир.

«Она живая, живет некуда», — говорит о ней в Зазеркалье Гонец. И это сушая правда! Живая девочка. Благоразумная. Но благоразумие сочетается у нее с безудержным детским любопытством, игрой, причем любезность и часто рискованное любопытство всегда берут верх над осторожностью и осмотрительностью. Здравый смысл то и дело пасует перед пылкой фантазией. А иначе как могли сниться Алисе такие удивительные сны.

И на рисунках Тенниела Алиса, «оставаясь в образе» рассудительной девочки, всякий раз оказывается разной, неожиданной, благоразумной и безрассудной, доверчивой и предусмотрительной, медлительной и деятельной. Посмотрите, как почтительно выслушивает Алиса на рисунке Тенниела наставления Черной Королевы, в облике которой Кэрроллу хотелось дать квинтэссенцию всех гувернанток. Расспрашивая Алису, откуда она и куда направляется, Черная Королева приказывает отвечать ей вежливо, смотреть в глаза и не вертеть пальцами. Поэтому у Тенниела на рисунке Алиса даже спрятала руки за спину, только бы — не дай бог! — не разгневать королеву. Одним словом, вся поза и выражение лица Алисы являют образец благонравия и послушания.

С готовностью, хотя и не без удивления, она собирается выполнить и другое требование Черной Королевы:

— Пока ты думаешь, что сказать, — делай реверанс! Это экономит время.

— Вернусь домой, — решает Алиса, — и попробую делать реверансы, когда буду опаздывать к обеду.

А пока, не ленясь, по всякому поводу и без повода она делает реверансы Королеве.

Однако на соседнем рисунке примерная девочка, заметив, что Зазеркалье похоже на шахматную доску, что здесь играют в шахматы и что Зазеркалье — это мир шахматных фигур, загорается желанием включиться в игру, стать любой фигурой, только бы ее приняли. И вот, задыхаясь от быстрого, стремительного бега, крепко держась за руку Черной Королевы, она, уже позабыв все на свете, в страхе и восторге несется с Черной Королевой вперед, навстречу новым приключениям и превращениям.

Тенниелу, разумеется, было интересно рисовать различные переменчивые душевные состояния Алисы. Интересно, но нелегко. И показать их во взаимодействии со всеми чудесами, которыми Кэрролл населил свой сказочный мир, приглашая принимать или не принимать его хитроумные нонсенсы, тоже было трудно.

В знаменитом диалоге с Шалтаем-Болтаем Алиса, между прочим, просит объяснить, что значит стихотворение «Бармаглот», растолковать ей смысл многих странных и непонятных в этом стихотворении слов и описать упоминающихся в нем животных. К примеру, «шорьки» — кто это такие?



— Это помесь хорька, ящерицы и штопора!

Получив такое объяснение, Алиса замечает:

— Забавный, должно быть, у них вид!..

— А что такое «пырялись»?

— Прыгали, ныряли, вертелись!

На рисунке Тенниела «пыряются» какие-то немислимые существа, любящие, если верить Кэрроллу, вить свои гнезда в тени солнечных часов. Забавные и удивительные, как и представлялось Алисе, в гораздо большей степени, чем пугающие. А Бараний Бок, поднявшийся с блюда, чтобы представиться Алисе? Смешно это или страшно? На рисунке Тенниела опять-таки скорее смешно. Художник не поскупился на юмористические подробности, изображая громадный, толстый Бок, церемонно склоняющий свою баранью шею, увенчанную пышным бумажным цветком.

Вот Черная Королева с ужасно вытаращенными глазами и зло поджатым ртом! Когда в финале повести ее изо всех сил сердито трясет Алиса, она, сморщившись, уменьшается до размера шахматной фигурки. На следующей картинке мы видим, что в руках Алисы королева уже обернулась безобидным домашним черным котенком, у которого вместо зубчатого обруча короны торчат острые ушки, руки превратились в мягкие кошачьи лапы, черный шарф королевы—в кошачий хвост. Еще одно невообразимое существо—мифический Единорог с длинным прямым рогом на лбу. Он мог бы показаться страшным зверем, если бы Тенниел не обрядил его во франтоватый кафтан и панталоны, не надел модные туфли на каблуках, с бантами. А грозный противник Единорога—Лев—тот просто старик, усталый, понурый старик, с растрепанной гривой. К тому же еще и подслеповатый, в очках.

Во всяком случае, сам Кэрролл очень заботился о том, чтобы рисунки к «Алисе» не напугали детей. После длительных консультаций с друзьями он отказался, например, поместить на фронтиспise изображение свирепого и дикого чудища Бармаглота, заменив более безобидным изображением Белого Рыцаря, трюхающего по лесу на белом коне. А

Бармаглота поместил в середине книги. И тут в лице художника Кэрролл имел верного союзника. Как и писатель, он тоже отнюдь не собирался пугать детей. Абсурд должен смешить, а не пугать, удивлять, а не утращать. Такова цель художника.

Это, разумеется, в полной мере относится к удивительному зверинцу, который промелькнул перед глазами Алисы. Есть тут экземпляры немыслимые, уникальные, ни в одном зверинце мира их не встретишь, только в фантазии писателя и художника. Ну где еще, в самом деле, можно увидеть «пыряющихся по наве хливких шорьков» или мифическое чудовище Грифона? «Если ты не знаешь, как выглядит Грифон, — написал Кэрролл в IX главе „Алисы в стране чудес“, — посмотри на картинку». А на картинке Грифон выглядит существом с львиным туловищем и орлиным клювом.

Попадают в этом зверинце и хорошо знакомые животные. Их-то мы видели не только на рисунках, но и в натуре и могли бы, наверное, сразу узнать, если бы, если бы... Вот, например, черепаха. Кто же не знает, как она выглядит? Но у Кэрролла — Тенниела и черепаха выглядит не совсем обычно. Недаром же она носит имя Квази. Черепаха Квази. А Квази, как поясняют комментаторы «Алисы», это название супа, имитирующего суп из морской черепахи, который обычно приправляют телятиной. Этим объясняется вряд ли понятный без комментария (когда еще Квази была блюдом, подаваемым к столу на обед, комментария не требовалось) смешной замысел художника. Черепаху Квази он изобразил с телячьей головой, а к панцирю черепахи приделал длинный хвост и маленькие телячьи копытца. Нонсенс, и к тому же веселый. Смешна неуклюжая черепаха, танцующая морскую кадрили на своих телячьих копытцах в паре с тяжеловесным Грифоном. Но до первоначальной идеи черепахи-теленка доберешься не сразу.

А вообще, откуда только Тенниел не черпал материал для своих рисунков, стремясь найти в них адекватное выражение фантазии Кэрролла: фольклор, мифология, произведения



живописи. Исследователи заметили, что для кэрролловской Герцогини он использовал портрет Маргариты, герцогини Каринтии и Тироля, кисти художника XVI века Квинтена Массейса, знаменитой безобразной герцогини, впоследствии ставшей героиней одноименного романа Лиона Фейхтвангера (1923). Шаржированный портрет герцогини с орущим младенцем на коленях принадлежит к числу маленьких шедевров книжной иллюстрации Охотно Тенниел брал себе за образец

детские игрушки. Кукольных заводных человечков напоминают два толстеньких, неотличимых друг от друга братца-близнеца Траляля и Труляля И конечно же, богатеи-

Дж. Тенниел. Кэрролл Л. Алиса в Зазеркалье. Иллюстрация

ший для себя материал художник черпал в современной ему действительности.

Тут очень часто чувствуется рука талантливого художника-рисовальщика. Вглядитесь в портрет Болванщика. Известно, что у этого персонажа был реальный прототип. Кэрролл имел в виду некоего чудаковатого торговца мебелью в Оксфорде, по имени Теофилиус Картер, он специально показывал Картера художнику, а тот изобразил его в цилиндре, с которым Картер никогда не расставался. Кстати, и витрина лавки Овцы, где однажды очутилась Алиса, до мельчайших подробностей воспроизводила витрину бакалейной лавки на улице Сейнт-Олдгейт в Оксфорде. Так или иначе, эти и другие «оксфордские» рисунки делались с натуры, с людей, вещей, предметов, «позировавших» художнику. Можно вспомнить и другой пример. В облике Белого Рыцаря, сравнивая рисунок с фотографическим портретом Тенниела, легко обнаружить черты сходства, переданные, вплоть до белых длинных усов, с большим юмором и опять-таки пером карикатуриста.

Кстати говоря, если во внешности Белого Рыцаря угадываются черты Тенниела, то, описывая характер Белого Рыцаря, его привычки и пристрастия, Кэрролл до некоторой степени сделал карикатуру на самого себя. В частности, Белому Рыцарю он передал свое собственное пристрастие к придумыванию всевозможных хитроумных, но мало пригодных в реальной жизни приспособлений. Чего стоит изобретенный Белым Рыцарем почтовый деревянный ящик для одежды и бутербродов, болтающийся у него на спине и перевернутый вверх дном, — тогда в него не попадет дождь. А острые, похожие на шипы браслеты, которые рыцарь надел на ноги Белого Коня, чтобы коня, чего доброго, не укусили... акулы. А улей, прикрепленный на круп коня: вдруг пчелам захочется в этом улье поселиться. Ведь таким образом у всадника появится свой мед.

— А зачем вам мышеловка, — любопытствует Алиса. — Трудно представить себе, что на конях живут мыши...

— Трудно, но МОЖНО, — ответил Рыцарь. — А я бы не хотел, чтобы они по мне бегали.



В таком духе Кэрролл мог фантазировать довольно долго, сочиняя для Белого Рыцаря все новые и новые чудачества. Недаром глава в книге называется «Это мое собственное изобретение». А художник с охотой все эти курьезные изобретения обозначил на рисунке. Вообще, надо сказать, чем нелепей и причудливей были нонсенсы Кэрролла, тем тщательнее и серьезнее прорабатывал художник на своих рисунках мельчайшие подробности. Фигура Белого Рыцаря в огромных, словно с чужого плеча, жестяных латах, вся наклонившаяся вперед, кажется, бедняга вот-вот грохнется с коня (и он, действительно, всякий раз падает на землю, стоит только коню остановиться), уже сама по себе представляется до невозможности странной и курьезной. Тем не менее художнику оказалось под силу запечатлеть этот курьез как некую реальность.

Став иллюстратором одной из самых оригинальных и своеобразных книг для детей и для взрослых, Тенниел проявил себя художником в высшей степени оригинальным и своеобразным. Он нашел свои приемы и средства, свой стиль и манеру изображения смешного, нелепого, абсурдного, сохраняющего, однако, при всей своей абсурдности не только вполне реальные приметы времени, но даже колющие намеки на определенных лиц и злободневные события. Тенниел умел отыскивать крупницы разума в сплошном, казалось бы, безумии, объяснить рисунком скрытую мудрость нонсенсов и парадоксов Кэрролла, всерьез отнестись к нагромождению сплошных бессмыслиц. Это стало его принципом, и этому принципу, в сущности, следуют более поздние иллюстраторы «Алисы», как бы различно ни толковали они книгу.

Одно из недавних воплощений «Алисы» — рисунки художника Г. Калиновского (который не раз обращался к образу Алисы) для книжки Кэрролла, изданной «Детской литературой» в пересказах Бориса Заходера.

Калиновский не побоялся запечатлеть на бумаге самые невероятные нелепицы. Озорная фантазия неизменно сопутствует его рисункам. Но это не мешает художнику, как прежде и Тенниелу, отправляться на поиски главного —



скрытой сути нонсенов Кэрролла. Тенниел в своих поисках придавал большое значение объемности, фактурности рисунка. Мы всегда ощущаем у него все: тяжесть, земное, что ли, притяжение, каждого персонажа. Фантастическое — материализуется. И вот еще что важно подчеркнуть: Тенниел стремится передать психологическое состояние той же Алисы в острых, конфликтных ситуациях: ее страх, досаду, радость, гнев, смех и слезы.

Взгляните, пожалуйста, повнимательней на рисунок Тенниела «Безумное чаепитие». Алиса, уязвленная тем, что ее не пригласили к чаю, решительно, без приглашений, уселась в кресло во главе стола. Болванщик же тотчас вскочил с места, намереваясь, по-видимому, огоршить Алису одним из тех каверзных вопросов, над смыслом которых до сих пор еще ломают головы комментаторы Кэрролла. Поза и жест Болванщика, выражение его лица выдают крайнюю агрессивность, Мартовский Заяц, отвернувшись от Алисы и во всем готовый поддакнуть Болванщику, смотрит на него с угодливой улыбкой. Между Мартовским Зайцем и Болванщиком дремлет Мышь-Соня. Ей ни до чего нет дела. Она не просыпается даже тогда, когда на нее, как на подушку, оба бесцеремонно опираются локтями.

Калиновский, иллюстрируя «безумное чаепитие», видел свою задачу не в том, чтобы передать мир чувств Алисы, ее противостояние другим участникам чаепития. В рисунке Калиновского нет злой иронии. Скорее, юмор, шутка. Алиса и Болванщик («Шляпа» в пересказе Б. Заходера) лукаво переглядываются, как бы присматриваясь друг к другу. Мартовский Заяц, в маскарадном наряде не то пажа, не то циркового акробата, делает стойку на одной руке, опершись на голову терпеливой Мыши-Сони. Все комично, все изящно и загадочно.

Тенниел, сосредоточив внимание на участниках чаепития, прежде всего интересовался их душевным состоянием. Фон на рисунке Тенниела отсутствовал. Калиновский, захваченный стихией веселой проказы, забавы, игры, вписал чайный стол вместе со всеми сидящими за столом, спящими или баланси-



рующими над ним в воздухе (вспомним Мартовского Зайца) в причудливый пейзаж с буйно разросшейся травой, странным, островерхим домиком под черепицей, с массой разнокалиберных пристроек и пристрочек, с гигантскими кактусами и лопухами, поднявшимися выше крыши.

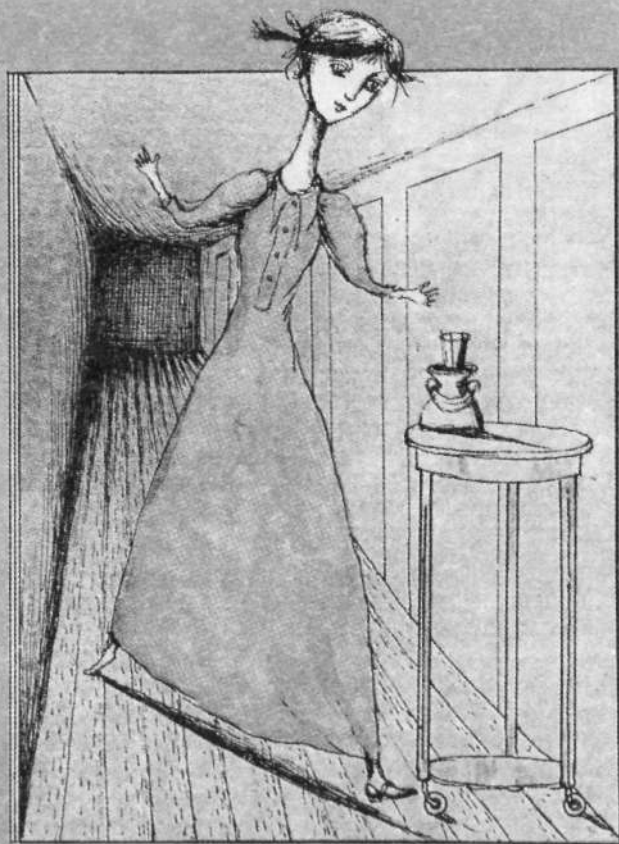
И если у Тенниела, при всей фантастичности происходящего чаепития, уже по костюмам персонажей историку нетрудно определить время действия, а платье и прическа Алисы, самый стиль интерьеров, обстановки, бытовых предметов скажут ему о вкусах и привычках Викторианской эпохи (то есть эпохи королевы Виктории, когда Кэрролл писал свои книги и детей одевали примерно так же, как Тенниел одел

Г. Калитовский. Кэрролл Л. Алиса в стране чудес. Иллюстрация

Алису), то у Калиновского костюмы условны, производят впечатление театральных и даже намеренно эксцентричных. Время не имеет даже приблизительного исторического обозначения. Оно тоже условно: «...в некотором царстве, в некотором волшебном государстве...» По страницам книги нескончаемой вереницей шествуют то каменно-неуклюжие, неповоротливые монстры, то легко движутся словно бы летящие по воздуху женские фигуры. А плоские, выдернутые из колоды карт и ожившие короли и дамы, валеты, двойки, тройки, пятерки, семерки? Они тоже не имеют другой прописки, как в сказке, в игре. Не так ли?

С дистанции времени Калиновский прочитал книгу по-другому, чем современник Кэрролла Тенниел. Вслед за Алисой он пришел в страну чудес и в Зазеркалье. Но в удивительном этом мире Тенниел счел нужным обозначить приметы времени, своего времени, и, как говорят исследователи, придал некоторым своим рисункам вполне определенные политические оттенки, а персонажам — черты видных политических деятелей своего времени (Гладстона и Дизраэли), что было для него естественно как для карикатуриста сатирического журнала «Панч». Калиновский рисовал, не то чтобы отвлекаясь начисто от деталей. Напротив, их много, и очень смешных, но никак не привязанных ко времени. Среди персонажей, пожалуй, только Алиса в своей клетчатой шотландской макси-юбке больше глядится девочкой нашей эпохи, чем Викторианской или девочкой из сказки. Она пришла из мира реальности в мир фантастики. Стала своего рода связующим между ними звеном. Оставаясь в пространстве условной сказочной игры, не населяя его приметами давно ушедшего времени, Калиновский облегчил восприятие книги современным юным читателям так же, как в свое время Тенниел сделал ее более узнаваемой для своих современников благодаря определенным историческим приметам.

Впрочем, при всем отличии по стилю и манере рисунков Калиновского от тенниеловских они сохраняют верность тенниеловскому принципу изображать абсурд как что-то



...Раньше его здесь не было

смешное, ошарашивающее, удивительное, но не слишком пугающее и страшное (исключение составлял только Бармаглот).

Мы уже говорили, что со времени Тенниела это стало традицией. Можно добавить, что в русле этой традиции делал иллюстрации к «Алисе» художник Ю. Ващенко для издательства «Книга». В своих рисунках, очень непохожих на тенниеловские, Ващенко по-своему, своими оригинальными средствами попробовал перенести нонсенс из словесного ряда в изобразительный, удивить, рассмешить, огоршить, иногда придать рисунку некую таинственность (самой Алисы на рисунке нет, только ее рука угрожающе протянулась из-за двери к Черной Королеве, или эта же рука дерет за ухо черного котенка). Но в любом случае художник не собирался ни устрашить, ни испугать.

Мы знаем, какой видел Алису сам Кэрролл и какой хотел ее увидеть у Тенниела. Навряд ли он мог бы привыкнуть к худой, странно вытянутой фигуре, сплошь из острых линий и углов, с торчащими в разные стороны колючими косичками, с маленькой головкой, посаженной на длинную, как палка, тонкую шею. Однажды, еще в начале повести «Алиса в стране чудес», девочка съела волшебный пирожок и сразу выросла, «развернулась, как подозрная труба». Волшебный веер вернул ее к прежним пропорциям. Но на рисунках Ващенко Алиса как будто не держала в руках волшебный веер. Такая она нескладная, с такой длинной шеей, с такими длинными и тонкими, будто ниточки, руками. Но в этой нескладности есть своя складность. В необычности причудливо вытянутых линий фигуры художник, хитро улыбнувшись, ищет своеобразное изящество, трогательность, легкость.

А в окружающих Алису созданиях поразительной фантазии Кэрролла, какие бы своеобразные формы они ни принимали на рисунках Ващенко, нет-нет, а также проглядывает их корневая основа, восходящая к Кэрроллу и Тенниелу. Это не подражание, не заимствование. Да и можно ли в данном случае подражать?

Иллюстрации Тенниела были и остаются классическим

примером адекватного перевода слова в рисунок, словесного образа в зрительный. Как бы ни морщился порой Кэрролл, Тенниел оказался достойным соавтором писателя. Будущим иллюстраторам «Алисы» это усложняло и в то же время облегчало задачу. Существовал прекрасный пример, но за исходную с самого начала предстояло брать очень высокую точку отсчета.

Время вносило свои неизбежные коррективы, в чем-то углубляя и изменяя угол зрения на давным-давно читанное и перечитанное; да и сама книга Кэрролла открывала перед новыми поколениями художников-иллюстраторов огромный простор, постоянно толкая на путь новых непредсказуемых открытий в знакомом незнакомом.

Что же касается самого Джона Тенниела, который в немалой степени своими рисунками к «Алисе» был обязан тем, что со временем стал сэром Джоном Тенниелом, то для него, как книжного иллюстратора, «Алиса» оказалась прощальной. Хотя после двух книг об Алисе Тенниел прожил очень долгую жизнь и умер в 1914 году девяноста трех лет от роду, он оставался лишь активным сотрудником сатирического журнала «Панч», для которого сделал более 2000 карикатур. «Странное дело, — писал Тенниел, — после „Зазеркалья“ я совершенно утратил способность рисовать книжные иллюстрации и, несмотря на самые соблазнительные предложения, ничего с тех пор не сделал в этом жанре»¹⁰.

Остается только гадать, что сыграло решающую роль в отходе Тенниела от книжной графики.

Может быть, Тенниел отказывался после «Алисы» от самых лестных предложений иллюстрировать другие книги, потому что — попросту выдохся?

Не думаю. Гораздо вернее предположить другое: однажды повстречавшись с Алисой, художник счел для себя скучным, неинтересным обращаться потом к таким произведениям, где каждому предмету прочно определено его место, все заранее «запрограммировано» (как сказали бы мы сегодня), ничего не сдвинуто, не переиначено и — не дай бог! — перевернуто вопреки здравому смыслу. А главное, некому

учить ни детей, ни взрослых стоять на голове. «Но в том-то, — остроумно заметил Честертон, — отчасти и состоит величайшее достижение Льюиса Кэрролла. Он не только учил детей стоять на голове; он учил стоять на голове и ученых. А это для головы хорошая проверка»¹¹. Иногда это очень полезно — увидеть мир не так, как видят его обычно, а перевернутым, опрокинутым вверх ногами, одним словом, таким, каким его видел и представлял в «Алисе» Льюис Кэрролл, и каким он видится ребенку — неожиданным, забавным, непредсказуемым.

Разумеется, придумывать, описывать и изображать «веселые кошмары» не так-то просто. Тенниел был в этом смысле прекрасным партнером Кэрролла и, как бы горько ни сетовал на тиранившего его писателя, очень чутко прислушивался к советам автора «Алисы», следовал им, а в своих иллюстрациях часто развивал первоначальные и куда более жесткие, чем у него, наброски и зарисовки Кэрролла.

Будучи оригинальным и острым рисовальщиком, сам Кэрролл любил постоянно что-то набрасывать. В детские годы он заполнял страницы домашних семейных альбомов смешными карикатурами и шаржами. Летом на отдыхе достопочтенный магистр наук развлекал своих маленьких приятельниц живыми и быстрыми зарисовками с натуры. Историю Алисы он не только рассказывал юным слушательницам, но одновременно и рисовал. Интересно сравнивать эти рисунки Кэрролла с иллюстрациями Тенниела. Да, художник не раз с благодарностью принимал подсказки писателя. У Белого Кролика Тенниела неоспоримое фамильное сходство с нарисованным Кэрроллом. Изображение мифологического грифона, которое, по мнению комментаторов «Алисы», могло быть навеяно писателю резными фигурами на пасторской кафедре в Дэрсбери, у Тенниела тоже близко кэрролловскому. Но как часто Тенниел предпочитал не предназначавшимся для печати мрачноватым рисункам-фантазиям Кэрролла собственные более забавные, добродушные, ироничные изображения всевозможных монстров. Это, по мнению художника, соответствовало духу сказки. Что же касается Алисы, то нам

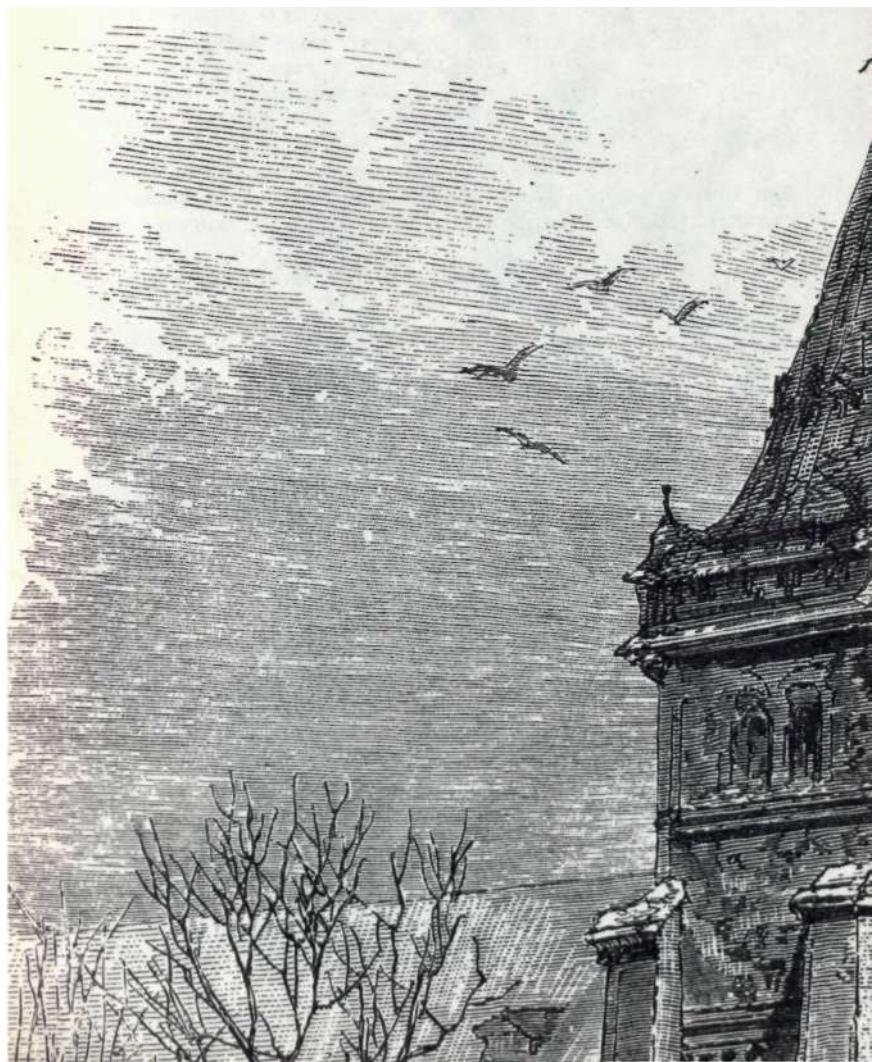
Б. Галанов. Платье для Алисы

известно, что Кэрролл так и не переупрямил художника, несмотря на устные и письменные советы и увещевания и более лиричные, чем у Тенниела, изображения героини книги...

Вероятно, Тенниел и впрямь испытывал счастливое кружение головы, когда ему удавалось запечатлеть на листе бумаги медленно исчезающего с глаз Алисы Чеширского кота, в то время как в воздухе еще долго парила его улыбка, или Папу Вильяма, который (как и на рисунке Кэрролла) то стоит на голове, то держит в равновесии на кончике носа живого угря...

Может быть, побывав вместе с Алисой в стране чудес, а затем очутившись вместе с ней в Зазеркалье, Тенниел и впрямь острее почувствовал унылую дидактику и скуку лишенных выдумки, фантазии, изобретательности постных детских книг, которые ему предлагали для иллюстрации, безоговорочно предпочтя им всем работу в «Панче». Но я не сомневаюсь, что, если бы этот «несносный» Льюис Кэрролл пригласил Джона Тенниела, к тому времени уже ставшего сэром Тенниелом, в компании Алисы отправиться в третье невероятное путешествие, он, поколебавшись и перебрав в уме все сложности своих отношений с автором, принял бы это приглашение и вновь пустился бы с ним «вниз по кроличьей тропе».

Человек, который хотел проиллюстрировать все





Современников Гюстава Доре поражала колоссальная работоспособность и неукротимая творческая фантазия художника. Он ваял статуи, писал гигантские живописные полотна, был гравером, при жизни завоевал всемирную славу рисовальщика, создателя множества выдающихся иллюстраций к произведениям классической литературы и современных ему писателей — Бальзака, Эжена Сю, Теофиля Готье. Известность Доре была настолько велика, что Тургенев, принимавший непосредственное участие в переводе на русский язык и издании с иллюстрациями «Волшебных сказок» Перро, в своем предисловии к книге (1866) счел возможным ограничиться одной короткой фразой: «Имя гениального рисовальщика Гюстава Доре стало слишком громким и не



Г. Доре

нуждается ни в каких похва-

лах»¹. Жизнь отмерила Доре короткий срок. Он умер, едва перевалив за пятьдесят. Однако за это время успел сделать неправдоподобно много. Одному человеку, казалось бы, просто не под силу. Фантастическую эту цифру как-то даже не решаешься назвать — десятки тысяч рисунков. Многофигурных, изобретательных, сложных по композиции, проработанных до мельчайших деталей и по праву признанных классикой в искусстве книжной иллюстрации. Выполнить такую массу рисунков, принимая в расчет не качество даже, а

хотя бы одно только количество, потребовался бы труд целого коллектива. Но Доре торопился работать, торопился жить, нередко сочетая легкую, рассеянную, праздную светскую жизнь с сосредоточенным творческим трудом.

Сохранилась фотография, снятая в 1870 году. Доре в зените славы и успеха. Он позирует фотографу, непринужденно расположившись на кушетке в модной, свободной артистической блузе. Одна рука закинута за голову, в другой зажато несколько кистей и длинная, как рапира д'Артаньяна, трость. Что он сделает сейчас, подойдет к листу белой бумаги или, отложив кисти в сторону и прихватив с собой трость, отправится развлекаться?

Юрия Олешу привлекала, рисовалась необычной, фигура Доре — человека и художника, сумевшего так блестяще изобразить героев Данте, Рабле, Сервантеса, что после него редко кому удавалось представить их себе по-иному. Но Доре казался Олеше личностью моцартианского склада, с гениальной легкостью набрасывающим свои композиции. Вероятно, не без влияния немецкого биографа Доре Гартлауба (в его исследовании, переведенном на русский язык в 1935 году, изображен избалованный успехом художник, у которого на лбу написаны всевозможные причуды и капризы) Олеша рисовал себе образ Доре: «Можно представить себе этот Париж, этого месье Доре, который в домашней куртке, думая о предстоящем сегодня вечером в Фоли-Бержер канкане, сидит у рабочего стола с доской, поставленной от колен к ребру стола, и рисует огненную могилу Фаринаты. И Данте, с испуганным серьезным вниманием оглядывающегося на эту могилу»².

Ниже мы увидим, что «моцартианство» Гюстава Доре отнюдь не было безоблачным. На его автопортрете запечатлен совсем другой человек — не тот, что на фотографии, — самодовольный, обласканный, баловень судьбы, а бесконечно усталый, неприбранный, задумчивый, печальный, встревоженный, словно бы ждущий от нас поддержки в поисках ответа на волнующие его нелегкие вопросы.

Поражающая естественность линий рисунка требовала от

Доре сверхъестественного, изнуряющего труда, иногда оставляющего на сон не более трех-четырёх часов. Слава замечательного мастера завоевывалась не только великим талантом, но и величайшим трудолюбием, хотя Доре уже с юных лет было подвластно многое. Он умел изображать романтическое, таинственное, величавое, смешное. Сумрачное сплеталось в его иллюстрациях с галльской легкостью и бурлеском, горькая сатира — с веселым юмором Доре-карикатуриста и остроумной забавностью в изображении нравов парижского общества.

Делакруа однажды записал в своем дневнике, что поэт выручает чередование изображений, художника — одновременность. Поэт не может все упомянуть, не говоря уже о том, чтобы все описать. Даже влюбленный в подробности мастер ставит себе предел из опасения показаться утомительным. Художнику достаточно взять лишь одно мгновение и в нем, как в фокусе, одновременно разместить все те подробности, которые пропустил писатель. Возьмем наудачу тот рисунок Доре, где мамушки и нянюшки кормят с ложки малолетнего Гаргантюа.

Сколько бы страниц понадобилось писателю для описания всей этой процедуры. Тут мастерство Рабле выразилось в том, что он «припечатал» ее двумя-тремя убийственно меткими фразами. А художник — множеством комических деталей, сопровождающих ритуал кормления Гаргантюа, и при этом сумев «укараулить» в поведении каждого персонажа самый выразительный момент. Впрочем, блистательным наблюдателем Доре проявил себя уже в первых юношеских шаржах, которые помещал на страницах тех же самых юмористических журналов, что и Гранвиль. Тогда дебютанту было всего пятнадцать лет, однако он уже обратил на себя внимание, вызвал толки. Впрочем, люди, видевшие самые первые рисунки чуть ли не пятилетнего ребенка, напророчили «этому малышу Доре» великие успехи в будущем.

Это будущее пришло к Доре очень рано. Все возрастая, слава сопутствовала ему на протяжении всей жизни. А. Дьяков, автор одной из монографий, посвященных творче-



ству Доре, привел слова современника Доре критика П. Лакруа: «Каждый автор, который писал книгу, хотел, чтобы Доре иллюстрировал ее; каждый издатель, который публиковал книгу, стремился выпустить ее с иллюстрациями Доре»³. Почему же так получилось, что после смерти художника его слава и авторитет не раз были поколеблены?

Н. В. Кузьмин в своей книге «Штрих и слово» вспоминает, что в ранней юности пережил длительный период увлечения Доре. Рисунки Доре вызывали в нем трепет восторга, и как же он был поражен и озадачен, встретив в печати пренебрежительные отзывы о своем кумире, чье творчество объявлялось академическим и банальным⁴. В начале 30-х годов над «феноменом славы» Доре размышлял Александр Бенуа. «Кумир наших отцов и старших братьев, — писал Бенуа, — пережил с конца XIX века и до нашего времени настоящий период гонения. Имя его стало посмешищем, роскошные книги с иллюстрациями продавались за грош». Известную роль могло в этом сыграть то обстоятельство, что в последние годы жизни Доре набирал слишком много заказов, спешил, передоверял их своим помощникам, писал большие живописные полотна, которые не шли в сравнение с его иллюстрациями. Но главную причину Бенуа видел в снижении вкусов публики, общей художественной культуры. Когда от этой истинной роскоши (книг с иллюстрациями Доре) «переходишь к „роскошным“ изданиям наших дней, какая ощущается глубина падения, какое одичание, какое варварство!»

И с надеждой отмечая, что в художественной жизни положение начинает меняться и Доре постепенно начинает отвоевывать обратно утраченные позиции, Бенуа восклицал: «В добрый час! На Доре не мешает как раз в наши дни поглядеть и им насладиться»⁵.

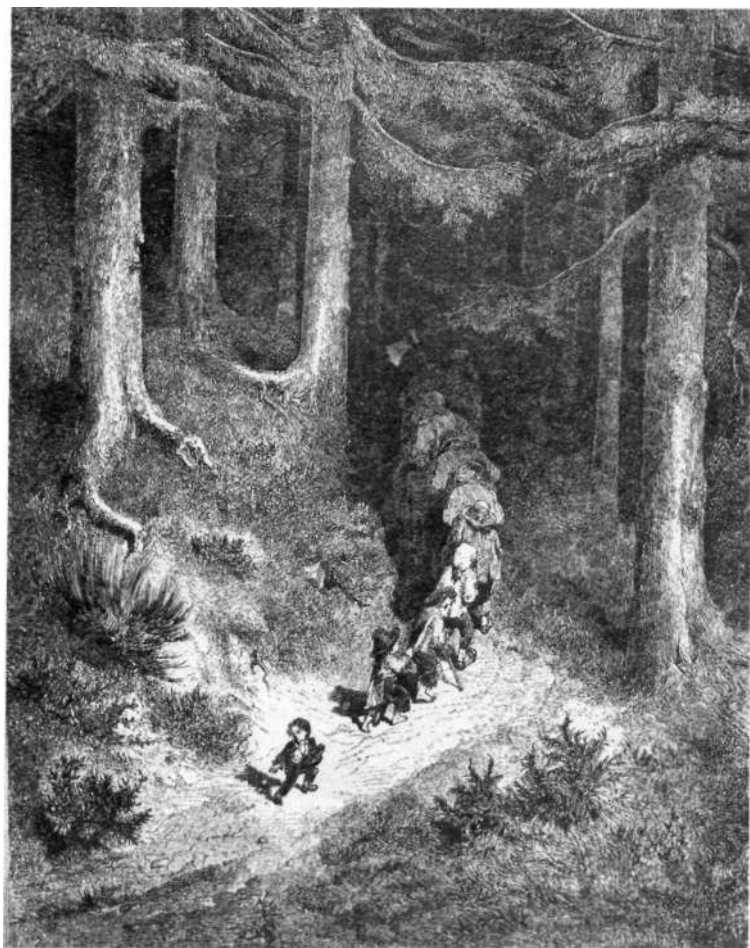
Рассказать о Гюставе Доре не просто. На чем остановиться? Что выбрать из громадного наследия этого фантастически работоспособного мастера? Быть может, то, что больше всего по душе? Однако я бы не смог, говоря начистоту, предпочесть иллюстрации к «Дон Кихоту» иллюстрациям к «Гаргантюа и Пантагрюэлю», а «Гаргантюа» передвинуть на шкалу



выше рисунков к «Барону Мюнхгаузену» или к «Волшебным сказкам» Перро. Каждый цикл хорош в своем роде. Каждый добавляет что-то новое, особенное к нашему представлению о Доре-графике, Доре-книжном иллюстраторе. Вот почему я решил не сосредотачиваться на одной определенной серии рисунков, а поступить по-другому: из нескольких книг выбрать несколько рисунков, те, что больше всего запомнились еще с детских лет и, может быть, отчетливее, полнее других дадут понятие о Доре, сумрачном и веселом, Доре, романтическом и озорном, волшебном и реальном.

Итак, «Сказки» Перро — это, пожалуй, Доре романтический. Не первая книга Доре-иллюстратора, но одна из самых первых, с которыми знакомится ребенок прежде, чем от сказок перейдет к чтению Сервантеса и Рабле. Выбираем «Мальчика с Пальчик» и «Золушку». С детства помним бедного дровосека, который увел в лес семерых своих сыновей, решив бросить их там на произвол судьбы. Ему казалось, так будет легче. Не увидит, по крайней мере, как мальчишки умирают у него на глазах от голода в родительском доме, где не осталось ни крошки хлеба...

У Перро обстановка описана скупо: взял отец детей и отправился в самую гущу леса, в самое темное его место. Доре, изобразив самое темное место заповедного леса, добавил массу выразительных подробностей, сгустил ощущение беспомощности, обреченности. Покорно тянутся за отцом мальчики, топор дровосека поблескивает впереди над головами. Сперва старшие, за ними гуськом маленькие. Вот-вот вся цепочка скроется в жутковатой, черной, безо всякого просвета чаще, откуда и впрямь непросто выбраться. Заплутаешься! А вход-выход стерегут ели-великаны — грозные стражи с громадными, загребущими, вылезшими наружу и похожими на капканы корнями. Ох, как страшно, наверное, детям. Лесная пуща стиснула, обступила их со всех сторон. Идут, тесно прижавшись друг к дружке. Согнулись, сгорбились. Поотстал только Мальчик с Пальчик. На последней пяди еще освещенной солнцем лесной тропинки он разбрасывает камешки, чтобы потом по камешкам — вспоминаете? — отыскать



дорогу назад. Ведь он-то один знает, что отец их бросит.

Угрюмый, сумрачный, таинственный лес из волшебных сказок Перро возникает перед нами снова и снова, когда мы будем разглядывать рисунки к Сервантесу и Рабле. В разных вариантах, но всегда узнаваемый. И самому Доре неизменно напоминающий леса его собственного детства в родном Эльзасе, у подножия суровых Вогез. А может быть, даже лес Сент-Одиль, куда шестилетний Доре однажды убежал из дома и там пережил столько страхов, что запомнил на всю жизнь. Да и город Страсбург, где юный Доре провел первые десять лет своей жизни, с его старинным готическим собором, узкими, извилистыми средневековыми улочками и домами, похожими на крепости, тоже оставил глубокий след в душе художника. Память детства не раз подсказывала колорит будущих рисунков, многие конкретные приметы пейзажа.

И еще, этот рисунок Доре, первый, на котором мы задержали свое внимание, в полной мере дает представление о столь излюбленном художником приеме разномасштабности. «Как он умел, — писал Гартлауб, — придавать преувеличенные формы своим горам, деревьям, растениям и корням, своим домам и горизонтам, приобщать нас к фантастическому миру волшебства и сновидений... Ужасающим контрастом выступает мизерность человека рядом с гигантскими пропорциями ландшафтов. Нередко эта экспрессивность Доре переходит в карикатурность, его оригинальность и изобретательность — в своеобразную искаженность»⁶. Доре по душе ошеломляющие комические гиперболы и преувеличения «Гаргантюа». Но в сказках Перро разномасштабность оборачивается драматически, жутко. Контраст большого и малого; могущественного, твердого, властного и беспомощного, слабого, хрупкого; изображение пугающе гигантского леса и бредущих по лесу детей и с ними Мальчика с Пальчик — становится одним из впечатляющих и сильнодействующих приемов на рисунках Доре.

В «Золушке» нам открывается другой, во многом новый план. В «Мальчике с Пальчик» был Доре-романтик. В «Золушке» Доре-романтику не помешал Доре-насмешник,

юморист, зорко умеющий подметить в человеке его слабости и пороки, выставить на осмеяние, обнажить некрасивость, пошлость, уродство, как бы искусно их ни старались скрыть, замаскировать. Сколько любопытствующих физиономий склонилось над трогательной, застенчивой Золушкой, примеряющей заветный башмачок, и сколько разных характеров читается в выражении лиц — лукавых, льстивых (тех, кто уже угадал в Золушке невесту принца), сочувствующих, изумленных, восторженных, надменных, брезгливых, безразличных, завистливых, а на втором плане — раздосадованных, ненавидящих (перехватим взгляд незадачливых претенденток — злых сестриц Золушки).

Собственно говоря, в рисунках к «Мальчику с Пальчик» и к «Золушке» отразились разные грани творчества Доре, умевшего одинаково талантливо и оригинально передать возвышенное, волшебное, романтическое, лирическое, таинственное, с одной стороны, и смешное, сатирическое, озорное — с другой, а иногда соединить в одном рисунке гротеск и героику. Но даже в самых фантастических видениях, порой доведенных до ужасного, порой до карикатурного, в страшно-ватых или комических преувеличениях того, что изображал Доре, зрителей не покидает ощущение реальности фантастического мира, во многом благодаря умению художника обставить реалистическими, правдоподобными деталями самый немислимый вымысел, придать подробностям обстановки, одежды, быта достоверность, материальность.

Доре не однажды говорил, что «хотел бы проиллюстрировать все».

При его работоспособности бог знает сколько он успел бы еще сделать, проживи более долгую жизнь. Круг его интересов неперестанно расширялся. Завязывались связи с Россией. Известный русский книгоиздатель и книгопродавец Маврикий Вольф, выпустивший роскошные, по тем временам, издания волшебных сказок Перро и «Божественную комедию» Данте, разумеется, хорошо понимал, что успехом своих изданий обязан не поэту-переводчику Д. Минаеву, который, не зная ни одного слова по-итальянски и вообще ни одного иностран-

ного языка, переводил с дурного подстрочника, а рисункам Доре. Как писали тогдашние критики, Доре не только пояснил, но и воспроизвел в другой форме великую поэму Данте. Наверное, успех Доре у русских читателей навел предприимчивого Вольфа на мысль предложить Доре проиллюстрировать кого-нибудь из русских писателей. Свой выбор он остановил на «Руслане и Людмиле» и «Демоне».

Многолетний секретарь большой издательской фирмы «М. О. Вольф» Сигизмунд Либрович в книге воспоминаний «На книжном посту» рассказал, что идею восторженно поддержал Тургенев, пообещав помочь выпустить это издание одновременно на русском и французском языках и для обоих написать предисловие.

По-видимому, Доре заинтересовался предложением Вольфа. Однако в письме, посланном в 1876 году, художник сообщал, что, прежде чем принять окончательное решение, хотел бы ознакомиться с французским переводом оригинала и вынести убеждение, что текст может натолкнуть его на оригинальные композиции. «В произведении, с которым я явился бы в первый раз специально перед русской публикой, я должен прежде всего найти элемент несомненного успеха»⁷.

Болезнь помешала осуществиться этим замыслом, как и многим другим. Будучи уже смертельно больным, Доре горько сожалел о том, что не успел проиллюстрировать Гомера и Плутарха, Шекспира и Гофмана...

Над своими иллюстрациями он работал с поражающей современников быстротой. Казалось, легкость и быстрота помогали ему братья за многое. Но, по его собственному признанию, его отличало «терпение вола». Приступая к изображению главного и второстепенного, ирреального и реального, Доре предварительно накапливал в запасниках памяти огромный подготовительный материал. Терпение предшествовало быстроте. Но, принявшись за работу, он уже не нуждался в том, чтобы вновь пользоваться натурой. Полагаясь на свою феноменальную память, он не только мог воспроизвести все до мельчайших подробностей, но и потом не вносить в рисунок никаких исправлений.



В монографии о Доре Л. Варшавский привел любопытное суждение современника Доре, критика Эмиля Байяра, основанное на реальных жизненных наблюдениях. «Сюжет, трактовка сцен, композиция, — засвидетельствовал Байяр, — все это вызревало в сознании художника в совершенно законченном состоянии еще до того, как он приступал к созданию иллюстраций. Ему оставалось только фиксировать эти творческие „видения" на бумаге»⁸. Байяра поражало то, что Доре помещал где-то в углу, небрежно размещая по бумаге, фигуру человека, несколько поодаль копые, руку, ногу, колонну храма, лошадь, колесо, группы всадников, силуэт пейзажа, потом быстро объединял все это в одну сложную по композиции сцену.

Большому поклоннику Доре, великому труженику Ван Гогу (кстати говоря, свою знаменитую картину «Тюремный двор» Ван Гог даже писал под влиянием одного листа Доре: «Прогулка заключенных в Ньюгейте» из альбома «Лондон»), — так вот, Ван Гогу очень пришлось по душе слова Доре: «У меня терпение вола». Ван Гог писал: «Я вижу в них что-то хорошее, определенную убежденность и честность: короче говоря, в этих словах заложен глубокий смысл, они — изречение подлинного художника». Истинная одаренность — это много, очень много и очень мало, если нет трудолюбия, если не приучил себя к долготерпению вола. Доре работал быстро. Это верно. Но верно и то, что к каждой работе он готовился долго и терпеливо. «Разве нельзя стать терпеливым, — спрашивал Ван Гог, обращаясь к своим торопливым собратьям по ремеслу. — Разве нельзя научиться терпению у природы, видя, как медленно созревает пшеница, как все растет?»⁹

Приступая к очередной серии иллюстраций, Доре предварительно «рисовал» их в своем воображении, уже видел воочию, заранее представлял себе будущий пестрый хоровод действующих лиц и поэтому чуть не каждый персонаж — и не только людей, но и животных, птиц — мог наделить острой характерностью, подсказанной литературным текстом и извлеченной из кладовых памяти.



Вот, к примеру, иллюстрации Доре к басням Лафонтена, восхищавшие Бенуа: «Разумеется, — писал Бенуа, — расстояние между поэтом, жившим при Короле-солнце, и рисовальщиком, работавшим в дни Наполеона Малого, очень значительно. Но... это не мешает ему, Доре, пребывать в полном духовном единении со своим „старшим собратом“. Все остроумие, вся чарующая наблюдательность Лафонтена, вся его жизненная мудрость, вся его тонкая поэтичность... находят свое отражение в тех легких, первых набросках Доре, которые предшествуют каждой басне, и в тех восхитительных, то приветливо озорных, то хмурых и грозных, то величественных, то идиллических пейзажах, в которых Доре при помощи фигурного стаффажа воссоздает не только происшествие каждой истории, но и то настроение, в котором это происшествие разыгрывается»¹⁰.

Раскрываю страницу с рисунком, где волки нападают на загон с овцами. Какое разнообразие движений! Каждая овца мечется буквально «по-своему», стараясь в ужасе выскочить из загона и заодно из рисунка убраться тоже. И каждый волк тоже «по-своему» хищен; не повторяя движения ни одного другого из стаи, сигает через изгородь. И за изгородью, как неотвратимый рок, маячат еще три навоящие жуть тени, три темных волчьих силуэта с горящими глазами-свечами. Эти трое еще по ту сторону загона, но все равно от них уже не уйти, никуда не скрыться от все высвечивающего в темноте, все видящего, ужасного гипнотизирующего взгляда.

К какой эпохе относится этот рисунок? Короля-солнца или Наполеона Малого? Существенного значения не имеет. Доре читал Лафонтена глазами человека XIX столетия. Навоящие ужас волчьих тени не перевелись за два века в обществе. Басня жила, и рисунок был современен.

Исследователи творчества Доре подчеркивают, и не без оснований, что, по существу, художник положил начало новому принципу иллюстрирования книг. И дело не только в том, что до него Франция еще не знала таких богатых иллюстраций, а в том, что работы Доре не производили впечатления книг с картинками и подписями к ним. Рисунки

Доре, большие и малые, свободно чередуясь, всегда органично связываются с текстом. Л. Дьяков заметил, что художник нашел счастливую гармонию литературы и иллюстрации. Не отказывая себе в праве на творческий вымысел, он стремился всякий раз передать неповторимые особенности образного строя произведения. И в другом месте, характеризуя новаторство Доре-иллюстратора, исследователь пишет еще категоричнее: «Доре впервые выдвинул зрительный ряд на один уровень с литературным текстом. Рисунок не дополняет его, не сливается с ним, а сосуществует одновременно как зрительное воплощение текста»¹¹. В свое время такую мысль высказал Виктор Гюго, добавив в своем лестном письме «молодому, даровитому мэтру», что присланная ему иллюстрация к «Труженикам моря» с изображением и кораблекрушения, и корабля, и рифа, и гидры, и человека по силе ничуть не уступала настоящей буре¹², разыгравшейся в то утро, когда Гюго получил рисунок Доре.

Так или иначе, а умение художника талантливо изобразить и «переизобразить» в рисунке и авторский текст, и подтекст, и собственное видение прочитанного захватывало и взрослых, и детей. Другое дело, что ребенок, не владеющий даром обобщать, все воспринимал более конкретно, проще, непосредственное и, может быть, более эмоционально, чем взрослый человек. Читая (или слушая) сказку о Мальчике с Пальчик и разглядывая рисунок Доре, ребенок словно бы и сам входит в сказку (настолько все осязаемо изобразил художник), как ее участник делит с детьми дровосека страх перед этим заповедным бором, таким густым и темным, что дальше десяти шагов и впрямь друг друга уже не различишь.

А разве иллюстрации к сказке о Синей Бороде не помогают юным читателям острее сопереживать обреченной на смерть молодой жене Синей Бороды. Зловещим, гипнотизирующим, свирепым взглядом смотрит муж на нее в упор и, предостерегающе грозя пальцем, вручает связку ключей от кладовых с золотой посудой и сундуков с драгоценными камнями: большой ключ, отпирающий все двери замка, и этот, маленький, от комнаты, которую отпирать запрещено.

Надвинутая на глаза шляпа с пышным пером делает еще более страшными колючие зрачки и большие белые белки. Нет и не будет пощады бедной девушке.

Историки утверждают, что у Синей Бороды был реальный прототип, некий бретонский дворянин Жиль де Лаваль, казненный в 1740 году за жестокие преступления и, может быть, убийство. Но Доре, вероятно, больше опирался на народные сказания и легенды о скромной прекрасной девице, обрученной с самим сатаной или с медведем, запершим ее в своем логове. Страшная густая борода и усы, закрывающие почти все лицо, сливаясь с густой меховой накидкой, наброшенной на плечи, и впрямь усиливают на рисунке Доре сходство Синей Бороды с каким-то страшным зверем-оборотнем из сказок.

После этого ледящего душу рисунка кто же из юных читателей не порадуетя двум всадникам, скачущим на выручку бедной жертвы. В своих описаниях, как мы уже сказали, Перро обычно предельно краток; не многословен и на этот раз: два кавалера со шпагами в руках ворвались в замок Синей Бороды. Это были братья. Один—драгун, другой—мушкетер. А теперь напомним, что же выразил и «перевыразил» на своем рисунке Доре. Много. Очень много!

Злодей пытается спастись бегством. Но братья настигают его на крыльце. Два метких удара шпагами обрывают жизнь Синей Бороды. В левой руке он все еще сжимает нож, правой, падая, ухватился за перила парадной лестницы, украшенной мраморной статуей какой-то мифологической птицы. И та—о, чудо!—повернув мраморную голову в сторону своего господина, с ужасом смотрит на все происходящее. Движения людей стремительны, экспрессивны, полны драматизма. Тщательно, с охотой, написаны наряды, плащ, развевающийся за спиной одного из братьев, и пышные перья на шляпах обоих. Вот сколько возможностей открылось художнику в сказках Перро. Друг и поклонник Доре, писатель Сент-Бёв, оценивая эти иллюстрации с эстетической, художественной точки зрения, говорил, что они очень красивы и грандиозны одновременно. Вероятно, подсознательно



ребенок ощущает силу и красоту рисунков Доре, но в первую очередь его все-таки привлекает сюжет, возможность найти в рисунках все то, о чем он только что прочитал в книжке, все то, что ему подсказало собственное пылкое ребяческое воображение. И даже гораздо больше, потому что фантазии Доре, разумеется, глубже, богаче фантазий ребенка. Не говорю уже о том, что детей захватывают и энергия действия, и так хорошо выраженное в иллюстрациях Доре торжество справедливости, победа доброго над злым.

А теперь возвратимся к Доре — сатирику и карикатуристу. Я перелистываю многократно у нас изданные и переизданные «Приключения барона Мюнхгаузена» немецкого писателя Рудольфа Эриха Распе.

Корней Иванович Чуковский, в свое время пересказавший для детей эту книгу, вспоминал, как читал ее однажды скачущим и хныкающим детишкам.

«Через две минуты они уже ржали от счастья.

Слушая их блаженное ржанье, я впервые по-настоящему понял, какое аппетитное лакомство для девятилетних людей эта веселая книга и насколько тусклее была бы детская жизнь, если бы этой книги не существовало на свете.

С чувством нежнейшей благодарности к автору я читал, под взрывчатый хохот ребят... и когда я на минуту останавливался, ребята кричали: "дальше!"¹⁵.

А разве, читая «Мюнхгаузена», мы не испытывали столь же глубокое чувство благодарности к иллюстратору книги Гюставу Доре за то, что на свете есть его рисунки. Многим моим ровесникам (да и мне самому), ныне, увы, уже пожилым и даже староватым людям, всякий раз помогает вспомнить детство и, как в детстве, весело улыбнуться «Барон Мюнхгаузен» с рисунком Доре на обложке, перешедший теперь в руки наших детей и внуков: лихо оседлав на лету пушечное ядро, неустрашимый барон несется в лагерь противника, чтобы там пересчитать его пушки.

Впрочем, мне кажется, что и без книжки я бы мог восстановить чуть ли не все рисунки по памяти. Написал эти строчки и решил себя проверить. Вот Мюнхгаузен лежит на земле, а на вершине колокольни бьется привязанный к шпилью

испуганный конь. Ночью барон сбился с пути, устал и улегся спать прямо в снежный сугроб, а коня привязал к торчавшему из-под снега какому-то металлическому колу. Наутро воссияло солнце, снег растаял, и барон с изумлением увидел своего коня, вознесенного в поднебесье. Разумеется, он не растерялся. Мигом выручил коня. Но сейчас речь не об этом. ...Вижу, представляю, восстанавливаю без книжки все подробности, изображенные Доре: барон просыпается; подле него лежат с вечера приготовленные из предосторожности пистолеты, и в ногах, как если бы дело происходило в доме, под крышей, стоят высоченные ботфорты, на которые беззаботно уселись какие-то птицы. В отдалении толпа любопытных. По деталям не слишком-то многословный рисунок. Но блестяще остроумный, изобретательный, весело скроенный по меркам вряля барона, любившего, как мы знаем, при каждом удобном случае называть себя самым правдивым человеком на земле. Разглядывая такой рисунок, мы начинали ржать (как говорил Корней Иванович Чуковский) так же весело, как ржали, читая и перечитывая описания невероятных приключений Мюнхгаузена в воздухе, на воде и на суше или фантастических его подвигов на войне, где Мюнхгаузен, как и подобает истому прусскому фанфарону-вояке, отличался необычной храбростью. Запомнился и портрет барона таким, каким его изобразил Доре. Собственно, по-другому представить себе Мюнхгаузена теперь и невозможно. Портрет тоже оказался долгожителем: тощий человечек—куда уж ему брать под мышки двух лошадей (а ведь бахвалился, что брал)—на тонких ногах, с острым носом, в парике с тщательно уложенными буклями и жиденькой косичкой, за которую, однажды ухватившись и сильно дернув ее вверх, барон вытащил из болота не только себя, но и своего коня, крепко сжав его обеими ногами, как щипцами.

Иллюстрации к «Мюнхгаузену» в какой-то степени приближаются к стилю юного Доре-карикатуриста, когда он дебютировал со своими рисунками на страницах юмористического «Журнал пур рир». Легко и непринужденно, в свободной, как бы импровизационной манере, под стать хитроумным

импровизациям Мюнхгаузена выполнил свои иллюстрации Доре, соединяя добрый, веселый юмор с иронией и насмешкой. Добрый, потому что нельзя не заслушаться барона, неистощимого выдумщика, наделенного столь богатой игрой воображения, столь причудливой творческой фантазией, что перед ним бледнели многие, весьма поучительные истории, не вызывающие ни смеха, ни слез, одну лишь скуку. Выполнил с иронией и насмешкой, потому что больно уж Мюнхгаузен самонадеян и хвастлив, потому что стал воплощением вранья и лжеца, готового любую небылицу выдать за правду.

А в повседневной жизни такие люди далеко не столь безобидны, особенно когда вранье и бахвальство обращают во вред другим для одурачивания, ослепления и обмана окружающих.

— Кто самый удивительный храбрец? — спрашивает Мюнхгаузен. — Кто самый страшный силач? Кто самый находчивый человек? — и самоуверенно отвечает: — Конечно, я! — совсем как 150 лет спустя Карлсон, да, тот самый, который в известной книжке шведской писательницы Астрид Линдгрэн «Малыш и Карлсон» жил на крыше. Но Карлсон — проказливый и шаловливый человечек с мальчишескими затеями. С него и спрос другой.

Впрочем, в рисунках к «Мюнхгаузену» Доре, как мы уже говорили, не только сатирик и судья. Он еще в не меньшей степени шутник и насмешник. Веселясь от всей души, Доре и нас, читателей, заражает бьющим через край весельем. Художник щедр на выдумки и поэтому не скупится на иллюстрации. И вправду, кажется, он готов проиллюстрировать чуть не каждую выходку Мюнхгаузена. В хвастливом рассказе барона, как за один час он доставил турецкому султану бутылку отличного вина от китайского богдыхана, прямо из Пекина, карандаш Доре не пропустил ни одного значительного эпизода.

Вот милостивый и любезный султан, совершенно очарованный Мюнхгаузенем. А вот грозный, зловеще насупившийся, заподозривший подвох, обман. Вот слуга-сороход. Выполняя приказание Мюнхгаузена, отвязал от ног гири и



мчится в Пекин. Клубится пыль. Кубарем катятся в разные стороны люди и звери, повстречавшиеся скороходу. Вот притомившийся гонец храпит неподалеку от Пекина, положив подле себя заветную бутылку и не помышляя о том, что минута промедления будет стоить его хозяину головы. Вот силач слуга, взвалив себе на плечи все золото из кладовых султана, направляется к кораблю. А вот третий слуга Мюнхгаузена. Направив ноздрю в сторону турецкого флота, посланного в погоню за Мюнхгаузенем, он поднимает такой ужасный ветер, что корабли в одну секунду беспорядочно отлетают обратно в гавань.

В «Мюнхгаузене» Доре не слишком внимателен к деталям. Они ему не так важны. Здесь другая манера. С лету охвачено, уловлено самое главное в жестах, движениях, позах, выражениях лиц, подсмотрено то, что делает персонажей смешными. Положим рядом две иллюстрации и сравним их. Одну — уже нам знакомую. О ней шел разговор выше. Золушка во дворце принца примеряет хрустальный башмачок. Другая — к хвастливой басне Мюнхгаузена «Конь на столе». Укрощая взбунтовавшегося коня, барон заставил его вспрыгнуть на стол, за которым в это время дамы пили чай, и так искусно прогарцевал на усмирленном животном среди рюмок, чашек и тарелок, что не разбил ни одной.

Разные сюжеты. Однако в композиции рисунков есть некоторое сходство. И там и тут в центре внимания один главный персонаж. К нему прикованы взгляды всех присутствующих — разгневанные, раздосадованные, испуганные, любопытные. И там и тут масса занимательных подробностей. Но в «Золушке» они и даны подробно, обстоятельно. Рисунок хочется внимательно разглядывать, подолгу задерживаясь перед каждым персонажем. «Конь на столе» не требует детального разглядывания. Тут все броско, не детализировано, все рассчитано на мгновенный отклик взрослых и юных читателей книги, сразу же оценивающих комизм и нелепость происходящего. Великолепный конь с длинной, развевающейся гривой и пышным хвостом. Фитюлька барон, важный, надутый, бесстрашно восседавший на коне с видом победите-

ля. Ни дать ни взять — монумент прославленному полководцу. Если бы, если бы... не стол с чашками и рюмками в качестве постамента, если бы не отпрянувшие от стола, ахающие в ужасе дамы. Доре-сатирик не дает спуска фанфарону. Весело потешается над ним. И маленькие читатели, от души посмеявшись, тут с художником заодно.

Иллюстрации к «Гаргантюа и Пантагрюэлю», сделанные совсем еще юным художником, полные безудержного веселья, и более поздние, трагикомические, — к «Дон Кихоту» по праву относят к числу самых гениальных творений Гюстава Доре.

Все то, что впоследствии Михаил Бахтин, анализируя творчество Рабле, определял словами «народная смеховая сатира средневековья и Возрождения», находит свое ярчайшее выражение в театрально-зрелищных, карнавальных иллюстрациях Доре — в больших (на лист) и в малых (на полях), которые с точки зрения искусства графики и книжной иллюстрации многие критики относят даже к числу совершеннейших. Иные композиции Доре заставляют вспомнить Гранвиля. Иллюстратор «Гаргантюа» был почитателем Гранвиля. В его рисунках Доре ценил неприменную, скажем так, текстуальную достоверность каждого штриха, детали в сочетании со свободным полетом фантазии. Подобно Гулливеру, Гаргантюа с трудом продирается по узеньким парижским улочкам, между двумя рядами домов, некоторые ему по плечо. И так же, как Гулливер, он заглядывает в окна вторых и третьих этажей, вступает в беседы с горожанами, а потом, спасаясь от преследования зевак, усаживается — настоящая раблезианская гипербола! — на башне собора Парижской богоматери.

Сверяясь со Свифтом, Гранвиль рисовал Гулливера человеком наблюдательным, педантичным до мелочей, сдержанным и осмотрительным. Во внешнем облике сухопарого этого джентльмена незаметно ничего примечательного. Не знать бы, сколько приключений выпало на его долю, не стоило бы и обращать внимания. У Доре все другое. Этот сказочный гигант, разряженный в пух и прах, в круглой шляпе с перьями, как гигантские опухала, одновременно смешной и

величественный, грозный и добродушный, изображенный смелыми гротесковыми красками, стал, как и в книге, народно-праздничным, по определению Бахтина, великаном.

Одну из своих статей, посвященную Рабле, Сент-Бёв начинал вопросом: «Если бы вам... предложили провести целый день и побеседовать на свободе с вашим любимым автором или мыслителем, к кому бы вы обратились?»

«К Рабле», — отвечал Сент-Бёв. «Ах, если бы это было возможно! Ощутить хоть на мгновение его подлинно таким, каким он был в действительности, почувствовать его живой голос»¹⁴. Имя Рабле Гюстав Доре, не задумываясь, тоже назвал бы одним из первых. Он обратился к Рабле как к собеседнику, когда ему едва исполнилось двадцать два года. Это могли счесть за дерзость. Но своими иллюстрациями к «Гаргантюа» Доре заставил заговорить о себе весь Париж, одинаково пораженный и зрелостью рисунков, и молодостью автора. В этих иллюстрациях действительно зазвучал живой голос Рабле.

Рисунки к «Дон Кихоту».

Здесь Доре отходит от ошеломляющих, многофигурных композиций «Гаргантюа и Пантагрюэля». Здесь все чаще внимание художника привлекают три персонажа: Дон Кихот, верный Санчо и как равноправное действующее лицо романа — пейзаж. Это не значит, что Доре пренебрегал сценами народной жизни. Он дает их сочно, выразительно, с натуры, такими, какими сам наблюдал, когда, принимаясь за иллюстрации к Сервантесу, путешествовал по Испании и встречал поистине «сервантесовские типы» крестьян, горожан, знатных и бедняков. Но крупные планы Рыцаря Печального Образа, его оруженосца Санчо и романтической испанской природы, быть может, самые главные и впечатляющие.

Чем запомнятся рисунки к «Дон Кихоту» юным читателям? Глубоким проникновением в смысл и суть великой книги Сервантеса? Это придет со временем. А сейчас ребенка будут привлекать трагикомические подвиги Дон Кихота. Над их комизмом он будет смеяться сегодня, трагизм постигнет потом. И, конечно же, в иллюстрациях Доре увлекают



полные тайн и чудес романтические дороги, вьющиеся над пропастями и среди грозных ущелий; теснящие путников со всех сторон, как в сказках Перро, заповедные сосны, освещенные неверным, призрачным светом луны. В поисках новых необычных встреч и приключений всегда будет двигаться вперед, готовый прийти на помощь обездоленным, всем, кто в нем нуждается, рыцарь из Ламанчи в своих разнокалиберных доспехах и с поднятым вверх копьём. И будет трусить за ним на своем осле верный оруженосец Санчо Панса.

И вот что удивительно. На протяжении тысячи с лишним страниц романа Сервантеса описание внешности Дон Кихота в общей сложности едва ли займет страницу-другую. Но Доре рисовал портрет героя книги в живом единстве с поведением и образом мыслей, с той характеристикой, которую дал Дон Кихоту Санчо. Услышав однажды, что его господин задумал нарисовать на своем щите какое-нибудь весьма печальное лицо, Санчо вполне резонно посоветовал ему «лишь подняться забрало и выставить на поглядение собственное свое лицо, и тогда безо всяких разговоров и безо всяких изображений на щите каждый назовет вас Рыцарем Печального Образа».

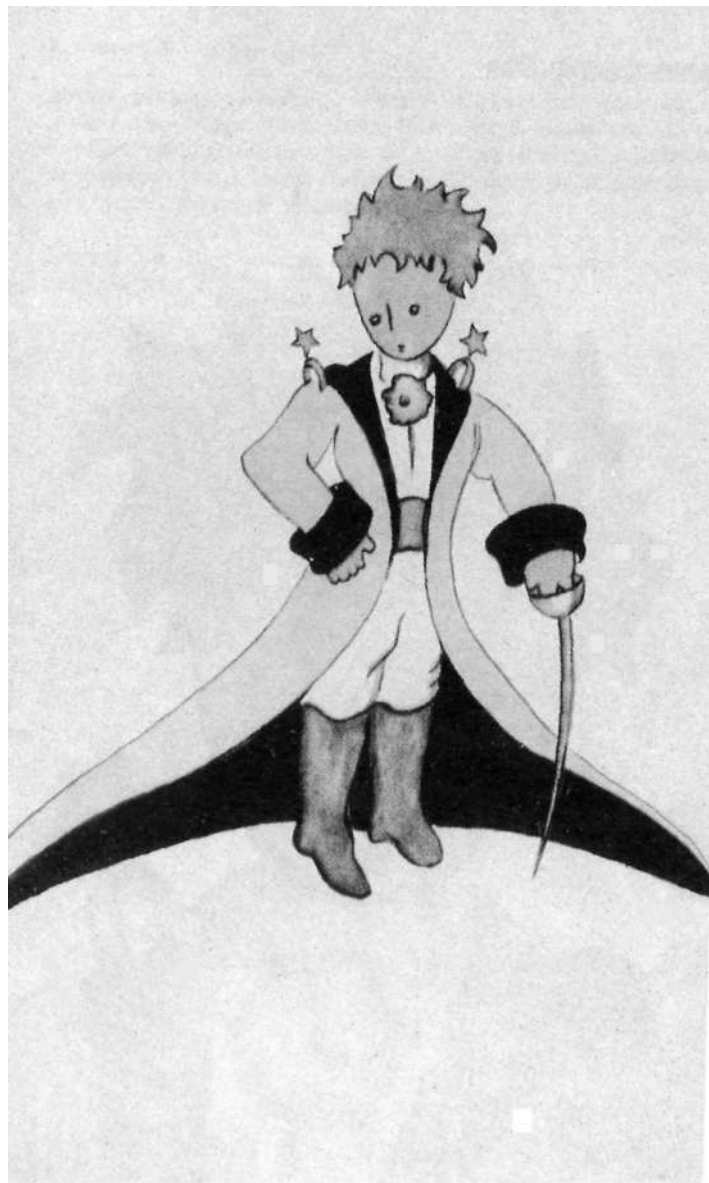
Доре как бы «поднял забрало» и показал нам печальное лицо Дон Кихота. Всего художник сделал к роману около четырехсот иллюстраций. При всей странности и комичности внешнего облика Дон Кихот исполнен внутреннего величия, достоинства, благородства. Дело не только во внешних приметах, в том, что Дон Кихот высокий, худой, изможденный, а Санчо толстый и маленький (хотя без этих примет нельзя себе представить ни того ни другого), а в том, что Доре, действительно, рисует Рыцаря Печального Образа — милосердного, справедливого, гуманного, сознательно обрекающего себя на все тяготы кочевой жизни и подвижничество... И он может очутиться в самых комичных ситуациях, попадать в самые несуразные переделки, казаться окружающим его людям только смешным, странным и комичным. Но не Гюставу Доре. Для Доре это образ трагичный, а из веселой, простонародной, бурлескной комедии пришел Санчо. Орга-

нечно соединяющиеся с книгой Сервантеса рисунки Доре стали, как сказал художник Николай Кузьмин, их вечными спутниками, помогли нам с детства узнать, полюбить и запомнить Дон Кихота прежде всего бескорыстным защитником всех слабых и угнетенных.

— В добрый час! — хочется повторить за Александром Бенуа. На Доре никогда не мешает лишний раз поглядеть и насладиться его рисунками.

Мальчик с астероида





Книгу-сказку «Маленький принц» Антуан де Сент-Экзюпери иллюстрировал сам. Не знаю, когда у него возникла потребность нарисовать свою книжку. Пока ее писал или же когда готовая рукопись лежала перед ним на столе? Мне хотелось это проверить. Но в работах, посвященных Сент-Экзюпери, которые я читал, не нашлось интересующих меня сведений.

Вспомним, однако, начало книжки. Быть может, первые рисунки отчасти подскажут нам, что водило рукой Экзюпери-писателя и Экзюпери-художника.

Шестилетний ребенок увидел поразившую его картинку — огромный удав глотает огромного хищного зверя. Впечатление было таким сильным, что мальчик решил нарисовать продолжение: удав с раздувшимся брюхом уже не может шевельнуться и спит, пока переварит свою пищу. Первое творение юного художника взрослые не поняли. Он показывал им свои рисунки и спрашивал: не страшно ли?

А они отвечали:

— Разве шляпа страшная?

Тогда он нарисовал для них вторую картинку: удава не снаружи, а изнутри, с проглоченным слоном. Но она имела не больше успеха, чем первая. Ее тоже забраковали: уж такой народ эти взрослые.

Не стоит на них сердиться!



А. де Сент-Экзюпери

Им ведь нужно все объяснять, объяснять. А это так утомительно... Впрочем, когда Сент-Экзюпери сам стал взрослым и Маленький принц попросил его нарисовать барашка, разве автор с малышом не поменялся местами? Взрослый художник нарисовал трех очень милых барашков, как ему казалось, похожих на живых. Однако ни один из них не пришелся по вкусу мальчику. Первого барашка он счел совсем хилым, другого — большим бараном, третьего — слишком старым, долго не проживет. А что еще оставалось добавить? Недостатки каждого были очевидны. И главное, никакой выдумки, причуды, фантазии. Словно автор позабыл, что сначала тоже был маленьким. Зато когда, раздосадованный, он нацарапал на листке бумаги ящик с тремя дырочками и объявил, что внутри ящика сидит злополучный барашек, Маленький принц пришел в восторг:

— Вот такого мне И надо!

В невидимого, воображаемого, оказывается, интереснее было поверить. И, наклонив голову, мальчик стал внимательно, придирчиво разглядывать рисунок. А про барашка сказал:

— Смотри-ка! Он уснул...

Вот первое объяснение: история с барашком своего рода урок взрослым, которые рискуют оказаться в незавидном положении людей, разучившихся или вовсе не научившихся фантазировать, удивляться, воображать, навсегда сохранять в душе память детства, сквозь стенки деревянного ящика разглядеть несуществующего барашка, самих себя увидеть в магическом свете детских снов, фантазий и волшебных вымыслов-«воображалок». Так, словно бы вам едва исполнилось шесть-восемь, от силы девять лет. И эти смешные ребяческие рисунки помогут вернуть позабытое.

Так или примерно так представлялась автору его сверхзадача.

Поместив в начале «Маленького принца» посвящение своему лучшему другу Леону Верту, Сент-Экзюпери не зря ведь написал очень дорогие ему, Экзюпери, слова: «Тому мальчику, каким был когда-то мой взрослый друг». И что не

менее важно — не забыл об этом, как многие другие: «Он понимает все на свете, даже детские книжки»¹.

«Маленького принца» читают дети и читают взрослые. Разумеется, каждый возраст находит в нем свое. «Маленький принц» стал «взрослой» сказкой для детей и одновременно «детской» — для взрослых. Детей привлекают приключения мальчика, прилетевшего с астероида на Землю, взрослых — глубокий, мудрый смысл рассказанной истории, ее тонкая поэтическая символика. Андре Моруа, которому принадлежит прекрасный этюд о Сент-Экзюпери, писал: «Допускаю, что "Маленький принц" — некое воплощение Тонио-ребенка. Но подобно тому, как "Алиса в стране чудес" была одновременно и сказкой для девочек, и сатирой на Викторианское общество, так и поэтическая меланхолия "Маленького принца" заключает в себе целую философию»². Но опять-таки тем взрослым, которые захотят поразмышлять над сокровенным смыслом «Маленького принца», без фантазии не обойтись.

Удав, похожий на шляпу, это ведь самая первая и, если угодно, полушутливая проверка каждого из нас — не разучились ли мы фантазировать, умеем ли сопереживать, потому что дальше... дальше все, что мы читаем, узнаем и увидим на рисунках, потребует понимания, сочувствия.

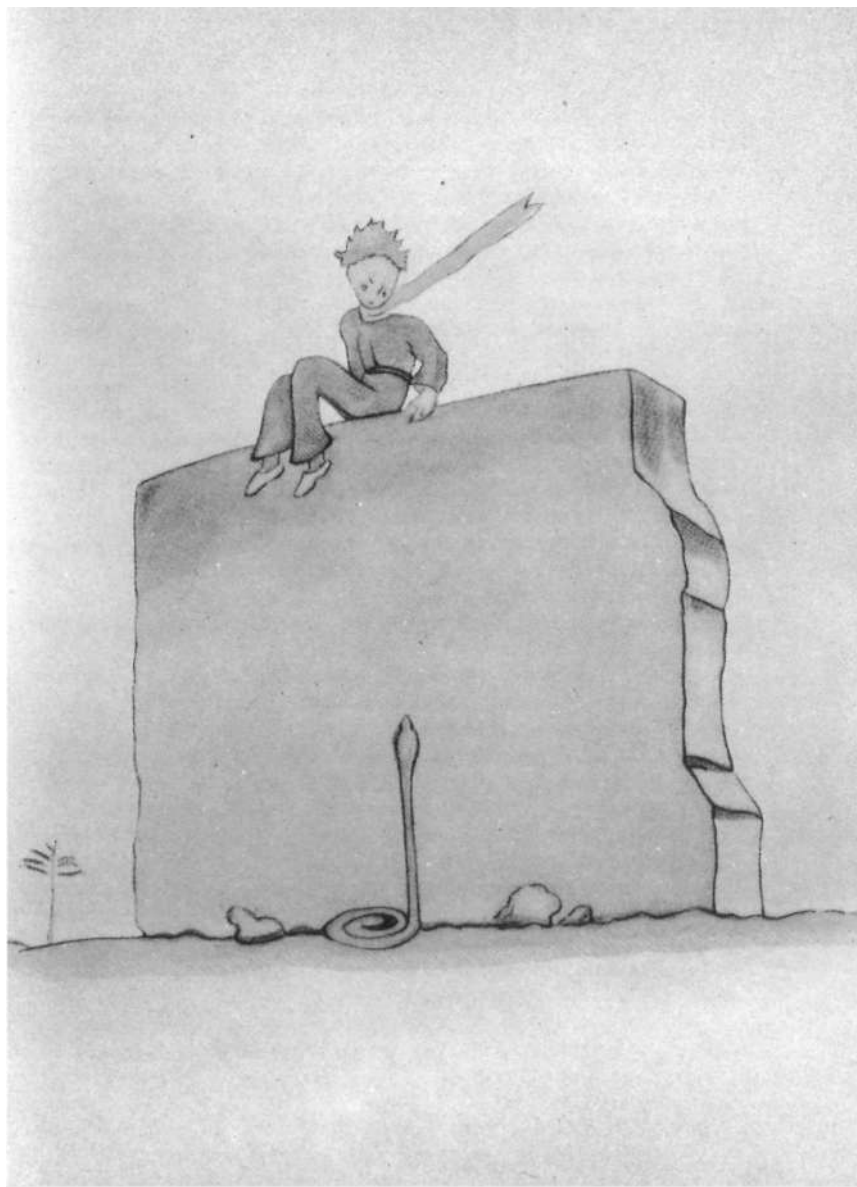
На первый взгляд рисунки Сент-Экзюпери к «Маленькому принцу» могут показаться по-детски простодушными и как будто даже нарисованными детской рукой. Пожалуй, в этой «детскости» заключен один из секретов их обаяния. А в то же время рисунки Сент-Экзюпери, как и образы его сказки, почти всегда метафоричны. Наивное и мудрое, печальное и веселое, волшебное и реальное идут тут об руку, постоянно меняясь местами и постоянно помогая материализоваться многим поэтическим символам книги. Притом что сами эти рисунки часто являются символами, условностями, игрой поэтического воображения. Поэтического! Рядом с поэтическим Сент-Экзюпери не боится дать место сатире, шаржу, откровенной карикатуре. Раз уродливое, злое существует в жизни, раз без него не обойтись в сказке, то на рисунках Сент-Экзюпери пусть оно выглядит шаржированным, неле-

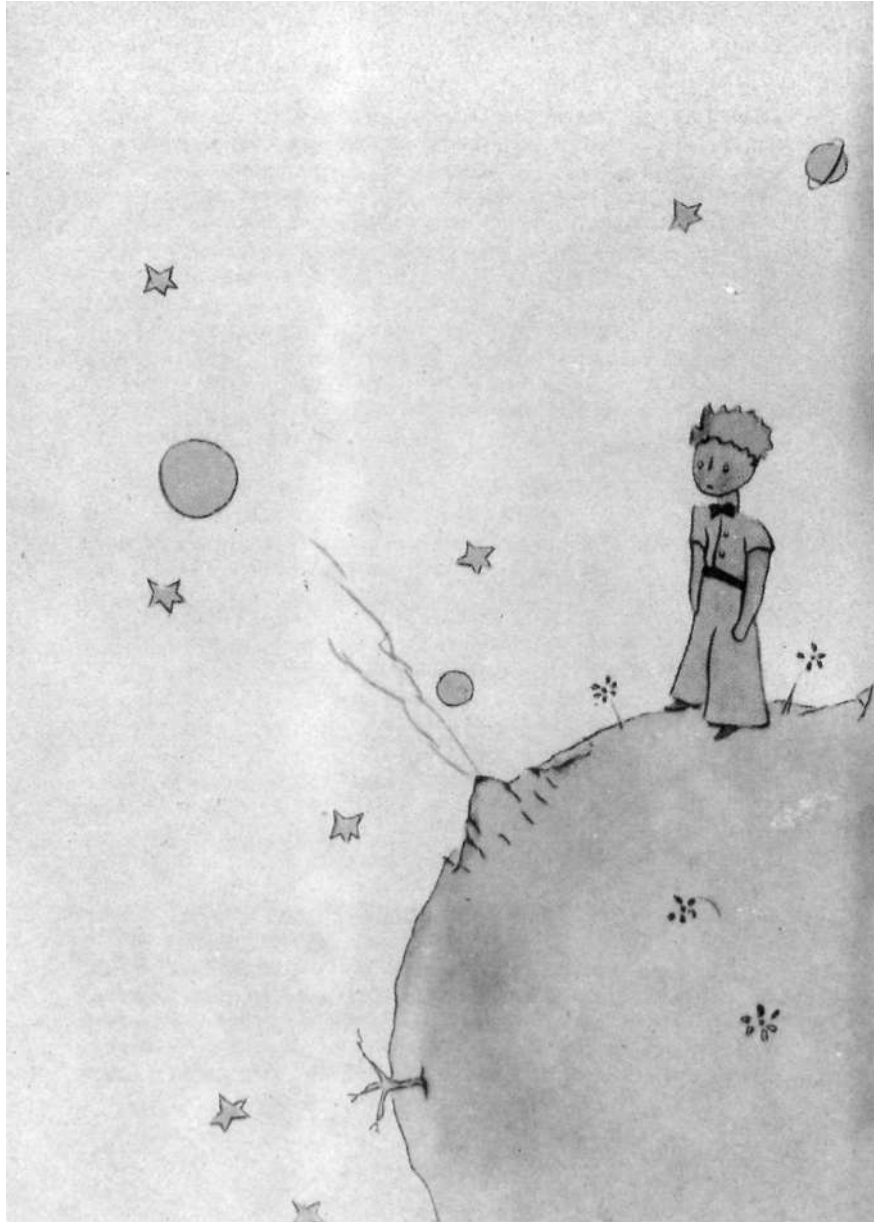
пым, глупым. Такими изображены обитатели тех крошечных астероидов, на которые совершал свои путешествия Маленький принц, покинув свой собственный, — старый король, горящий о том, что на его планете нет подданных и ему нечем повелевать. Честолюбец, пьяница, делец. У каждого из них и времени не найдется на то, чтобы думать, мечтать, фантазировать, печалиться, сострадать. Каждый из них слишком поглощен собой. За всю свою жизнь ни один из них ни разу не понюхал цветка, никогда никого не любил. Какое им все дело до удивительного барашка, запрятанного в деревянный ящик.

Правда, планетки, на которых побывал Маленький принц, такие крошечные, что второму королю или второму честолюбцу тут и места не найдется. Не то что на планете Земля. Сколько на Земле таких обитателей, которые ни мечтать, ни фантазировать не приучены. У Сент-Экзюпери на сей счет своя арифметика — сто одиннадцать королей, девятьсот тысяч дельцов, не один честолюбец, а целый миллион — ни больше ни меньше. Ну, и так далее... Вот сколько их; если эти цифры попробовать сложить вместе, получится чуть не все взрослое население Земли.

Не потому ли Сент-Экзюпери привел Маленького принца, который, однажды поверив, что у планеты Земля «неплохая репутация», отправившись на Землю искать людей, попал в пустыню. Туда, где на много километров вокруг не было никакого жилья и где оказался один-единственный человек — летчик, потерпевший здесь аварию. Летчик привязался к Маленькому принцу. А много бы отыскал мальчик сочувствия, дружбы, понимания у других — черствых, равнодушных людей, которые, став взрослыми, забыли даже вспомнить, что были когда-то детьми.

Но одну категорию автор помянул добрым словом особо — и на Земле, и на астероидах. Это фонарщики. На далеком астероиде Маленькому принцу понравился именно фонарщик. Об этом можно судить, прочитав XIV главу книжки и взглянув на помещенный там рисунок. Симпатичный, неутомимый, поглощенный полезным делом человек.





В отличие от обитателей других астероидов он занят не только собой. У него хлопотливая обязанность — светить! Ежесекундно зажигать, гасить и снова зажигать фонарь. И фонарщик добросовестно светит, как некий сказочный чудодей. Когда он зажигает свой фонарь — как будто рождается еще одна звезда или цветок. И слова, которые повторяет при этом, похожи на присказку-напутствие из детской песенки. Ласковые, ободряющие. Вряд ли такие сохранились (если вообще были когда-нибудь) в лексиконе королей, дельцов, честолюбцев.

— Добрый день... Добрый вечер... Добрый день!

Кажется, «Маленький принц» — единственная книга Сент-Экзюпери, в которой от начала и до конца неожиданно и ярко раскрылся его своеобразный талант художника-иллюстратора. В разное время вместе со своими детскими книжками юных читателей одаривали и своими собственноручными иллюстрациями к ним такие замечательные писатели, как Эдвард Лир, Редьярд Киплинг, Карел Чапек. Каждому хотелось еще и этим — веселыми рисованными комментариями — порадовать детей и самих себя тоже: Эдвард Лир, выдумывая свои ошеломляющие стихотворные нонсенсы и уморительные, необъяснимо-объяснимые, умные картинкиселлепицы, Киплинг, изображая кошку, которая гуляла сама по себе, а Карел Чапек с своим братом Иозефом — собачку Дашеньку, смешную «беленькую чепушинку», и историю ее щенячьей жизни. А Борис Житков выбрал для себя оригинальную задачу: он оформил, придумал, нарисовал книгу «Про твою книгу» — рассказ о том, как книгу набирают, верстают, какой путь предстоит пройти в типографии, прежде чем она станет книгой. А все начинается вот с чего: с первой рукописной страницы, покрытой какими-то кляксами и марашками; с мелкими рисунками-закорючками, сделанными, наверное, в паузах на полях, когда автор обдумывал очередную фразу. Есть среди этих рисунков и силуэт человека, напоминающего автопортрет Житкова. Но, взглянув на эту рукописную страницу, легко убедиться, как мало она похожа на печатную!

Не будем, однако, сравнивать иллюстрации писателей-художников друг с другом. Это дело мало плодотворное. Каждый интересен и оригинален по-своему. Каждый в кругу собственных сюжетов, образов, представлений ищет и находит собственные решения—иногда совсем простые, неприятательные, ставящие своей целью шутивное, забавное иллюстрирование текста. Рисунки Чапека к его «Сказкам и веселым историям» не требуют сложного расшифровывания. Поглядев на них, кто же из юных читателей не захочет обзавестись собственным белым пушистым шеночком с такими же черными ушками и крепким, как палка, хвостиком. Иногда задачи писателя-художника неизмеримо усложняются. У Сент-Экзюпери рисунки всегда имеют пространство и глубину, свою символику.

Как, например, он рисует Маленького принца? А Маленького принца Сент-Экзюпери рисует чаще всего. Сначала, на самом первом рисунке, так, как если бы поверил в его королевское происхождение. Со всей пышностью, подобающей парадному портрету. Маленький принц затянут в белоснежный мундир, поверх—голубая мантия на красной подкладке. Он обут в мягкие сапожки, непринужденно опирается на рапиру. К плечам вместо эполет прикреплены золотые миниатюрные астероиды, напоминающие о неземном происхождении мальчика. Такой облик Маленького принца нравился писателю, и, нарисовав его таким, он дал наказ себе, художнику. Удалось ли его выполнить? Художник Сент-Экзюпери не однажды признавался, что постоянно старался передать сходство как можно лучше, но не всегда добивался успеха. Вот и с ростом мальчика тоже, жаловался он в книжке, на одном рисунке принц выходил чересчур большой, на другом—маленький. Однако на этот раз, кажется, остался доволен и писатель, и художник. Получилось, как хотелось.

Его величество с головы до пят.

Совсем как в воображении сказочника.

Вот почему Сент-Экзюпери назвал этот портрет лучшим из всех, какие ему довелось нарисовать после. А после

довелось нарисовать обыкновенного, вернее, почти обыкновенного маленького мальчика.

Ведь «Маленький принц» не сказка — скажем точнее, — не просто сказка, хотя, увлекшись сказочным сюжетом, имея дело с материалом фантастическим, автору заманчиво было начать повесть о Маленьком принце, как волшебную сказку. Сент-Экзюпери не скрывал этого и портрет своего героя нарисовал сказочным. Таким он мог быть в сказке: «Я хотел бы начать так: жил да был Маленький принц. Он жил на планете, которая была чуть побольше его самого, и ему очень хотелось иметь друга...» Но, изложив сказочный сюжет, Сент-Экзюпери продолжал: «Те, кто понимают, что такое жизнь, сразу увидели бы, что все это гораздо больше похоже на правду, ибо я совсем не хочу, чтобы мою книгу читали просто ради забавы. Сердце мое больно сжимается, когда я вспоминаю моего маленького друга».

Свои рисунки Сент-Экзюпери тоже не собирался делать просто так, исключительно ради забавы или по стилю, характеру похожими на традиционно-сказочные. Пожалуй, тот рисунок, где Маленький принц, прикрепившись десятками прочных нитей к стае перелетных птиц, вместе с ними взмывает в небо, — среди всех других единственный привычно сказочный. Однако на всех изображениях Маленького принца, кроме первого, уже не угадаешь ни королевскую особу, ни звездного мальчика, ни мальчика с далекого астероида, хотя по сюжету книжки все это осталось при нем. На рисунках есть просто мальчик. Мальчик как мальчик, и в его облике ничего не говорит нам о том, что он прилетел на Землю с другой планеты и должен чем-то особенным выделяться. Забавная ребяческая физиономия. Черты лица обозначены бегло, с юмором и с озорством, несколькими линиями. Над бусинками-глазами, словно стожок сена, вьются пряди золотистых волос. Правда, неизменный длинный светлый шарф, обмотанный вокруг шеи и развевающийся на ветру, да вот еще вся его тоненькая, легкая, миниатюрная, воздушная, устремленная вперед фигурка напоминают о полете. А может быть, как все дети, он просто умеет летать в своих детских волшебных снах или сниться другим.



И все-таки Маленький принц!

Попробуем разгадать одну из метафор Сент-Экзюпери. Скорее всего Маленький принц—это каждый ребенок с чистым и ясным взглядом на мир, незащищенностью, доверчивостью, звонким смехом, открытостью, мечтой о друге, предлагающий свою дружбу людям, растениям, животным. Маленький принц—маленький ребенок, самое прекрасное из всего, что есть на свете. И самое печальное, если на звезде, на планете, по имени Земля, плачет Маленький принц. Когда однажды в пустыне летчик взял его на руки и понес, спящего, усталого, Сент-Экзюпери написал: «Мне казалось, я несу хрупкое сокровище. Мне казалось даже, что ничего более хрупкого нет на нашей Земле... Светильники надо беречь: порыв ветра может погасить их...»

Биограф Сент-Экзюпери Марсель Мижо рассказал в своей обширной и хорошо документированной монографии, что, набрасывая образы своей будущей знаменитой сказки, Сент-Экс часто прибегал к зарисовкам с натуры. Зашедшему к нему во время работы приятелю он мог вдруг сказать: «О, будьте так любезны, растянитесь на животе! Нет, не так. Согните ноги в коленях и вскиньте их вверх... До чего же трудно рисовать».

Результатом такой работы явилось то, что рисунки удивительно гармонично сочетаются в произведении со словесными образами, создавая редкое единство и поэтичность целого³.

Да, общее впечатление Марселя Мижо, безусловно, справедливо. Но одно не противоречит другому: подлинность и волшебство, сказочность и реальность. Наверное, не один, не два, а многие рисунки Сент-Экзюпери могли быть сделаны с натуры. Тем более, что на первый взгляд мальчик занят как будто вполне повседневным, будничным делом: на одном рисунке поливает цветок, на другом—энергично орудует лопатой, выпалывая какой-то сорняк, а на третьем, —растянувшись во весь рост и согнув ноги в коленях совсем так, как это сделал позировавший Сент-Экзюпери приятель, улегся среди редких цветов у подножия небольшого холма.

Но в тексте книги нам ведь открывается второй, скрытый,

смысл каждого рисунка. Поэтому и содержание не укладывается в простой пересказ. Не зря Андре Моруа вообще считал невозможным передать содержание «Маленького принца». Оно шире, глубже. Книга сложена из очень тонкого поэтического вещества. «Звездное небо, — писал Моруа, — не нуждается в аннотациях...» И в рисунках Сент-Экзюпери тоже всегда угадывается присутствие звездного неба. И совсем не в том дело, что они так уж совершенны. Может быть, профессиональному художнику эти рисунки даже покажутся любительскими. Но они передают мироощущение автора так, как его вряд ли передаст искушенный профессионал. У словесных образов и изобразительных свой общий внутренний музыкальный настрой. Каждый фантастический или срисованный с натуры сюжет имеет свой подтекст. А все это вместе придает рисункам свою лирическую окраску, неповторимость и, если угодно, волшебство. Ведь прекрасный цветок, за которым самоотверженно ухаживает на своей планетке Маленький принц, — единственный. Такого, кажется мальчику, больше нет ни на одной из многих миллионов звезд. И жилище, которое он каждое утро убирает, чистит, приводит в порядок, — это его маленькая звезда, с двумя действующими и одним бездействующим вулканом. И мальчик не просто прилег на лужайке отдохнуть, а в том месте, которое выбрал для него Лис, научивший Маленького принца, как он должен себя вести и где находиться, чтобы приручить к себе Лиса и сделать своим другом. Да ведь и сорняки Маленький принц выпалывает не какие-нибудь там обыкновенные, а ростки грозного баобаба, потому что, дай только волю баобабам, не распознай их ростки вовремя, потом беды не оберешься и получится вот что... Впрочем, взглянем лучше на рисунок Сент-Экзюпери...

А на рисунке баобаб уже завладел всей планеткой, всю ее пронизал насквозь своими громадными цепкими корнями. Сент-Экзюпери очень много потрудился именно над этим рисунком, изображающим страшно разросшийся баобаб с мощными корнями, похожими на чешуйчатые, когтистые лапы дракона. Не будем долго размышлять над символиче-

ским смыслом рисунка. Он ясен. Достаточно напомнить, что Сент-Экзюпери сам придавал ему важное значение. Предупредив нас, читателей, что в книжке мы не найдем других таких же внушительных рисунков, как этот, с баобабом, писатель добавлял: «Мне не жаль потраченного труда. Опасность будет велика, если баобабы завладеют планетой».

И вот другой символ — колодец среди пустыни.

В повести есть такой эпизод: умирающий от жажды летчик пустился вместе с Маленьким принцем в путь на поиски воды. Хотя откуда бы взяться в Сахаре колодцу? Обыкновенному деревенскому колодцу. И воде в нем? Но вода нашлась. И эта вода была не простая. «Она родилась из долгого пути под звездами, — пишет Сент-Экзюпери, — из скрипа ворота, из усилий моих рук. Она была, как подарок сердцу». Как награда за поиск. И когда ее стал пить Маленький принц, та вода была, как музыка.

Если попробовать продолжить сравнение Сент-Экзюпери, можно сказать, что поэтические образы его книги родились из долгого пути в детство, горького ощущения разобщенности, одиночества, мечты о друге, поисков друга, ради чего стоило преодолеть огромные расстояния, даже прилететь с другой планеты. Они, эти образы, были подсказаны автору печалью, радостью и надеждой, о них Сент-Экзюпери написал в своей книге, их нарисовал на бумаге, все это воплотил в притче о Маленьком принце. Друг Маленького принца Лис учил его, что зорко одно лишь сердце. Надо искать не глазами, они слепы, а сердцем. Сердцем Маленький принц понимал красоту пустыни, потому что где-то в ней скрываются невидимые родники, и почувствовал вкус глотка воды, когда пустыня утолила его жажду. И узнал красоту своего цветка, потому что невидимым глазу благоуханием цветок наполнил всю планетку. И всякий раз сердцем делая свой выбор, ребенок не ошибался.

Маленькая планетка Маленького принца, где протекает его одинокое, однообразное и печальное существование, — неуютная и угрюмая. Он стоит на круглой, неровной ее поверхности, всегда такой нарядный, будто поджидает кого-

то. А вокруг все сумрачно и голо. Три бугорка трех маленьких вулканов, изображенные на рисунке, и несколько неярких пятнышек простых, скромных цветов или, может быть, еще не выкопанных из земли ростков будущих зловещих баобабов— вот ее приметы. В середине книги писатель нарисует другой пейзаж, не менее угрюмый и меланхолический. Это уже на Земле: пустынная гористая местность, а на самой макушке самой высокой горы стоит Маленький принц с развевающимся за плечами шарфом-крылом. Как он взобрался туда? Кто ему в этом помог? Разве что шарф-крыло. Таких высоких гор Маленький принц никогда не видел. Три вулкана, которые прежде нарисовал Сент-Экзюпери, Маленькому принцу были по колено. А теперь он сам стал букашкой. С такой высокой горы он надеялся увидеть всю планету Земля и всех людей на ней, но увидел вокруг себя только зубчатые скалы, острые и тонкие, как иглы.

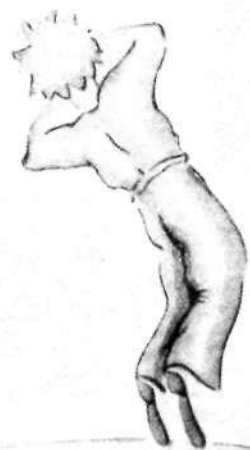
— Будем друзьями, я совсем один, — сказал Маленький принц.

И то же самое он мог бы сказать раньше на маленькой своей планетке, обращаясь к обитателям других астероидов.

— ... Один... Один... Один... — откликнулось эхо.

Но там, на маленькой планетке, жил его цветок, его роза. А здесь, на Земле, он понял, что все, что ищет, можно обрести в этом вот одном-единственном цветке, в одном глотке воды и быть счастливым. И разве на Земле не обрел он друзей? Летчика, Лиса... Сент-Экзюпери нарисовал этого Лиса— смешного, игрушечного, скорее похожего на белку или на кролика, а может быть, сразу на обоих. Этот Лис очень насмешил Маленького принца. Он объявил, что у Лиса уши, точно рога. Но как, наверное, весело было и самому художнику, когда среди своих рисунков-фантазий он придумал в своей книжке и такую причуду. Впрочем, и грозный баобаб, который автор старался изобразить таким внушительным, тоже ведь оказался Маленькому принцу похожим на капусту.

Себя самого рассказчик не нарисовал. И, разумеется, не случайно... Он всегда возле мальчика, всегда с ним рядом.





Все, что мы узнали о Маленьком принце, мы узнали от него. И все-таки трудно было живому, реальному летчику, перепачканному в мазуте, потерпевшему аварию в африканской пустыне, поместиться на картинке, в кругу удивительных, фантастических, условных персонажей, созданных воображением автора, похожих на образы загадочных, мудрых снов.

Правда, в облике Маленького принца нет ничего фантастического. Мы говорили об этом. Просто маленький мальчик. Но все, что мы о нем успели услышать, овеяно высокой поэзией—тайной, волшебством. И в том, как нарисовал Маленького принца карандаш Сент-Экзюпери, есть какая-то удивительная легкость, изящество, ощущение полета, — идет ли он по земле, уселся ли на камень, прилег ли на траву. Ему и впрямь ничего не надо—ни пищи, ни воды. Ему довольно солнечного луча. И на одном из последних рисунков, перед возвращением Маленького принца на свою родную планетку, «непрофессиональный» карандаш Сент-Экзюпери сумел передать трагический излом тоненькой мальчишеской фигурки, мучительную необходимость освободиться перед взлетом от тяжести собственного тела с такой убедительностью, какая не всякому профессиональному художнику доступна.

Маленький принц в этот миг совсем один. Рядом с ним все другое, «пришедшее из реальности», показалось бы ненужным, громоздким, лишним. Над его головой стоит звезда. Звезда Маленького принца. А у ног, где в песке прячется змейка, двумя прямыми сходящимися линиями, образующими в пересечении острый угол, обозначено то место в пустыне, откуда он улетит, навсегда исчезнет. Перевернем страницу. На следующей его уже не будет. Есть только звезда и две пересекающиеся линии. Неожиданное, лаконичное и выразительное завершение сюиты рисунков. Взрослому читателю книги, который сберег, сохранил память детства, наверное, придутся по душе (а детям тем более) слова Сент-Экзюпери, что, по его мнению, «это самое красивое и самое печальное место на свете... Здесь Маленький принц впервые появился на Земле, а потом исчез».

Вот только можно ли теперь это место отыскать, а об

этом просил читателей Сент-Экзюпери. Дочитав до конца книжку и еще раз внимательно проглядев все картинки, мы увидим, что на одной, другой, третьей Маленький принц почти всегда изображен на стыке таких вот острых линий, ничем не отличимых одна от другой. Как же найти ту, главную? Да и нужно ли отыскивать, несмотря на просьбу автора? Может быть, в том как раз и заключался замысел художника, взявшего в руки краски и карандаш, что Маленький принц был везде. В каждом уголке пустыни. И не был нигде.

А может быть, действительно это место надо угадать, увидеть не глазами—сердцем, потому что автору хочется, чтобы вслед за Маленьким принцем мы усвоили одну важную истину: самого главного глазами не увидишь. Зорко одно лишь сердце. Вот почему и две сходящиеся под острым углом линии, которые нарисовал в конце своей книги Сент-Экзюпери, не могли походить на сто тысяч других. Ведь для читателей, узнавших историю Маленького принца, они перестали быть немymi. Это самое печальное место на свете они должны были увидеть сердцем.

Когда Маленький принц встретил однажды Лиса и попросил стать его другом, Лис мудро ответил: «Я не приручен. Приручи меня. Ты для меня пока всего лишь маленький мальчик, точно такой же, как сто тысяч других мальчиков. И ты мне не нужен. И я тебе тоже не нужен... Но если ты меня приручишь, мы станем нужны друг другу. Ты будешь для меня единственным в целом свете».

Сейчас у Маленького принца найдется немало друзей—юных и взрослых—всех, кого «приручила» к себе удивительная, книга Антуана де Сент-Экзюпери. Это настоящие, верные друзья Маленького принца, маленького одинокого мальчика, который стал им близок, стал им нужен и которому все они тоже очень были нужны.

Сколько одежек у книжки?

Астрид Линдгрен

**ТРИ ПОВЕСТИ
О МАЛЫШЕ
И КАРЛСОНЕ**

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«Детская литература»



Сколько бы ни было — все мало. А почему, мы попробуем рассказать.

За два века существования искусство иллюстрации книжек для детей или книжек, нежданно-негаданно ставших детскими, подростковыми, превратилось из ремесленного в подлинное искусство и, завоевывая все новые и новые рубежи, стало отчасти и в силу своей особой специфики мощной ветвью книжной графики вообще. Сегодня невозможно представить книги для детей без рисунков — оригинальных, разнообразных, изобретательных и непременно соответствующих возрасту читателей-зрителей. В сказке Льюиса Кэрролла среди многих удивительных превращений Алисы мы уже вспоминали и такое: отведав волшебный пирожок, Алиса сразу так вытянулась, что даже стукнулась головой о потолок. У детей процесс стремительного роста совершается естественно и закономерно, без помощи волшебных пирожков. И почти столь же стремительно обогащаются, меняются в этом возрасте вкусы, интересы, симпатии, привязанности. Меняются. С быстротой, не свойственной другому возрасту.

Самуил Яковлевич Маршак писал, например, что в пять лет человек говорит на одном языке, в восемь — на другом, в десять — на третьем. Значит, каждому и книжки подавай соответственно возрасту, если не хочешь потерять читателей. Соответственно и рисунки. Но подавай непременно. С неубывающим талантом. Но каждый раз рассчитывая на подрастающего читателя.

Борис Житков считал, например, что «граждане до пятилетнего возраста», взяв в руки карандаш и бумагу, всегда начнут с того, что считают для себя главным. С главного начинают и главным заканчивают. И это художник должен помнить. Сперва дети рисуют штык. А потом к штыку пририсовывают солдата. Но штык главнее. Он большой, острый. Солдат всякого убьет штыком. А бык? Что у быка главное? Рога, конечно. С них начинают, а потом к главному пририсовывают остальное. И то лишь для пользы главного. Воры. Они орудуют ночью, когда их плохо видно. Они тихи и все без голов, потому что рисунок получился смутным.

Это уже позднее, когда ребенок перейдет из пятилетнего возраста в следующий, он заинтересуется не только штыком, но, может быть, гораздо больше физиономией солдата, мундиром, фуражкой и т. д. Владимир Лебедев, который хорошо знал и понимал детскую психологию, часто «держал в уме» и эту особенность ребяческого восприятия. Что главное в изображении толстяка, объевшегося мороженым? (стихотворение Маршака «Мороженое») — толщина. Он весь круглый-круглый, как колесо, шар, обруч. А остальное пририсовано для пользы главного. А с чего начинается у Лебедева (и Маршака) изображение физиономии клоуна? С громадного, смешного, красного носа («Где купили вы, синьор, этот красный помидор?»). Но, став постарше, ребенок на рисунках М. Добужинского к «Трем толстякам» уже будет интересоваться клоунским нарядом артистов из цирка дядюшки Бризака, окружающей их обстановкой и многим другим. Деталь тут входит в свои права, и, оказывается, тут не всегда надо начинать с главного.

Пяти-, шестилетний гражданин легче, быстрее поверит, что можно встретить кота в сапогах и серого волка в бабушкином чепчике, чем в то, что девочка может сидеть пригорюнившись на берегу пруда и не захочет выкупаться. Разве такое бывает, чтобы девочка неподвижно сидела у пруда, как на васнецовской картине «Аленушка»? Тут разобраться труднее. И замечательный художник детской книги Аминадав Каневский объяснил, почему труднее, тонко заметив, что ребенка больше всего удивляет, как же это у пруда Аленушка может ничего не делать. Не купаться? Не загорать? Дети жаждут действия. Им пока еще трудно понять, что в картине не просто показано действие, а нечто более сложное — передано состояние человеческой души. И чтобы понять это, надо еще лет на пяток подрасти. Тогда придет пора залюбоваться пригорюнившейся Аленушкой Васнецова.

И еще раз об извечном споре: не является ли иллюстрирование книг вообще делом излишним? Ведь книга сама по себе обладает такой силой убедительности, вызывает столь яркие эмоции, — еще и Флобер в свое время негодовал: стоило ли с

таким трудом давать туманные, поэтические образы, чтобы явился какой-нибудь сапожник и разрушил всю мечту нелепой точностью? Сошлемся, однако, на авторитетное суждение Александра Бенуа. Под впечатлением посещения выставки книжной иллюстрации он написал слова глубокой признательности художникам-иллюстраторам, сумевшим обострить убедительность образов, порожденных чтением. Даже когда проявлялись «причудливые раскидывания мысли», талантливые рисунки почти всегда продолжали оставаться в тесной гармонии с основным содержанием книги, ее подлинным, «тесно слитым с ней украшением»¹.

Это было сказано о книжной иллюстрации вообще, но в полной мере относится к иллюстрациям книжек для детей в частности.

Впрочем, споры о книгах с иллюстрациями и без, как правило, все-таки оставались в сфере чистого теоретизирования. На практике талантливый рисовальщик очень часто обращал убежденных противников книжных иллюстраций в своих доброжелателей и приверженцев. Если в начале 20-х годов Юрий Тынянов решительно не принял иллюстрации молодого Владимира Конашевича к стихам Фета, найдя, что конкретности словесного искусства не соответствовала и даже противоречила конкретность живописная, то, не вдаваясь в справедливость оценки по существу, согласимся, что из десятка, а может быть, и сотни художников найдется один-два, чья живописная манера окажется адекватной словесной манере Фета, Флобера... Многие ли художники дерзнули проиллюстрировать лермонтовского «Демона»? Долгое время он оставался «неподдающимся». Но вот явился «Демон» Врубеля во всей своей сумрачности, отверженности, изгнанничестве, загадочности, текучести, так величественно и трагически вписавшийся в волшебно прекрасный пейзаж с вершинами, овеванными вечным холодом смерти, и оказалось, что самый трудный перевод словесного ряда в изобразительный не невозможен. Пусть даже через десятилетия, поэт и художник находят друг друга.

В спорах об иллюстраторах книжек для детей негативным

суждениям, глобальным или половинчатым (хотя время от времени шумные декларации такого рода выплескивались наружу), было бы еще труднее завоевать широкую популярность. Плодотворными остаются споры не о том, что нужно или не нужно, а о том, что нужно и как нужно? Какие рисунки плохи, а какие хороши? Какие не отвечают духовному развитию ребенка и какие отвечают? Или, говоря словами Владимира Лебедева, открывают и объясняют ребенку мир «постепенно, толково и не портят ему глаза».

Проиллюстрировать же в книгах для детей практически, действительно, можно все или, по крайней мере, желательно. Было бы талантливо и в качестве неперемennого условия учитывался бы возраст ребенка.

Тот же Аминадав Каневский, на которого мы выше ссылались, иллюстрируя стихотворение Агнии Барто «Ревушка», долго ломал голову над первой же строчкой: «Что за вой? Что за рев? Там не стадо ли коров?» В стихах все просто. А попробуй нарисовать рев и вой. «Ведь художник детской книги не может оставить без иллюстрации и пяти строк, особенно если речь идет о стихотворении»². Очевидно, в данном случае нужно было идти не за автором, а рядом с ним. В конце концов, Каневский так и поступил: нарисовал двор и обитателей двора, встревоженно прислушивающихся к реву. Сколько, казалось бы, таких простых задачек ставит писатель перед художником, и как непросто порой бывает их решать. Я уже рассказывал, как попробовал изобразить птичий гомон Владимир Конашевич, иллюстрируя английскую детскую песенку о запеченных в пирог синичках. Не отрываясь от содержания, не разрушая авторский замысел, он тоже изобретательно дополнял его.

В начальный период своего существования детской книжной иллюстрации решать такие задачи было не под силу. Она попросту обходила их, ограничиваясь, как правило, чистой иллюстративностью, к тому же еще и примитивной. Впрочем, и сегодня детская книжка не избавилась от этого греха. Бескрылые, безликие иллюстраторы своими упрощенными рисунками могут разве что добавить аргументы противникам

книг с иллюстрациями. Все у таких художников дотошно растолковано-перетолковано. Ничего не забыто. Все, что есть в тексте и бесхитростно может быть перенесено на бумагу, — перенесено и предусмотрительно объяснено. Только вот рассматривать такие картинки невыносимо скучно. И впрямь будто пудовую гирию навесили. «А что прикажешь делать, — демагогически воскликнет художник-ремесленник, — если приходится иметь дело с детьми. Надо, чтобы нас поняли». А то и прикажешь — побольше доверия к ребенку! Талантливого мастера, умеющего в общении с детьми вспомнить собственное детство, ребенок всегда поймет. Право, как тут не привести ответ одной маленькой девочки, который так понравился английскому писателю Честertonу, что он вставил его в свою книгу о Диккенсе. «Я бы поняла, — сказала девочка своей маме, — если бы ты не объяснила».

Короче говоря, проследивая эволюцию книжных иллюстраций на протяжении нескольких десятилетий, можно было бы прийти к такому заключению: многие художники упрямо конструировали в своем воображении образ юного читателя, представляя его себе существом непонятливым, малосмышленным, которого надо все время вести за руку. Но образ этот с годами менялся, и художники все больше стали рассчитывать на самостоятельность юных читателей-зрителей и обращались к смышленому и, безусловно, понятливому читателю книг, всегда открытому сопереживанию, сотворчеству.

В старину, стремясь удовлетворить ненасытную детскую любознательность, художники рисовали картинку, подавляющие количеством подробностей. Метод подробного изображения, если только он не вырождается в дотошную инвентаризацию окружающих вещей и предметов, как в бухгалтерской книге, ни в коем случае не может быть опорочен. Ребенку одинаково противопоказаны и тонкие канцелярские реестры, и толстые. Зато истинной ценностью обладают такие подробности, которые безотказно «работают» на сюжет, оставляют достаточно простора на рисунке, меньше всего делают картинку похожей на комнату, так тесно заставленную вещами, что и повернуться-то негде. Можно не

сомневаться, что художники и впредь не будут отказываться от подробных и обстоятельных картинок. Все дело в том, как этой «плотной» обстоятельностью, «одновременностью» воспользоваться.

Что же касается детей, то художник, безусловно, сможет рассчитывать на благодарный отклик. Ребенку нравится рассматривать обстоятельные рисунки, сделанные талантливой рукой. Ему доставляет удовольствие разглядывать на них все новые и часто неизвестные подробности. С охотой запоминается и усваивается незнакомое, прежде неведомое. И жаль, да и неправильно с педагогической точки зрения, было бы лишать детей такого удовольствия. Другое дело, что рядом с обстоятельнейшим Гранвилем или подробным Доре, который, иллюстрируя «Гаргантюа и Пантагрюэля», был всецело захвачен фактурностью, материальностью, предметностью письма Рабле (художнику было хорошо в этом мире весомых, внушительных, устойчивых вещей, и как художник он искренне этим наслаждался), невыносимо скучными покажутся унылые, ничем не одухотворенные подробности на рисунках художника... имярек. Не будем называть имена. Увы, им и по сей день несть числа.

Однако, воздавая хвалу красноречивой подробности, не упустим из виду и другое. Как бы ни была она интересна и заманчива, это далеко не единственный и во всех случаях безотказно действующий рецепт. Есть множество других. Эффект рисунка может достигаться и прямо противоположными средствами—лаконизмом, экономностью каждого штриха. Ребенку интересны и таинственная недосказанность, и загадочный намек. Важно только, чтобы намек не походил на припасенный художником для ребенка головоломный кроссворд, который и взрослому-то решить не под силу.

Легко предположить, например, что скрытый смысл двух пересекающихся под острым углом прямых линий на последнем и как будто бы элементарном рисунке Антуана де Сент-Экзюпери, завершающем «Маленького принца», тоже не сразу дойдет до читателя. Но всем содержанием повести писатель подводит нас к нему, помогает понять скрытый смысл и значение. Такой рисунок рассчитан на понятливого,

Сколько одежек у книжки?

вдумчивого зрителя. И подскажет ему в конечном счете гораздо больше, чем любое подробнейшее изображение африканского пейзажа с песчаными холмами, быть может, с караваном верблюдов на горизонте и подсохшими от зноя пальмами.

Смелым росчерком карандаша писатель нас убедил, что ему нужны были только две линии, а все остальное ни к чему. Пальмы, холмы, оазисы могли привести на след места падения и взлета Маленького принца в пустыне. А лаконичный рисунок как бы убеждает — оно везде и нигде.

Наверное, в старину не слишком склонный к философствованию художник детской книги не рискнул бы нарисовать такую картинку, да еще и сделать ее ключевой. Но ведь и «Маленького принца» невозможно себе представить рядом, на одной полке с некогда популярными детскими книгами вроде добропорядочных и в высшей степени назидательных и слащавых «Маленьких женщин» и «Маленьких мужчин» американской писательницы Луизы Олкотт или «Пажа цесаревны» Лидии Чарской, хотя для детей понятливых и самостоятельных мыслящих издавна существовали «Алиса в стране чудес», адаптированный «Гулливер», «Робинзон Крузо», «Гаргантюа и Пантагрюэль». А рисункам Сент-Экзюпери впрямую находиться по соседству с неведомыми ему, но близкими по духу рисунками Лебедева, Конашевича, потому что авторы всех этих рисунков не забывали, что сами когда-то были детьми.

Пока складывалась эта книжка про детские книжки и картинки к ним, я заметил, что достаточно часто, вольно или невольно, во всяком случае не преднамеренно, обращаюсь к иллюстрациям, сделанным еще при жизни авторов книг. И хотя так получилось само собой, я не стал нарушать сложившийся порядок. Пусть будет так! В конце концов, в моем выборе была своя закономерность.

Восстанавливая историю появления на божий свет тех или иных ставших знаменитыми рисунков, как интересно и поучительно проследить историю взаимоотношений двух современников, стоявших у истоков книг и рисунков, двух авторов —

писателя и художника, попытаться воссоздать завязывающийся между ними диалог, узнать, что они думали, причины взаимных согласий и несогласий, споров, столкновения мнений. Особенно, если в очном диалоге, с одной стороны, участвуют Диккенс, Кэрролл, с другой—такие незаурядные мастера книжной иллюстрации, как Сеймур, Физ, Тенниел; в заочном: Рабле и Доре—Свифт и Гранвиль, а ближе к нашим дням—Маршак и Лебедев, Чуковский и Конашевич, или соединяющие в одном лице писателя и художника Маврина и Сент-Экзюпери... Тем более что, по существу, каждый из этих мастеров стал первооткрывателем в книжной графике замечательных литературных персонажей, запечатлев в сознании многих поколений читателей их образы.

Разумеется, хорошая книга для детей или для взрослых не имеет ни возраста, ни срока давности. Она всегда молода. Меняются с возрастом ее читатели. А классическая книга в своем роде всегда единственная. «Робинзон Крузо»—один, «Путешествия Гулливера»—неповторимы. Нет другого «Дон Кихота» и не может быть новой «Алисы». Но гардероб у каждой книжки не ограничивается одним на все времена платьем. Гардероб может быть разнообразным и богатым. Каждому новому поколению книжка является по-новому оформленной, в новом, модном наряде, начиная с формата, шрифтов, обложки, форзаца, рисунков. И чем дольше живет на свете книжка, тем больше одежек у нее собирается. Другое дело, что не каждая одежда действительно приходится впору. Что-то не по росту. Жмет или слишком просторно. Что-то вроде бы и по мерке. Но все равно кажется снятым с чужого плеча. Такое мы уже видели не раз на других.

И все-таки сколько бы удач или неудач ни накапливалось в изобразительном решении той или иной книги, какой художник не соблазнится возможностью проиллюстрировать знаменитую книгу? Прикоснуться к «вековым образам». И не для того, чтобы померяться силами с предшественниками, а для того, чтобы попытаться взглянуть на героев книги с позиций нового времени, сегодня, нынешним взглядом.

Впрочем, если для иной хорошей книги дистанции времени

и не потребуется и сразу же при своем появлении она обретает надежных спутников—так было, например, со многими произведениями, от «Алисы» до «Мистера Твистера», — это не исключает, что вскоре она обретет еще с десяток спутников в лице художников-иллюстраторов.

Сколько лет живет на свете повесть шведской писательницы Астрид Линдгрен «Малыш и Карлсон»? Без году неделю. По сравнению с другими популярными детскими книгами она очень еще молода. Книга-подросток. К тому же «Карлсону» посчастливилось появиться на свет в сопровождении отличных иллюстраций Илун Викланд. Многим юным читателям запомнился, наверное, маленький, смешной, в меру упитанный человечек под зонтиком—Карлсон. Слегка покачиваясь, он летит над Амстердамом по синему, усыпанному звездами небу в свой зеленый домик с таким важным и достойным видом, «словно какой-нибудь директор. Конечно, если можно представить директора с пропеллером за спиной». Трудно, кажется, соревноваться с этими талантливими иллюстрациями, во всем сохраняющими лукавую улыбку Астрид Линдгрен, по своей изобразительной манере, духовному складу близкими видению автора книги.

Но ведь соревнуются!

И во многих странах мира, где переводилась в эти годы повесть о Малыше и Карлсоне, были свои иллюстраторы. Что же сказать о книгах, которые прочно вошли в круг детского чтения не три-четыре десятилетия назад, уже на памяти моего поколения, а одну-две сотни лет назад!

Остается только повторить: сколько же у них должно было накопиться иллюстраций-спутников! Причем каждый раз с автором встречались разные художнические индивидуальности—мастер или подмастерье, безликий ремесленник или яркая, оригинальная личность. Соответственно и контакты оказывались разными: иногда скоропалительные, с ничтожным результатом, иногда в высшей степени плодотворные, когда рисунок органично срастался с текстом.

Иллюстраторами «Дон Кихота» были Доре, Домье, Пикассо. Каждый оставил свой яркий след в истории книжной

иллюстрации и в прочтении романа Сервантеса. Но это не отбило охоту у последующих поколений художников испробовать свои возможности «на Сервантесе». Да и не могло отбить. Уже в наши дни «Дон Кихота» иллюстрировали Кукрыниксы. Если существуют такие книги, никогда не иссякнут попытки добраться до самого дна великого океана, хотя бы эта задача никогда не могла бы осуществиться.

Больше того, не только на взгляд современного художника, но и современного читателя Гранвиль, Физ, Тенниел могут показаться старомодными. Я уже и раньше говорил, что никто из современных иллюстраторов не стал бы повторять Физа, подражать Тенниелу. Это невозможно, да и не нужно. Не говорю уж о том, что техника книгопечатания открывает в наши дни перед художниками новые, невиданные прежде горизонты. Одно лишь появление цвета в книжной иллюстрации и возможность воспроизвести его на страницах книг, во всем богатстве и разнообразии самых тончайших оттенков, стали настоящей революцией, чуть ли не равносильной появлению цвета в кино. Цвет не упразднил черно-белую гравюру. Фаворский показал, какие блистательные открытия возможны в этой области. И все-таки к трудоемкой технике гравирования, требующей преодолевать жестокое сопротивление материала, стали обращаться реже. Радующая глаз ребенка, яркая, как игрушка, цветная иллюстрация завоевала детские сердца.

Все же ни один серьезный современный мастер не сможет миновать опыт старых мастеров, как бы далеко не ушел от них в своем собственном творчестве. Ведь там был старый, милый дом Пиквика и старый, милый дом Алисы. Сколько бы раз потом герои Диккенса или герои Кэрролла ни меняли свои адреса, переезжая из старых в новые, куда более комфортабельные апартаменты, все равно Сеймур, Физ, Тенниел были первыми иллюстраторами. И не просто первыми—первыми талантливыми. И Гранвиль был первым, хотя стал иллюстрировать Дефо и Свифта спустя сто лет после выхода книг, восьмым, а может быть, десятым. Но только с появлением его рисунков, можно сказать, стала складываться традиция

изображений Робинзона и Гулливера, необязательно сохраняющая сходство с уже существующими, но близкая им по внутренней сути. Там было начало всех начал.

Сколько бы раз я ни перечитывал «Приключения Шерлока Холмса», почти столько же раз я встречался с цветным или черно-белым портретом великого сыщика. Но самым милым моему сердцу остался все-таки тот, который сделал первый иллюстратор книги художник Сидни Пэджет, сотрудник английского журнала «Стрэнд мэгэзин». Пэджет нарисовал Холмса в его квартире на Бейкер-стрит, в доме 221-Б, в обществе своего неразлучного друга доктора Уотсона. Нарисовал без нарочитых преувеличений, загадочного смещения красок, эффектной романтизации. Всех подобных излишеств художник счастливо сумел избежать. В собеседнике Уотсона мы просто видим человека, умеющего внимательно слушать, остро наблюдать. Можно предположить, что он привык хорошо анализировать, взвешивать, сопоставлять факты, тщательно просчитывать все в уме. Но для художника-иллюстратора эти черты, может быть, и должны были стать главным, безо всякого суперменства, которое потом приписывали Холмсу всевозможные незадачливые иллюстраторы, превращавшие книгу в дешевое чтиво, расхожую беллетристику.

Не могу предпочесть старым иллюстраторам Рабле современного французского художника А. Дюбуа. Его рисунки были у нас воспроизведены в одном из новейших переизданий «Гаргантюа и Пантагрюэля». В этих рисунках есть что-то и от приемов веселой буффонады, что-то от комиксов, немножко от пародий, может быть, пародий на рисунки к «Гаргантюа» Гюстава Доре. Всего понемножку. И все непринужденно, остроумно, легко! Однако нет ли в таком подходе к великому произведению опасной легкости? Мы улыбаемся, разглядывая акварели Дюбуа, хохочем, глядя на рисунки Доре. Хохочем, изумляясь мощным «проказам» Гаргантюа, которому ничего не стоило снять колокола с собора Парижской богородицы и прикрепить их, как колокольчики, на сбрую своего коня. Действительно, таким гиперболам, таким

великим преувеличениям больше под стать, как ответная реакция, раскатистый, от всей души, громовой хохот, чем шутливые улыбки. И легкие, воздушные акварельные краски, при всем изяществе рисунков современного ироничного мастера, явно проигрывают в сравнении с черно-белыми, почти скульптурными гравюрами Доре.

...Однажды в интервью для журнала «Детская литература» Виталий Горяев сказал, что в работе художника все должно быть трудно. Иначе и не может быть³. Кажется, безо всяких усилий легли на бумагу поражающие своей изобретательностью, свободной, импровизационной манерой рисунка иллюстрации к книжке для детей. А в действительности? Сколько потребовалось времени и труда! Быть может, и впрямь книжку для детей труднее иллюстрировать, чем для взрослых. Ведь мы уже знаем: художнику приходится переходить не только от книжки к книжке — от возраста к возрасту. А это обязывает мастера каждый раз по-новому смотреть на вещи, открывать новое в себе самом, в своем творчестве.

А извечный диалог с автором. Легкое ли это дело? Сколько нареканий выслушал от Льюиса Кэрролла Тенниел по поводу Алисы. Зря, что ли, он восклицал с негодованием, что больше недели этого ментора нельзя вытерпеть: и фигура получилась непропорциональная, и платье не такое, слишком много кринолина, и вообще, рисуйте свою Алису с моей любимицы Алисы Лидделл. Противостоять такому напору непросто. Перерисуй, как требует автор. Ну, а сколько раз художник детской книги принимался перерисовывать старые иллюстрации сам, по собственному почину, будучи убежденным, что новый вариант понравится детям больше старого, да и собственные взгляды мастера тоже претерпели некоторые изменения. Не раз и не два возвращался к «Сказке о глупом мышонке» Владимир Лебедев. Десять лет спустя заново проиллюстрировал «Трех толстяков» Виталий Горяев. И может быть, был прав. Для предыдущего издания сказки какие-то моменты изобразил вяло, по-бытовому. Скучновато! — скажем так. Очень уж привычно, по старинке. А сказка

Сколько одежек у книжки?

Олеши требовала непривычности. Новую серию рисунков отличала большая социальная острота и одновременно большая праздничность, сказочность. Вполне возможно, говорил Горяев, ребенок не сразу поймет, о каких серьезных вещах толковал с ним автор. Задача художника — своими рисунками помочь детям в этом разобраться, развеселить, доставить удовольствие. Сам Горяев в своих рисунках как бы разыгрывал цирковое представление. Ведь Тибул и Суок — цирковые артисты. А кроме того, и рядом с ними, как мы уже говорили, он поселил на страницах книги разноцветных клоунов, жонглеров, атлетов, не всегда имеющих прямое отношение к тексту, но помогающих создать атмосферу цирка.

И все-таки, как бы трудно ни приходилось порой художникам детской книги, все, что сделано было ими с умом и талантом, окупилось с лихвой.

И то разнообразие форм жизни, которое ребенок радостно открывает вокруг себя, он ищет и в книгах, которые берет в руки, сознательно или бессознательно радуясь непохожести помещенных там рисунков. Непохожести, новизне красок, линий, форм, неожиданности решений. Когда в ленинградской детской редакции возле Владимира Лебедева объединилась целая группа молодых талантливых художников, никто из них не повторял в своих рисунках ни своего учителя, ни друг друга. Это была настоящая творческая лаборатория, где каждый ставил перед собой широкие живописные задачи.

И может быть, имея в виду опыт ленинградской редакции, опираясь на него, один из замечательных деятелей этой редакции писатель Борис Житков говорил, предостерегая от единообразия даже среди единомышленников, потому что это неизбежно приведет к нивелировке: «Если вы в комнате повесите четыре штуки часов, ведь у вас от этого времени больше не станет. И среди настоящих авторов при их резком различии стилей, конечно, огромное большинство не совпадает биением своего пульса, своим способом излагать материал, составлять слова, строить фразу...»

Все же есть одно общее, принципиально важное правило,

Б. Галанов. Платье для Алисы

одинаково обязательное для всех художников, рисующих для детей, и в особенности для самых маленьких. По разным поводам мы уже вспоминали его не однажды: необходимость передать в рисунке детскую точку зрения на мир во всей ее свежести, непосредственности, талантливости. Взрослые часто ахают над детскими рисунками: «Гениально! Потрясающе! Как схвачено, как увидено». И задача художника детской книги— своими рисунками помочь ребенку подольше сохранить его гениальность, не дать заглухнуть творческим способностям, делом поддержать и развить смелость видения, оригинальность взглядов и суждений. Но для этого, разумеется, и сам художник должен сохранить в своем творчестве «детскость» взгляда, первоначальную чуткость восприятия: «Дайте глянуть... — писал Житков, — если я только не забыл, как это я тогда глядел. Как жаль, что я не выжег этого в памяти вот тогда, когда это было во мне. А было же! Запомнить покрепче, пожить этим, чтоб не ушло так навсегда, так бесследно»⁴.

Не вспомню точно, кому принадлежат слова, что писать детские книжки— великая честь. А разве не великая честь для художника рисовать картинки к этим книжкам. Не только писатели, но и талантливые художники сдружили детей с Гулливером и Робинзоном, с Пиквиком и Алисой, Пиноккио и Буратино, Тибуллом и Суок, с Малышом и Карлсоном, с доктором Айболитом и дядей Степой. Список, который можно расширить, увеличить впятеро, вдесятеро. Художник детской книги нарисовал волшебно прекрасные буквы азбуки, весь алфавит от «А» до «Я», каждую букву сделал персонажем сказок. Он разложил перед детьми разноцветные книги и показал мир во всем сверкающем его великолепии— зеленые луга, синие моря, бегущие по небу легкие розовые облака, золото солнечных лучей, отраженных в перламутровой глади озера, показал ласково протягивающую к ребенку руки молодую, красивую, веселую женщину, очень похожую на его маму.

Так, взглянув на первую картинку и раскрыв первую книжку, ребенок делает первый шаг в полный чудес, настезь открытый мир.

Примечания

Зачем коту сапоги?

1. Маршак С. Я. Собр. соч. В 8 т. М.: Худож. лит., 1972. Т. 8. С. 96.
2. Ван Гог В. Письма. М.; Л.: Искусство, 1966. С. 379—380.
3. Конашевич В. М. О себе и своем деле. М.: Дет. лит., 1968. С. 225.
4. Пантелеев Л. Живые памятники. М.; Л.: Сов. писатель, 1966. С. 487—488.
5. Тырса Н. А. Заряд, которым стреляет ружье // Художники детской книги о себе и своем искусстве. М.: Книга, 1987. С. 260.
6. Роллан Р. Кола приветствует Кибрика // Роллан Р. Кола Брюньон. М.: Худож. лит., 1977. С. 7—8.
7. Манн Т. Предисловие к папке с рисунками // Собр. соч.: В 10 т. М.: Худож. лит., 1960. Т. 9. С. 44.
8. Тынянов Ю. Н. Об иллюстрации к книге // Архаисты и новаторы. М.: Прибой, 1929. С. 302.
9. Цит. по: Детская литература/Сост. Н. В. Чехов. М.: Польза, 1909. С. 90.
10. Шкловский В. Б. Старое и новое. М.: Дет. лит., 1966. С. 8.
11. Фивер У. Когда мы были детьми. М.: Сов. художник, 1977. С. 9.

Черным по белому

1. Книга о Владимире Фаворском. М.: Прогресс, 1967. С. 282.
2. Фаворский В. А. О художнике, о творчестве, о книге. М.: Мол. гвардия, 1966. С. 31.
3. Там же. С. 30.
4. Книга о Владимире Фаворском. С. 231.
5. Там же. С. 260.
6. Там же. С. 232.

«Не Лебедь и Рак, а Лебедев и Маршак»

1. Лебедев В. В. О рисунках для детей // Художники детской книги о себе и своем искусстве. М.: Книга, 1987. С. 133.

Б. Галанов. Платье для Алисы

2. Там же. С. 133.
3. Там же. С. 134.
4. Там же. С. 133.
5. Петров В. Н. В. Лебедев. Л.: Художник РСФСР, 1972. С. 90—95.
6. Мандельштам О. Э. Детская литература // Дет. лит. 1967. № 6. С. 64.
7. Тынянов Ю. Н. Корней Чуковский // Дет. лит. 1939. № 4. С. 24.
8. Там же.
9. О художниках-пачкунах // Правда. 1936. 1 марта.
10. Маршак С. Я. Собр. соч.: В 8 т. М.: Худож. лит., 1971. Т. 6. С. 362.
11. Андроников И. Л. Создание двух мастеров // Маршак С. Я. Лебедев В. В. Детям. М.: Дет. лит., 1967. С. 4.
12. Лебедев В. О рисунках для детей // Художники детской книги о себе и своем искусстве. С. 133.

Огромное в три обхвата сердце художника

1. Конашевич В. М. О себе и своем деле. М.: Дет. лит., 1968. С. 348.
2. Токмакова И. П. // Там же. С. 467.
3. Конашевич В. М. Письмо В. А. Фаворскому // Там же. С. 396.
4. Федин К. А. Предисловие // Там же. С. 15.
5. Конашевич В. М. О рисунках для детской книги // Там же. С. 197.
6. Конашевич В. М. Некоторые мысли о приемах иллюстрирования книги // Там же. С. 197.
7. Там же. С. 201.
8. Конашевич В. М., Чуковский К. И. Переписка // Там же. С. 291—360.
9. Конашевич В. М. «Вы хотите, чтобы я рассказал...» // Там же. С. 276—277.
10. Конашевич В. М. Письмо К. Чуковскому // Там же. С. 345—346.
11. Конашевич В. М. Письмо С. Алянскому // Там же. С. 369.
12. Фаворский В. А. Про Конашевича // Там же. С. 392.
13. Горяев В. Н. О Конашевиче // Там же. С. 457.
14. Тынянов Ю. Н. Корней Чуковский // Дет. лит. 1939. № 4. С. 25.

Тайна куклы Суок

1. Олеша Ю. К. Избранное. М.: Худож. лит., 1974. С. 545.

Примечания

2. Там же. С. 91.
3. Олеша Ю. К. Пьесы. Статьи о театре и драматургии. М.: Искусство, 1960. С. 380.
4. Луначарский А. В. Толстяки и чудаки // Там же. С. 383—384.

Мир сказки в одной букве

1. Конашевич В. М. О себе и своем деле. М.: Дет. лит., 1968. С. 228.
2. Костин В. И. Татьяна Алексеевна Маврина. М.: Сов. художник, 1966. С. 113.
3. Маврина Т. А. Пути-дороги. Л.: Художник РСФСР, 1980. С. 157.
4. Там же. С. 156.
5. Там же.

Кто вы, Жан Иньяс Изидор Жерар

1. Бальзак О. Собр. соч. В 15 т. М.: Худож. лит., 1955. Т. 1. С. 3.
2. Герцен А. И. Собр. соч. В 30 т. М.: Изд-во АН СССР, 1956. Т. 10. С. 58.
3. Лидии В. Г. У художников. М.: Искусство, 1972. С. 141.
4. Митрохин Д. И. О Конашевиче // Конашевич В. М. О себе и своем деле. М.: Дет. лит., 1968. С. 415.
5. Беранже П. Ж. Полн. собр. песен: В 2 т. М.; Л.: Academia, 1935. Т. 2. С. 566—567.
6. Там же. С. 567.
7. Гривнина А. С. Гранвиль-иллюстратор // Проблемы развития зарубежного искусства. Л., 1972. Вып. 2. С. 38—57.
8. Шкловский В. Б. Старое и новое. М.: Дет. лит., 1966. С. 52.

Посмертные записки бессмертного клуба

1. Пирсон Х. Диккенс. М.: Мол. гвардия, 1963. С. 49.
2. Диккенс Ч. Собр. соч.: В 30 т. М.: Худож. лит., 1963. Т. 29. С. 17.
3. Там же, 1962. Т. 28. С. 73.
4. Там же, 1963. Т. 29. С. 36.
5. Там же, 1963. Т. 29. С. 171.
6. Там же, 1963. Т. 29. С. 248.
7. Винтерих Дж. Приключения знаменитых книг. 3-е изд., доп. М.: Книга, 1985. С. 66.
8. Честертон Г. К. Чарлз Диккенс. М.: Радуга, 1982. С. 67.

Б. Галанов. Платье для Алисы

9. Там же. С. 67.
10. Пирсон Х. Указ. соч. С. 398—399.
11. Сурис В. В. А. Милашевский и его Пиквикский клуб // Искусство книги. 1973. Вып. 8. С. 398—399.

А в колодце был кисель

1. Кто автор «Алисы». По следам сенсаций // Лит. газ. 1984. 4 мая (№ 18). С. 15.
2. Честертон Г. К. Льюис Кэрролл // Кэрролл Л. Приключения Алисы в Стране чудес; Сквозь зеркало и Что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье. М.: Наука, 1978. С. 236.
3. Урнов Д. М. Как возникла „Страна чудес“. М.: Книга, 1969. С. 12.
4. Падни Д. Льюис Кэрролл и его мир. М.: Радуга, 1982. С. 86.
5. Письмо Тенниела Л. Кэрроллу // Кэрролл Л. Указ. соч. С. 143.
6. Там же. С. 85.
7. Находки века: «Алиса» из 1865 года // Лит. газета. 1986. 1 янв. (№ 1). С. 15.
8. Кэрролл Л. «Алиса» на сцене // Кэрролл Л. Указ. соч. С. 11.
9. Там же.
10. Падни Д. Указ. соч. С. 94.
11. Честертон Г. К. По обе стороны зеркала // Кэрролл Л. Указ. соч. С. 238.

Человек, который хотел проиллюстрировать все

1. Тургенев И. С. Собр. соч.: В 12 т. М.: Худож. лит., 1956. Т. 11. С. 338.
2. Олеша Ю. К. Ни дня без строчки. М.: Сов. Россия, 1965. С. 195.
3. Дьяков Л. А. Гюстав Доре. М.: Искусство, 1983. С. 53.
4. Кузьмин Н. В. Штрих и слово. Л.: Художник РСФСР, 1966. С. 6—8.
5. Александр Бенуа размышляет... М.: Сов. художник, 1968. С. 323—325.
6. Гартлауб Г. Гюстав Доре. Л.: Ленингр. обл. союз сов. художников, 1933. С. 65—66.
7. Либрович С. Ф. На книжном посту. Пг.; М.: М. О. Вольф, 1916. С. 216—220.
8. Варшавский Л. Р. Гюстав Доре. М.: Искусство, 1966. С. 3—4.
9. Ван Гог В. Письма. М.; Л.: Искусство, 1966. С. 203—204.
10. Александр Бенуа размышляет... С. 324—325.

Примечания

11. Дьяков Л. А. Указ. соч. С. 34, 125.
12. Гюго В. Собр. соч.: В 15 т. М.: Худож. лит., 1956. Т. 14. С. 591.
13. Чуковский К. И. От двух до пяти. 21-е изд., испр. и доп. М.: Дет. лит., 1970. С. 213.
14. Сент-Бёв Ш. Литературные портреты: Крит. очерки. М.: Худож. лит., 1978. С. 394—395.

Мальчик с астероида

1. Сент-Экзюпери А. Посвящение Леону Верту. М.: Дет. лит., 1967. С. 7.
2. Моруа А. Антуан де Сент-Экзюпери // От Монтеня до Арагона. М.: Радуга, 1984. С. 50—52.
3. Мижо М. Сент-Экзюпери. М.: Мол. гвардия, 1963. С. 377.

Сколько одежек у книжки?

1. Александр Бенуа размышляет... С. 322.
2. Каневский А. М. Я работаю так же, как разговариваю с детьми // Художники детской книги о себе и своем искусстве. М.: Книга, 1987. С. 76.
3. Рассказывает художник В. Горяев // Дет. лит. 1968. № 3. С. 47.
4. Жизнь и творчество Б. С. Житкова. М.: Детгиз, 1955. С. 375—376.

Содержание

Зачем коту сапоги? 3

Черным по белому 29

«Не Лебедь и Рак, а Лебедев и Маршак...» 47

Огромное в три обхвата сердце художника 81

Тайна куклы Суок 107

Мир сказки в одной букве 135

Кто вы, Жан Иньяс Изидор Жерар? 151

Посмертные записки бессмертного клуба 179

А в колодце был кисель 199

Человек, который хотел проиллюстрировать все 231

Мальчик с астероида 261

Сколько одежек у книжки? 281

Примечания 297

Галанов Борис Ефимович

ПЛАТЬЕ ДЛЯ АЛИСЫ:
Диалог писателя и художника

Редактор А. Б. Гудович
Художественный редактор Т. Н. Руденко
Технический редактор Е. Н. Волкова
Корректор Э. В. Ежова

ИБ № 1741

Сдано в набор 7.07.89. Подписано в печать 7.03.90. А-09939. Формат 70х100/32. Бум. офсетная № 1. Гарнитура Таймс. Печать офсетная. Усл. печ. л. 12,35. Усл. кр.-отт. 48,10. Уч.-изд. л. 16,03. Тираж 60 000 экз. Изд. № 4699. Заказ 0-97. Цена 1 р. 70 к.

Издательство «Книга», 125047, Москва, ул. Горького, 50.

Фотонабор выполнен ордена Октябрьской Революции и ордена Трудового Красного Знамени МПО «Первая Образцовая типография» Государственного комитета СССР по печати.

113054, Москва, ул. Валуевая, 28

Отпечатано на киевской книжной-фабрике «Жовтень»
252053, Киев, ул. Артема, 25.

Галанов Б. Е. Платье для Алисы: Диалог писателя и художника. М.: Книга, 1990. 302 с.
ISBN 5-212-00280-X

Книга о том, как задумывались и осуществлялись замыслы знаменитых книжных иллюстраций, о работе выдающихся русских и зарубежных художников — Лебедева, Фаворского, Конашевича, Добужинского, Мавриной, Горяева, Физа, Тенниела, Гранвиля, Доре. Рассказывается об истории взаимоотношений писателя и художника при создании иллюстраций к книгам Маршака, Чуковского, Кэрролла, Диккенса, Олеси, о судьбе и приключениях книжных иллюстраций, биографии их создателей. В книге использованы малоизвестные архивные материалы и документы. Издание широко иллюстрировано.

Для широкого круга читателей.

Г 4903040000-021 51-90
002(01)-90

ББК 85.15