



М. БАШИЛОВ. Иллюстрация к «Горю от ума» Грибоедова

К. С. КУЗЬМИНСКИЙ

РУССКАЯ
РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ
ИЛЛЮСТРАЦИЯ
XVIII и XIX вв.

И В Ц - Р С Ф С С

ВЕЧЕРН. ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
И Н С Т И Т У Т

1937

№

Новосибирск

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ
МОСКВА · 1937

*Переплет и титульный лист
художника Д. А. САХАРОВА*

ОТ АВТОРА

Историки русского искусства, особенно дореволюционного периода, недооценивали значения графики и в своих трудах упоминали о ней лишь мимоходом, а между тем книжная иллюстрация в истории развития русской культуры и русского искусства играла значительную роль.

Лишь в нашу эпоху советские исследователи уяснили всю важность изучения русской графики. Некоторые из них совершенно определенно ставят вопрос о влиянии графики (в частности литературной иллюстрации) на развитие жанровой живописи.

Настоящая работа имеет своей целью выяснить путь развития русской реалистической иллюстрации XVIII и XIX вв. в связи с развитием реализма в литературе и изобразительном искусстве.

Основной задачей работы было стремление ознакомить советского художника с наследством в области книжной графики, без изучения которого невозможно усвоение лучших его сторон.

Книга снабжена большим количеством иллюстраций, взятых главным образом из первоисточников. К сожалению, гравюры на дереве пришлось большей частью воспроизвести автотипией, что нарушило их первоначальную фактуру.

Продолжением настоящей книги будет работа, охватывающая период с конца XIX в. («Мир искусства») и начало XX в. до Октябрьской революции.



ГЛАВА ПЕРВАЯ

Художник-иллюстратор в своем творчестве находится в зависимости от содержания иллюстрируемого произведения, от его стиля, от его целевого назначения и, наконец, от полиграфической, в частности, от репродукционной техники, при помощи которой будет воспроизведена его иллюстрация. Все это, вместе взятое, характеризует работу художника-иллюстратора как со стороны ее содержания, так и со стороны художественной формы.

Как бы художник ни старался быть «объективным», он не в состоянии скрыть своего отношения к иллюстрируемому произведению. Его общественные симпатии всегда скажутся. Они скажутся в выборе сюжета для иллюстрации, в трактовке изображаемых явлений и лиц и, наконец, в стиле иллюстрации. Одно и то же произведение иллюстрируется различно — в зависимости от того, какой художник, в какую эпоху, для какой цели его иллюстрировал. Стоит, например, просмотреть иллюстрации разных художников к «Мертвым душам» или к басням Крылова, чтобы убедиться в справедливости этого положения.

При рассмотрении вопроса о влиянии писателя на художника-иллюстратора необходимо иметь в виду, что далеко не всегда это влияние исходит от писателя непосредственно. Можно привести немало примеров, свидетельствующих о том, что взгляды писателей на искусство и его задачи были значительно менее прогрессивны, чем взгляды художников, иллюстрирующих их произведения. Ряд наших писателей-реалистов, которых прекрасно иллюстрировали художники в своих высказываниях об искусстве, являлись сторонниками академических и романтических или часто эклектических направлений в живописи, т. е. многие писатели-реалисты не пропагандировали того направления, которое появилось главным образом под влиянием их же творчества. Ввиду этого, исследуя характер и стиль иллюстраций к произведениям таких писателей, необходимо выяснить,

как отразилось на творчестве художника иллюстрируемое произведение, к какому периоду деятельности писателя оно относилось, какой творческий метод писателя оно отражало. Если бы Гоголь написал только свои «Вечера на хуторе близ Диканьки», а Пушкин только «Руслана и Людмилу», то влияние их на художника ограничилось бы взглядами, отражающими школу романтиков, к которым ни Пушкин, ни Гоголь себя не причисляли. Их значение в развитии нашего искусства определилось теми произведениями, которые они создали впоследствии и которые создали новое, реалистическое направление и в литературе и в живописи.

Иллюстрируемое произведение влияет на художника не только своим содержанием, дающим тему для иллюстрации, но и своей художественной формой, стилем и прочими особенностями творчества автора данного произведения.

Иллюстратор, подобно актеру, участвующему в пьесе, или композитору, пишущему музыку на определенный текст, должен глубоко проникнуться иллюстрируемым произведением, прочувствовать все его особенности и в момент творчества так перевоплотиться, чтобы в его художественном произведении отразились все наиболее характерные черты писательского творчества. Если бы в иллюстрации не оказалось ничего, что имеет связь с иллюстрируемым произведением, то такое художественное произведение потеряло бы право на название иллюстрации.

И чем совершеннее иллюстрация, тем она с большей силой должна отображать в себе иллюстрируемый текст печатного произведения. Но это вовсе не значит, что она должна быть простым изобразительно-графическим пересказом текста. Такой пересказ был бы малоценен, так как ничего не прибавил бы к иллюстрируемому произведению.

Иллюстрация только тогда способна оказать нужное действие, когда она является плодом творчества художника, в большей или меньшей степени конгениального писателю. Только два равные или хотя бы близкие по степени таланта — автор литературного и автор изобразительно-графического произведения — могут понять и оценить творческие замыслы друг друга и найти общий язык. Чем талантливее иллюстрируемое произведение, тем талантливее должен быть и художник-иллюстратор, ибо только такой художник может дать иллюстрацию, равную литературному произведению по силе художественного воздействия.

Лев Толстой, прекрасно понимавший задачи художественного творчества, в своей парадоксальной статье «Что такое искусство» дает хотя и одностороннее, но все же тонкое определение сущно-

сти искусства. «Как только зрители-слушатели заражаются тем же чувством, которое испытывал сочинитель, это и есть искусство. Вызвать в себе испытанное чувство и, вызвав его в себе посредством движений, линий, красок, звуков, образов, передать это чувство так, чтобы другие испытали то же чувство,— в этом состоит деятельность искусства. Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает другим испытываемое им чувство, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их».

В соответствии с этим определением роли искусства от художника-иллюстратора требуется, чтобы он, находясь под впечатлением иллюстрируемого произведения, при помощи линий и красок выявил и передал социальную и художественную суть иллюстрируемого произведения. Иллюстрация должна быть доходчива, действительна и эмоциональна. Без этих качеств она утрачивает значение художественного произведения, является бесполезной или даже вредной, ибо ослабляет или дает неправильное впечатление от иллюстрируемого произведения.

Лев Толстой, будучи идеалистом, обращает внимание только на то, как искусство влияет на чувство. Он игнорирует другую сторону его воздействия. Плеханов протестует против такого идеалистического утверждения и говорит: «Неверно, что искусство выражает только чувства людей. Нет, оно выражает и чувства их и мысли, но выражает не отвлеченно, а в живых образах. И в этом заключается его самая главная отличительная черта... Искусство начинается тогда, когда человек снова вызывает в себе чувства и мысли, испытанные им под влиянием окружающей действительности, и придает им известное образное выражение»¹. Из этого плехановского положения необходимо сделать вывод, что иллюстрация, подобно литературному произведению, должна воздействовать одновременно и на чувство и на мысль. Она должна быть не только художественна по форме, но и глубока по своему содержанию.

Это особенно важно отметить потому, что нередко встречаются иллюстрации, которые носят характер так называемых виньеток, главное назначение которых заключается в голем украшении книги. Такие виньетки, прекрасно определяемые немецким термином *Zierbild*, должны быть отличаемы от иллюстрации, которая ни в коем случае не должна играть роль элемента, только украшающего книгу. Для иллюстрации единственным источником ее содержания должен быть

¹ Г. В. Плеханов. Сочинения, т. XIV, стр. 2.

текст книги, а виньетка имеет своим исходным материалом оформительские элементы книги: шрифт, формат, способ верстки и т. д.

Писатель, как и художник, воспроизводит действительность образно, и их художественные произведения получают силу и значение только при помощи образного воздействия на человека. Образность в иллюстрации должна быть равна по своей силе образности литературного произведения, тогда как виньетка имеет другое назначение: она является одним из элементов внешнего оформления книги.

Коснувшись различия между иллюстрацией и виньеткой, необходимо сказать несколько слов о рисунке, выполненном художником на литературную тему без заранее определенного намерения воспроизвести его в печатном произведении, и об его отличии от книжной иллюстрации.

Книжной иллюстрации приходится считаться со специфическими особенностями книги: с двухмерностью книжной полосы, с ее форматом, с характером шрифта, способом верстки, с качеством печатной бумаги, с цветом печатной краски и т. п.

Иллюстрация, будучи отделена от текста, в большинстве случаев утрачивает свой смысл и свое значение, ибо каждая из иллюстраций к какому-либо литературному произведению представляет собою только часть той художественной сюиты, которая задумана и выполнена как единое целое, по определенному плану, с определенной целью.

Иллюстрации к литературному произведению представляют собой комплексное целое и должны — при оценке работы иллюстратора — рассматриваться не каждая в отдельности, а в совокупности, так как каждая из них вытекает из единого целого, которым является иллюстрируемый текст. Как нельзя читать произведение по отдельным главам, в каком угодно порядке, с пропусками отдельных его частей, так и иллюстрации не должны рассматриваться вне определенного порядка, вне комплекса. Иллюстрирование книги не может носить характера случайности и непродуманности. Весь иллюстрационный комплекс должен рассматриваться как единое сложное художественное произведение, выполняемое по такому же плану, как и литературное произведение.

Иначе относится художник к рисунку, не предназначенному служить иллюстрацией. В данном случае художник для своего рисунка чаще всего пользуется литературным произведением, совершенно не считаясь со специфическими функциями, которые должна выполнять иллюстрация. Литературное произведение дает ему только тему для рисунка, так или иначе влияя на его творческое вооб-

ражение, но его интересует почти исключительно художественная сторона творчества. Он не чувствует себя стесненным текстом литературного произведения и не стремится точно отобразить то место из него, которое имеет существенное значение, а выбирает лишь то, что может ему дать наиболее подходящий материал для выполнения его художественных задач. Вот это отсутствие строгой зависимости рисунка от текста, другое целевое назначение и отсутствие единого ансамбля и отличают его от книжной иллюстрации в строгом значении этого слова.

Итак, необходимо признать, что книжная иллюстрация есть самостоятельный вид графики, а в редких случаях — и живописи, теснейшим образом связанный с литературным произведением и полиграфическим оформлением книги. Чем больше она увязана с произведением не только со стороны содержания, но и со стороны художественного стиля, тем выше ее значение, тем действительнее ее роль.

Иллюстрирование литературного произведения является задачей чрезвычайной важности, и она должна быть решена во всех отношениях хорошо. Если этого сделать нельзя, — лучше произведение выпускать без иллюстраций. Плохая иллюстрация должна быть из книги изгнана. Но это, конечно, не означает, что необходимо отказаться вообще от книжной иллюстрации. В деле иллюстрирования имеются большие трудности, но они не таковы, чтобы их нельзя было превозмочь.

Приобщение колоссальных народных масс к культуре требует критического освоения культурного наследства. На первом месте в этом деле, конечно, стоит наука с ее огромными достижениями, но и литература, именно та литература, которая ярко отразила в художественной форме реальную жизнь, и она должна занять почетное место в области изучения этой жизни всех времен и всех народов.

В тех литературных произведениях, которые отражают чужую жизнь или жизнь отдаленных эпох, иллюстрация особенно необходима. Только двойное воздействие текста и иллюстрации к нему дает возможность всесторонне понять читаемое произведение человеку, который по той или другой причине не имел возможности изучать историю, быт и материальную культуру изображаемой эпохи и среды.

Вопрос об изучении книжной иллюстрации у нас приобрел особое значение. Не только в дореволюционной России, но и в самых культурных европейских странах не появлялось так много иллюстрированных книг, как у нас. Наши издательства выпускают очень

много книг с иллюстрациями. Кое-что уже сделано в деле получения высокохудожественной иллюстрации, но нужно признать с полной откровенностью, что остается еще сделать многое и многое в этом направлении.

Одним из наиболее актуальных средств повышения качества нашей книжной иллюстрации является изучение художниками нашей дореволюционной реалистической иллюстрации. Это даст современным художникам возможность овладеть тем наследством, которое осталось от наиболее талантливых художников-иллюстраторов дореволюционной эпохи, и использовать его для дальнейшего развития и совершенствования советской иллюстрации в полном соответствии с методом социалистического реализма.

Знакомство с реалистической дореволюционной иллюстрацией имеет огромное значение и для более широких кругов читателей, поскольку оно помогает понимать правильно и остро наше литературное наследство, поскольку содействует поднятию общего культурного и художественного уровня человека.

ГЛАВА ВТОРАЯ

Бедность русской литературной иллюстрации XVIII в. объясняется не только бедностью в ту пору русской литературы, но главным образом малочисленностью художников, способных надлежащим образом понять, оценить и отобразить литературное произведение. Огромное большинство художников этого столетия было либо иностранцы, плохо знающие русский язык и малознакомые с русской литературой, либо хотя и русские, но малокультурные художники, скорее ремесленники, чем артисты своего дела.

Лишь весьма немногие русские художники того времени интересовались литературой. Большею же частью они замыкались в узкую сферу своего искусства (или вернее — ремесла), тем более, что и времени у них не было на ее изучение, ибо они были завалены работой, притом часто принудительной, по выполнению заказов правительственных учреждений или господ помещиков, которым они нередко принадлежали в качестве крепостных. Лишь в конце XVIII в. появилось несколько русских художников, которых можно причислить к категории иллюстраторов. Но и эти последние не дали почти ничего оригинального и самобытного и были под влиянием иностранцев, которые задавали тон в русской живописи того времени.

Роль иностранных художников в деле насаждения западноевропейского искусства в России в области живописи, скульптуры и архитектуры в известной степени выяснена. Что же касается графики и, в частности, иллюстрации, то в этой области сделано весьма мало, и еще предстоит большая исследовательская работа. Однако уже и сейчас можно наметить основные моменты иноземного влияния в интересующей нас области.

Это влияние могло идти тремя путями. Первый путь можно назвать официальным: через Академию наук (с 1725 г.), в которой введено было преподавание рисования и живописи; через Академию наук и художеств (с 1748 г.), в которой обучение искусствам было



ПИКАР. Марс и Венера. Иллюстрация к «Овидиевым превращениям». Гравюра. 1721 г.

поставлено уже на более высокую ступень, и, наконец, через Академию художеств (с 1757 г.) — учреждение, всецело предназначенное для подготовки художников, скульпторов и архитекторов. Во всех этих академиях в качестве профессоров, преподавателей и администраторов работали почти исключительно иностранцы. Среди них были хорошие рисовальщики и иллюстраторы. Из числа последних особенно интересен Ле Лоррен (1715 — 1759), приехавший в Россию в 1758 г. Он был гравером-офортистом, посредственным художником, иллюстратором басен Лафонтена и «Неистового Роланда» Ариосто. В свое время пользовался известностью Моро-младший (1741—1814), который приехал в Россию одновременно с Ле Лорреном. Отличный рисовальщик (особенно в молодые годы), сторонник Великой буржуазной французской революции, посвятивший ей, вместе с Давидом, большое количество работ, иллюстрировавший ряд литературных произведений: Овидия «Метаморфозы», Ариосто «Неистового Роланда», сочинения Вольтера, Мольера, Ж.-Ж. Руссо и др. Надо, од-



ПИКАР. Пирамус и Физба. Иллюстрация к «Овидиевым превращениям». Гравюра. 1721 г.

нако, отметить, что Моро работал в России всего два года, притом юношей (17—18 лет), и вряд ли мог оставить глубокий след в области русской иллюстрационной графики. Заслуживает внимания исторический живописец и портретист Торелли (1712—1784), который был известен и как талантливый рисовальщик и как карикатурист. Таким образом, официальное иностранное влияние через академии на развитие русской иллюстрации конца XVIII в. было невелико и вряд ли имело большое значение.

Второй путь влияния — это те иностранные иллюстрированные издания, которые были хорошо известны художникам и писателям в переводах на русский язык с приложением иллюстративного материала. Несомненно, что и издания на иностранных, особенно на французском и немецком языках, находившиеся в библиотеках Академии наук и Академии художеств, а также в частных библиотеках (Шувалова, Бецкого и др.), могли оказать известное влияние, так как многие художники знали языки благодаря постоянному общению с иностранцами и поездкам за границу..



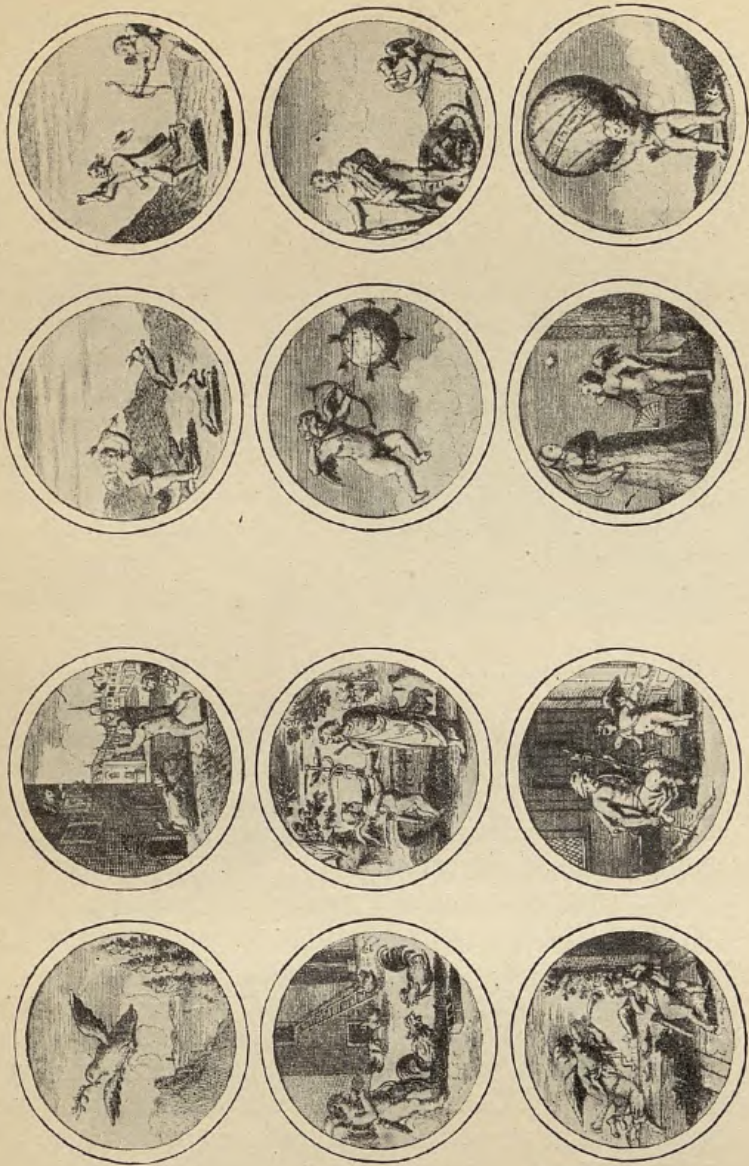
ЛЕ ПРЕНС. Русская баня

Изданные в 1712 г. в Москве (гражданским шрифтом), а также издание 1717 г. (в Санкт-Петербурге). Необходимо еще упомянуть издание, вышедшее в Москве в 1792 г. на 39 листах с гравированными картинками—«Эзоповы басни с баснями латинского стихотворца Филельфа».

«Притчи Эзоповы» иллюстрированы рисунками, выполненными недостаточно художественно, но отличающимися по сравнению с другими иллюстрациями той эпохи значительными достоинствами: они давали реальное изображение животных, верно передавали бытовую обстановку и человеческие фигуры. Таким образом, «Притчи Эзоповы» были первым печатным русским (хотя и вышедшим в Амстердаме) иллюстрированным изданием, в котором читатель получил образное и вместе с тем реальное понятие о людях и животном мире.

Большой интерес для истории иллюстрации представляет издание «Овидиевых фигур» 1721 г., гравированное в Петербурге Пикаром и его русскими учениками: Любецким, Матвеевым, Мякишевым

Из иностранных литературных иллюстрированных изданий, переведенных на русский язык в XVIII в., прежде всего следует отметить «Притчи Эзоповы», вышедшие в 1700 г. в Амстердаме у типографа Тессинга (напечатаны славянским и латинским шрифтом). Здесь же была дана «Брань жаб и мышей, Гомером древле описана». Оба произведения снабжены гравированными иллюстрациями («с изрядными в обеих книгах лицами»). Книга переведена на русский язык и издана под наблюдением выходца из России И. Копиевского, работавшего у Тессинга. Она имела по тому времени большой успех и вышла в нескольких изданиях (тоже иллюстрированных), из которых особенно интересно вы-



СИМВОЛЫ И ЭМБЛЕМАТА. 1705 Г.



ЛЕ ПРЕНС. Саяшник

была переведена с французского и издана с 4 иллюстрациями в 1769 г. «Любовь Псиши и Купидона» Лафонтена. Иллюстрации к книге выполнены в классическом стиле, довольно искусно, и являются копиями с французского оригинала.

Тремя перечисленными изданиями почти исчерпывается переводная литературная книга с иллюстрациями, выпущенная в течение XVIII в. Как с литературной, так и с художественной стороны только два первых издания могли возбудить некоторый интерес у тогдашних русских художников и служить образцами для подражания.

В истории русской графики XVIII в. эти издания имели значение только эпизодическое. Руководящую роль в этом отношении сыграло издание, известное под заглавием «Символы и эмблемата», вышедшее в Амстердаме в 1705 г. при ближайшем участии того же И. Копиевского. Издание несколько раз повторялось, — очевидно, на него был большой спрос. «Символы и эмблемата» представляют собой сборник 840 гравированных на меди эмблематических изображений, распо-

и Ростовцевым. Книга состоит из большого количества (226) рисунков с объяснительным (награвированным) текстом.

Это издание являлось своего рода альбомом при чтении «Метаморфоз» Овидия, так как подписи под иллюстрациями давали лишь краткое содержание отдельных произведений. Эти подписи были понятны только тем, кто хорошо был знаком с «Метаморфозами» по латинскому оригиналу. Иллюстрации верно отражали текст и давали правильное представление о сюжете.

Из современной иностранной литературы

ложенных по 6 на 140 листах, с объяснительным текстом на 8 языках сверх славяно-русского.

«Символы и эмблемата» в течение XVIII в. и даже в начале XIX в. играли роль основного источника, из которого русские художники и иллюстраторы черпали способы трактовки и методы изображения исторических и литературных, а иногда и бытовых сюжетов. В этом издании были сосредоточены сведения из области применения в изобразительном искусстве мифологических и античных представлений о самых разнообразных явлениях и предметах. В 840 рисунках художник получал эмблематическое и символическое толкование, своего рода перевод на своеобразный язык символов и эмблем —

все, что легко можно было выразить без всяких этих ухищрений простым языком реального изображения.

В новом издании, вышедшем в 1788 г. (а затем и в 1811 г.) с большой вводной статьей Нестора Амбодика, объясняющей значение символов и эмблем в искусстве, дается подробное наставление, как художнику следует изображать при помощи символов и эмблем такие отвлеченные понятия, как, например, вера, слава, смелость и т. п.

«Правосудие, — поучал Н. Амбодик, — представляется в человеческом образе с завязанными очами, с весами и шпагой в руках и звездой на голове; иногда сидящею женой, держащею в одной руке скипетр, а в другой потир; возле нее пук батогах и топор...» «Время вообще представляется в образе старика, от древности лет иссохшего, с крыльями, седыми власами и брадою, держащего в руках косу...» «Вода изображается в виде молодой и прекрасной девы, с распущенными длинными серебряными волосами, увенчанной вен-



ЛЕ ПРЕНС. Наказание кнутом



ЛЕ ПРЕНС. Русская пляска

ком из тростника, с сосудом в руках, откуда льется вода, и с лежащим у ног дельфином».

Уже эти немногие примеры показывают, что каждое реальное понятие или предмет должны были изображаться условно, при помощи специальных олицетворений, заимствованных из античных представлений. Созданное по такому рецепту графическое или художественное произведение давало своеобразное толкование изображаемому сюжету. Это толкование становилось понятным только тем, кто знал условный

язык, кто мог за отвлеченными образами видеть образы реальные.

Издания, иллюстрируемые по рекомендуемому этим руководством способу (а «Символы и эмблемата» иначе нельзя назвать, как руководством для поэтов, художников и скульпторов), были доступны только дворянской верхушке тогдашнего русского общества да некоторой части интеллигенции, знакомой с античным миром по книгам из вторых рук, преимущественно из французских источников, так как с классическими языками был знаком еще более узкий круг людей.

Третьим путем, которым шло иностранное влияние в области русской литературной иллюстрации, были произведения иностранных художников, побывавших в России и потом опубликовавших свои работы в заграничных изданиях. Это были большей частью жанровые сцены, зарисованные с натуры и отражающие такие стороны тогдашней русской жизни, изображение которых отечественным художникам было недоступно. Эти зарисовки с натуры, несомненно, имели некоторое значение в деле развития русской графики и, в



ЛЕ ПРЕНС. Наказание батогами



ЛЕ ПРЕНС. После свадебной ночи

более культурных, они поражались своеобразием русской жизни, оригинальностью быта разноплеменного населения, его этнографическими особенностями. Для иностранцев XVIII в. русская жизнь и бытовая обстановка являлись такой же экзотикой, как жизнь китайцев, японцев, индейцев, и они зарисовывали все, что поражало их воображение в тогдашней России, стране, во многих отношениях варварской, почти дикой.

Для русских художников, воспитанных на академических традициях, эта жизнь казалась неинтересной, слишком обыденной, а потому и недостойной быть отраженной в произведениях искусства. К тому же, работая исключительно на высшие слои дворянского общества, они должны были волей-неволей подлаживаться под его вкусы, обслуживать его интересы, изображать в своих произведениях то, что представляло интерес для него.

А общество интересовала не «доморощенная экзотика», а жизнь своего круга, своего класса, который в то время стремился отделяться от всего, что было специфически «русским», и усвоить хотя

частности, литературной иллюстрации. Литературная иллюстрация вообще и русская в частности относится главным образом к жанровой графике. Лишь немногие иллюстраторы давали портреты литературных героев. Русской жанровой иллюстрации предшествует изображение русского быта в графике (а изредка — и в живописи) сначала исключительно иностранными художниками, а затем уже русскими.

Понятно, почему русский быт раньше отразился в произведениях иностранных художников. Приехав в Россию из стран бо-



ЛЕ ПРЕНС. Торговля квасом



ГЕЙСЛЕР. Русские игры

бы внешность европейскую. Казаться европейцем, играть роль культурного человека, оставаясь в то же время крепостником, жестоким эксплуататором, презирающим своих рабов, — вот характерная черта русской помещичьей и чиновничьей среды того времени.

Известна лишь одна большая масляная картина из крестьянской жизни XVIII в., написанная по заказу Екатерины II иностранным художником Миттлейтером (1756—1813), который получил от Академии художеств задание показать, как счастливо и с каким довольством живут русские крестьяне под царским скипетром: «Представить российских деревенских жителей обоих полов

за обеденным столом, где бы видно было по их состоянию всякое изобилие, равно посуда бы столовая соответствовала, и где пристойно означить их и орудие».

И Миттлейтер (по другой транскрипции Миттенлейтер), «живописец домашних упражнений и кабинетных картин во фламандском вкусе», как его аттестует Академия художеств, написал по этой программе большую картину (она сейчас находится в Русском музее), которая, несомненно, предназначалась для показа знатным иностранцам.

Из русских художников написал в XVIII в. две большие жанровые картины М. Шибанов. В 1774 г. появилась его картина, изображающая крестьянский обед. На обороте картины обозначено: «Сия картина представляет суздальской провинции крестьян». В 1777 г. он изобразил «Суздальских крестьян празднество свадебного стовору». Обе эти картины написаны натуралистически, робко и холодно. Значительно бóльшим талантом отличается художник Иван Ерменев, из



ГЕЙСЛЕР. Кулачный бой



ГЕОРГИ. Татарская женщина

бражали не иначе, как в праздничном костюме, во время пляски (Танков) или накануне свадьбы (Якимов). Сытые, довольные крестьяне, женщины, одетые в шелковые сарафаны, просторная изба с окнами во всю стену — вот что изображали эти художники вместо нищеты, голода, заботы и тесноты, характерных для крестьянского быта в ту пору.

Иначе, хотя и не вполне реально, изображали в своих интимных альбомах жизнь трудового народа те иностранные художники, которые зарисовывали типы и сцены из русской и разноплеменной жизни покоренных народов. Альбомы не предназначались к опубликованию в России и позволяли художникам поэтому быть искренними. Вот несколько примеров творчества этих художников.

Художник Ле Пренс (1734—1781), живший в России около пяти лет и побывавший в центре страны и в Сибири, зарисовал огромное количество типов и сцен, большей частью из жизни сельского населения. Это был один из немногих иностранных художников, изображавших русскую жизнь реально, не превращая крестьян в «пей-

картин которого особенно интересны «Поющие слепцы» и «Крестьянский обед» (обе акварели). О горькой судьбе тогдашнего русского художника свидетельствуют следующие его слова: «Выгоднее быть цеховым маляром, нежели исправным живописцем без покровителей».

Известны также небольшие жанровые сцены, написанные в духе Ле Пренса художниками Танковым, Мерцаловым, Якимовым, и пейзажные картины М. Иванова (ученика Ле Пренса) с жанровыми сценками. Во всех этих картинах русских художников нет ничего своего, оригинального. Все они написаны под очевидным влиянием иностранцев. Русского крестьянина они изо-

зан». Много у него изображено неверно, многое прикрашено или обесцвечено, — все это было отражением школы Буше, учеником которого был Ле Пренс. Но то обстоятельство, что зарисовки были сделаны с натуры, придает им известную документальность.

Со стороны художественной рисунки Ле Пренса были выше всего того, что давали другие художники. Они отличались четкостью и изяществом, свойственным Буше и его ученикам. За одну из своих работ («Русские крестины») Ле Пренс получил в Париже звание академика. Его работы были изданы им лично в 1779 г., а затем после смерти — наследниками в 1782 г., куда вошло до 160 гравюр. Эти издания были довольно широко распространены в России и, несомненно, были хорошо известны русским художникам и писателям.

За границей рисунки Ле Пренса пользовались большим вниманием. Есть основание предполагать, что несколько рисунков, награвированных знаменитым французским гравером Жанине, были исполнены по оригиналам Ле Пренса.

Некоторые рисунки этого художника, несомненно, производили сильное впечатление своей тематикой и трактовкой.

Приводимые нами репродукции с его рисунков свидетельствуют о большой наблюдательности и умении довольно правильно отразить тогдашнюю русскую жизнь. Конечно, он не мог отделаться от влияния старой классической школы, но все же его рисунки имеют большую историческую ценность как художественный документ, в котором автор стремился добросовестно изобразить все, что он видел и что поразило его воображение в России.

Большой интерес представляют гравюры Дебюкура (1755—1832), выдающегося французского художника-жанриста и гравера, который



ГЕОРГИ. Российский крестьянин



ГЕОРГИ. Крестьянин и купец

выполнил ряд работ на русские темы.

Необходимо также упомянуть о работах знаменитого немецкого иллюстратора и гравера Ходовецкого (1726 — 1801), который посвятил ряд своих работ иллюстрированию эпизодов из эпохи Петра I и Екатерины II, а также изображению сцен из жизни пленных русских и турок. Он иллюстрировал также (неудачно) переведенные на немецкий язык произведения Екатерины II — «Царевич Хлор» и «Царевич Февей». Хотя в его исторических и бытовых иллюстрациях много неточностей и погрешностей против действительности, однако, они представляли собой

произведения образцы: как по композиции, так и со стороны рисунка.

Интересны по своей жизненности рисунки на тему из русской народной жизни немецкого художника Гейслера, путешествовавшего по России вместе с Пилласом в конце XVIII в. и иллюстрировавшего описание этого путешествия.

Гейслер иллюстрировал, кроме того, ряд книг: «Costumes et moeurs des russes» (1800—1803), «Sitten Kleidung und Gebrauche der Rüssen» (1805), «Spiele und Belustigungen» (1805) и др. Эти книги были частично переведены, частично использованы в виде материала другими художниками во Франции и Англии. Спустя лет пятнадцать рисунки Гейслера вышли в качестве иллюстраций и в русских изданиях. Одно из них представляет особый интерес, так как получило широкое распространение среди юношества. Вышло оно под заглавием «Небольшой подарок для наставления и забавы моим детям», в 2 частях, в 1822 г., с 77 раскрашенными иллюстрациями Гейслера. Из них

особенно интересны рисунки, изображающие: а) качели, б) танцы, в) женщину, торгующую сельдями, г) молочницу, д) ветошницу и др. Несомненно, это наиболее правдивые, хотя и не столь художественные отражения русского быта конца XVIII и начала XIX вв.

Однако из всех работ Гейслера наибольший интерес по своей тематике и актуальности представляет «*Chatiments usités en Russie*», издание, вышедшее в Лейпциге с текстом на немецком и французском языках. Здесь на десяти гравированных листах изображены практиковавшиеся в России наказания: прогонка сквозь строй, палки, батоги, вырывание ноздрей, виселица и т. п. Эти гравю-

ры и сейчас производят потрясающее впечатление не только своей тематикой, но и реальным изображением сцен наказания.

Рисунки Гейслера, а также рисунки Ле Пренса, помещенные в книге аббата d'Auteroche, вскрыли ужасы «золотого века русской истории», «либерального» царствования Екатерины, вынужденной печатно оправдываться перед европейским общественным мнением. Конечно, оба эти издания были ею воспрещены к ввозу в Россию, но все же проникли в большом количестве; почти в каждой крупной библиотеке того времени, как это сейчас выяснилось, они имелись, если не полностью, то хотя бы в виде отдельных листов, скрытых в других изданиях. Такие экземпляры имеются, например, в библиотеке Исторического музея.

Иной характер носят труды немецкого ученого и рисовальщика И. Георги, который участвовал в экспедиции Палласа в восточной России и Сибири в 1768 г. и зарисовал огромное количество типов народов, населявших тогдашнюю Россию. Часть этих зарисовок вошла в труд Палласа «*Reisen durch verschiedene Provinzen des rus-*



ГЕОРГИ. Российский купец

sischen Reichs» (1771 — 1777); большая же часть была выпущена в огромной книге самого Георги «Beschreibung aller Nationen des russischen Reichs» (1776), три части которой были переведены на русский язык под заглавием «Описание всех в Российском государстве обитающих народов» (СПБ, 1776—1777). В 1779 г. вышло 2-е издание в 4 частях. Эти рисунки не блещут талантом, но зато дают весьма точное представление о внешнем виде и об одежде почти всех народов европейской части России и Сибири. Как исторический документ эти рисунки не утратили своего значения и в наше время.

Был издан и еще ряд иллюстрированных сочинений иностранцев, побывавших в России в конце XVIII и в начале XIX вв. или использовавших рисунки как иностранных, так и русских художников. Из них представляют большой интерес издания: 1) Houbigant «Moeurs et costumes des russes», с 50 раскрашенными литографиями, 2) James «Journal of a Tour in Germany, Sweden, Russia and Poland», 3) Budeus «Volksgemälde und charakter Köpfe des russischen Völks».

Особо надо сказать об издании Рехберга «Les peuples de la Russie», выпущенном в 1812 г. с гравюрами русского художника Карнеева, который выполнил более 30 рисунков. Эти рисунки недостаточно художественны, но дают довольно правильное представление о жизни в русских городах, особенно об их архитектуре.

Карнеев был одним из немногих русских художников, произведения которого были опубликованы за границей в начале XIX в. Уже это обстоятельство в связи с тем, что в этих рисунках дано первое отображение русской жизни, придает им особое значение. В этом отношении представляют некоторый интерес две книги известного русского издателя и коллекционера П. Свинына: 1) «Sketches of Moskow and Petersburg», изданная в 1813 г. в Филадельфии, иллюстрированная самим автором (был художником-дилетантом), и 2) «Sketches of Russia», выпущенная в 1814 г. в Лондоне, тоже с иллюстрациями, частично повторенными. Кроме портретов и видов, здесь даны два изображения русской тройки — тарантас и кибитка, катанье с русских гор, казак, защищающийся от нападения тигра, изображение казака и черкеса. Повидимому, это первые издания, выпущенные за границей русскими писателями на английском языке о России с собственными иллюстрациями.

Наконец, необходимо упомянуть об одном русском издании, выполненном иностранцем, которое многократно было использовано в Германии, Франции и Англии при издании разных сочинений о России конца XVIII и начала XIX вв. Эта книга известного историка и этнографа Миллера, участвовавшего в экспедиции по Сибири.



П. СВИНЬИН. Русская кибитка



А. ОЛЕНИН. Иллюстрация к оде
Державина «Мельник»

Главное внимание художника было обращено на этнографическую сторону, на внешность, одежду, украшения, прическу и т. д. Это скорее манекены, на которые надеты одежды, чем живые люди. Художника и автора книги о народах, заселяющих Россию, несомненно, больше интересовали одежды, чем люди, их носившие.

Вышеупомянутые иностранные художники, несомненно, сыграли значительную роль в деле создания русской жанровой графики и иллюстрации. Их произведения впервые показали заграничному обществу рус-

ский быт и русские типы в изображении, близком к реальной действительности. Несмотря на отразившееся на них влияние классической школы живописи с ее условностью и античным штампом, они были все же шагом вперед по сравнению с работами русских художников, избегавших тем, взятых из русской жизни. Не надо забывать, что русская Академия художеств долго относилась крайне отрицательно к жанровой живописи. Она допускала только историческую живопись, изображавшую героические моменты истории, причем героями всегда являлись цари, полководцы и высокопоставленные представители чиновничества. Героями русской исторической живописи XVIII в. не являлись представители «простолюдов».

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

В течение XVIII в. в России на книжную иллюстрацию смотрели как на украшение. Виньетка, иллюстрация и типографское украшение рассматривались как случайные элементы книги. Иллюстраций в прямом значении этого слова было очень мало. Обычно они давались в виде фронтисписа, который большей частью являлся картинкой, обобщающей содержание книги (художественный лейтмотив). Иллюстрации к тексту были немногочисленны, даже в больших книгах две-три, не больше. Значительно чаще встречаются виньетки, заставки и концовки, которые носят случайный характер и не имеют прямого отношения к тексту. Полиграфические украшения пунсонного характера применялись довольно часто, притом не только в виде линейного орнамента, но и в виде рисунка, изображающего амуров, фавнов, античных фигур и т. п.

В последнюю четверть XVIII в. количество иллюстраций значительно возрастает, что, конечно, объясняется прежде всего ростом литературы.

Большая часть русских книг последней четверти XVIII и начала XIX вв. была иллюстрирована под влиянием идей, представленных в концентрированном виде в упоминавшихся выше «Символах и эмблематах». Наиболее ярко отразилось это влияние на иллюстрациях к сочинениям Державина, который сам разработал «программы» для художников, взявшихся иллюстрировать его стихи, по методу, рекомендованному «Символами и эмблематами». Эти иллюстрации чрезвычайно интересны для истории русской литературной иллюстрации, ибо в них в весьма определенной форме представлено, с одной стороны, целое литературное направление, а с другой — школа русского изобразительного искусства конца XVIII и начала XIX вв.

История этих иллюстраций и их разбор с исчерпывающей полнотой и научностью изложены академиком Ф. И. Буслаевым в его книге «Мои досуги» (в статье «Иллюстрация Державина»).



А. ОЛЕНИН. Иллюстрация к оде
Державина «О удовольствии»

Иллюстрации выполнены при непосредственном участии самого Державина — его друзьями из писательской среды и художниками. Программы для художников были разработаны Державиным при участии известного в то время своими познаниями в области искусства художника-дилетанта Оленина и двух писателей — Капниста и Львова, высказавших свои взгляды на задачи литературной иллюстрации в дошедших до нас записках, содержание которых Буслаев резюмировал следующим образом: «В рисунках не повторяется то, что выражено в стихах. Но так как формы живописи и поэзии различны, то, чего не мог или не хотел поэт изобразить словами, то

живописец начертал в лицах. Отвлеченные мысли и нравственные понятия, окинутые у поэта только тенью, в рисунке получают осязательный образ, который прочнее и надежнее в сердце читателя запечатлевается. Потому живописец дополнил то, чего в стихах недоставало. Однако живописные образы мелькали и в фантазии поэта, когда он творил; потому художник старался их уловить в своих очерках, чтобы открыть эту недоступную читателю тайну творческой фантазии.

Впрочем, никакая живопись не может соперничать с поэтической фантазией, которая сильнее возбуждает воображение читателя к представлению того, что она говорит ему в стихах. Карандаш служит последним пособием силы стихотворческой, потому что он схватывает только один момент из всего бесконечного разнообразия картин, бегло намеченных поэтом».

Итак, иллюстраторы сочинений Державина в своих рисунках старались отобразить живописные образы, которые мелькали в фантазии поэта, когда он творил свои произведения. Сам поэт в своих программах раскрыл закулисную сторону своего творчества: оказывается, что тот или иной поэтический образ вызывал в Державине в большинстве

случаев соответствующий образ античный или тот условный образ, который у него сложился под влиянием «Символов и эмблем». Воспевает ли он в своей оде русского героя — Суворова или Потемкина, русскую красавицу — Пламиду, Плениру или Всемилу, русского крестьянина, который «ест добры щи и пиво пьет», — он своей поэтической фантазией рисует образ Геркулеса, Дианы, Сатира или еще более сложный, если можно так выразиться, комплексный образ.

Так, к стихотворению «Пламида»¹, в котором он к своей героине обращается с такими словами:

Не сожигай меня, Пламида,
Ты тихим голубым огнем
Очей твоих: от их я вида
Не защищусь теперь ничем.

Державин выражает желание иметь рисунок, «изображающий сирену, опирающуюся на голову Януса, подле которой лежат корона, скипетр, лавровый венок и т. п.».

В некоторых случаях Державин в своих «программах» рисунков гораздо правовернее, чем его друзья, с которыми он советовался относительно иллюстрирования своих произведений. К стихотворению «Похвала сельской жизни», в котором он воспевает того, «кто, удалясь от дел, подобно смертным первородным, орет² отеческий удел», друг Державина Капнист советовал в заглавном рисунке «представить поселян, пирующих за добрым столом», а в концовке — «мужика, отдыхающего под скирдой сена». Однако Державин не согласился с этим предложением и дал рисунок, изображающий «сельского жителя, покоящегося под сенью насажденного им дерева, срывающего в одном яблоке наслаждение всего света, а скромная Любовь



А. ОЛЕНИН. Иллюстрация к оде Державина «Похвала сельской жизни»

¹ Том I, стр. 3.

² Орет — пашет.



А. ОЛЕНИН. Иллюстрация к оде Державина
«На смерть Нарышкина»

осеняет чело его венком приятности». В соответствии с этим художник нарисовал голого античного юношу, лежащего под кустом и держащего в руке глобус, а над его головой амур («скромная Любовь») держит лавровый венок.

Амуры, голубки, античные боги, барашки, доспехи героев, лиры — вот что рисовалось воображению поэта-одописца, когда темой его произведений была русская жизнь. Особенно интересно проследить, как изображен в этих иллюстрациях крестьянин. Чаще всего Державин изображает крестьян и прочих представителей «подлого» сословия в виде обнаженных детей (амуров без крыльев), то

несущих тяжелые камни на постройку дома («Ко второму соседу», т. I, стр. 443), то плетущих из роз венки («На смерть Нарышкина», т. II, стр. 305).

В тех случаях, когда Державин хочет показать русского человека в его настоящем, как он думает, виде, он наряжает его в театрално-национальный костюм или в античную тогу. Так, мельника он одел в фантастическую одежду и сандалии («Мельник», т. II, стр. 264), а в иллюстрации к стихотворению «Приглашение к обеду» хозяина дома (повидимому, самого себя) нарядил в восточный халат (т. I, стр. 665).

Ни в одной иллюстрации к произведениям Державина не встретим мы реального отображения русского быта. Ложноклассический стиль, академическая условность, презрение ко всему национальному и особенно к тому, что так или иначе связано с народными низами, наложили свой отпечаток на эти иллюстрации. Если Державин в некоторых своих одах и стихотворениях приближается к жизненной правде, то в своих «программах» к иллюстрациям он является решительным противником реализма.

Русский ложноклассический стиль доведен в этих рисунках до абсурда. Триста с лишним иллюстраций к произведениям Державина представляют собой прекрасный памятник конца XVIII и начала XIX вв., памятник, который лучше всякой картинной галереи раскрывает взгляды правящих и дворянских кругов на изобразительное искусство. Прав был академик Буслаев, когда констатировал, разбирая эти иллюстрации, что «поэзия начинает уже приглядываться к русской жизни, извлекая из ее среды Недорослей, Простаковых и Скотининых, но скульптура и живопись не перестают еще забавляться купидонами и фавнами и допускают в свою чопорную мастерскую русского мужичка не иначе, как в маскарадном костюме»¹.



А. ОЛЕНИН. Иллюстрация к оде Державина «Правосудие».

Взгляды Оленина—Державина на иллюстрацию создались под влиянием ложноклассической теории и академического направления в искусстве и характерны для конца XVIII в. Однако уже в момент этих высказываний прокламируются и другие взгляды. Если Оленин и его сотрудники еще считают необходимым изображать русских мужиков в виде греческих героев, то в 1789 г. в книге «Понятие о совершенном живописце, служащее основанием судить о творениях живописцев», высказывается мнение, что «живописец должен рисовать с точностью, с хорошим вкусом и различным слогом, соблюдая то героический, то простой слог, по свойству изображаемых лиц, ибо красота очертаний, приличествуя божеству, нимало не пристойна простолюдинам».

Здесь хотя и вполне определенно выявляется классовая точка зрения дворянина, пренебрежительно относящегося к «простолюдину», но требование писать «различным слогом», «по свойству изображаемых лиц»—уже шаг вперед. Четыре года спустя, в 1793 г., в «Кратком руководстве к познанию рисования» высказывается

¹ «Мои досуги», ч. 2-я, стр. 155.

еще более передовой взгляд: «Делание с натуры есть самое важнейшее в искусстве учение, и ничто столько не ведет к истинному познанию. Ею (натурой) все дела как в рисовании, так и в живописи усовершенствуются. И можно ли из гипсов или из рисунков научиться великому множеству натуральных поворотов и положений с тенями».

После таких высказываний не покажется странным появление в конце XVIII и начале XIX вв. отдельных картин и иллюстраций, ничего общего не имеющих ни с ложноклассицизмом, ни с академизмом.

Ниже мы увидим, что наряду с процветанием этих течений уже пробивали себе дорогу художественные течения, отражавшие более реально тогдашнюю жизнь. Исторические события начала XIX в. не могли не отразиться самым положительным образом на развитии тех зачатков реализма в изобразительном искусстве, которые, как мы увидим выше, тем или иным образом заявляли о своем существовании. Начало XIX века, давшее русскому обществу ряд гениальных писателей, утвердивших реализм в русской литературе, должно было благотворно отразиться и на развитии русского изобразительного искусства. Русская литературная иллюстрация сыграла роль посредника в деле усвоения художниками лучших черт литературного реализма.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

Гораздо большее значение, чем перечисленные иностранные художники XVIII в., имел поляк Орловский (1777—1832). Польский уроженец, получивший художественное образование у выдающегося французского художника-жанриста и гравера Норблена де ля Гурден, работавшего в Польше около 30 лет, Орловский в 1802 г. поселяется в Петербурге, где и остается до конца своих дней. Обладая большим художественным талантом, он, подобно Норблену, всецело посвятил себя жанровой живописи и особенно жанровой графике. Огромное количество его рисунков отражает русский быт — как городской, так и сельский, а также быт и типы различных народов, населявших Россию. Будучи очень наблюдательным художником, он с чрезвычайной быстротой зарисовывал пейзажи, сцены из жизни придворных, артистов, военных, типы ремесленников, извозчиков и т. п. Он не прикрашивал, подобно Ле Пренсу, то, что изображал. Наоборот, некоторые его рисунки даже шаржированы. В общем он отражал тогдашнюю русскую жизнь и типы вполне реалистически, даже более реалистически, чем это делал, например, его русский современник Венецианов.

То обстоятельство, что он был иностранцем и Россия для него являлась страной, где все было чуждо и ново, способствовало острому восприятию тогдашней русской действительности. Для него она являлась такой же «экзотикой», как и для Ле Пренса, Гейслера и других иностранных художников.

Характерной особенностью художественной тематики Орловского было изображение жанровых сцен, в которых если не центральную, то во всяком случае большую роль играла лошадь. Всадники, тройки, извозчицьи выезды, кибитки, помещицьи экипажи — словом, все виды и роды использования лошади как средства передвижения, были зарисованы этим художником с виртуозностью, которой не обладал ни один художник, работавший в России.



А. ОРЛОВСКИЙ.

Портрет-шарж архитектора Кваренги

Второй особенностью таланта Орловского является его умение подмечать и передавать в портрете, шарже и карикатуре характерные и особенно отрицательные черты изображаемого человека. Его портреты жизненны и остро передают не только внешние черты, но и душевные особенности современников, что придает его работам характер исторических документов.

Орловский был и талантливым карикатуристом, откликавшимся на тогдашние события едкими карикатурами.

Если к этому прибавить, что Орловский умел с чрезвычайной быстротой зарисовывать избранные сюжеты, с почти фотографической точностью, то его роль как

бытописателя начала XIX в. станет ясна. Его рисунки разошлись по всей стране и в оригиналах и в репродукциях.

Орловский до тонкости изучил литографию и принимал личное участие в передаче своих оригиналов при помощи этого, только что изобретенного, способа репродуцирования. Ему принадлежит первая появившаяся в России литография (в 1816 г.). Не чужд он был также гравировальному искусству (главным образом офорту). В основном он был рисовальщик и график, но не живописец. Удавались ему еще акварели; масляные же картины его мало колоритны.

Как иллюстратор Орловский великолепен там, где он дает сцены и типы, зарисованные с натуры. Особенно интересны его рисунки к «Путешествию Друвиля в Персию в 1812 и 1813 гг.», изданные в виде альбома. Орловский иллюстрировал также ряд литературных произведений. А. Бенуа свидетельствует, что в ленинградских собраниях имеется «десяток иллюстраций к наиболее романтическим сценам Шекспира и к современным рыцарским романам». Однако

попытки Орловского дать иллюстрации к басням Крылова нельзя назвать вполне удачными, о чем свидетельствуют изданные в 1907 г. репродукции с сохранившихся оригиналов четырех рисунков.

Большое значение Орловского в истории русского искусства общепризнано. Между прочим, наши художники, изображавшие сцены охотничьего быта, — П. Соколов, Сверчков и др. — были под несомненным влиянием Орловского. Ему воздавали должное не только историки, но и современники. Академия художеств в 1809 г. дала ему звание академика батальной живописи, а современная пресса, быть может, даже преувеличивала его заслуги. Известно, что восторгался его произведениями и Пушкин.

В интересующей нас области русского изобразительного искусства — в книжной графике — роль Орловского, несомненно, велика. Природный талант, благотворное влияние Норблена и долгое пребывание в России позволили ему занять в России в начале XIX в. руководящую роль в области жанровой живописи вообще и графики в частности. До выхода в 1817 г. в свет венециановского «Волшебного фонаря, или зрелища санктпетербургских расхожих продавцов, мастеров и других простонародных промышленников, изображенных верною кистью в настоящем их наряде и представленных разговаривающими друг с другом, соответственно каждому лицу и званию» (таково полное заглавие этого интереснейшего издания), русский «простонародный» быт в известной степени был отражен только в карикатурах, посвященных войне с Наполеоном (кроме рисунков Орловского). Один Орловский в течение 15 лет, начиная с 1802 г., в огромном количестве рисунков тщательно изображал этот быт, привлекая к нему внимание русского общества и, в частности,



А. ОРЛОВСКИЙ. Карикатура на архитектора Кваренги



А. ОРЛОВСКИЙ. Крокада 12 голов

графики) в сторону реалистического изображения русского быта.

Двадцатые годы XIX в. являются в сущности начальным периодом русской реалистической иллюстрации. Это обстоятельство, конечно, не является случайным, точно так же как не случайно было появление в те же годы ряда русских реалистических литературных произведений.

Прочная связь между литературой и литературной иллюстрацией могла установиться только при наличии ряда обстоятельств, создавших благоприятные условия для появления художников, подготовленных к выполнению таких иллюстраций, которые как по внутреннему содержанию, так и по художественной форме и технике выполнения вполне гармонировали бы с литературными произведениями.

Чем талантливее литературное произведение, тем больше оно имеет шансов на внимание к себе со стороны художников-иллюстраторов, но при этом необходимо, чтобы эти последние были способны понять и оценить всю мощь и значение литературного произведения не только как произведения художественного, но и как фактора, имеющего общественно-политическое значение. Гениальные произведе-

русских художников. Уже в 1809 г. выходят в Лондоне его знаменитые «Russian Cries», в которых дано изображение квасника, сбитенщика, калачника, извозчика и т. п. русских типов. Рисунки в этом альбоме по своей жизненности и экспрессивности гораздо выше рисунков Венецианова в «Волшебном фонаре». Несомненно, что рисунки Орловского как по своему содержанию, так и по своей художественной обработке служили образцом для русских художников, воспитавшихся на классических заветах тогдашней Академии художеств.

Деятельность Орловского была поворотным моментом в истории русского искусства (и в частности русской

дения Пушкина при его жизни не нашли сколько-нибудь выдающихся иллюстраторов. Были отдельные талантливые иллюстраторы, но Пушкина в целом никто из современных ему художников не иллюстрировал и даже не был в состоянии иллюстрировать. Художественная среда эпохи двадцатых и тридцатых годов еще в значительной степени находилась под влиянием ложноклассических и академических взглядов на литературу и на роль литературной иллюстрации. Огромное большинство тогдашних художников все еще оперировало «классическими образами» и оценивало литературное произведение не с точки зрения его художественных и общественно-политических достоинств, а с точки зрения выработанных ложноклассической традицией условных требований и условных форм.

Ле Пренс, Гейслер, Аткинсон, Орловский создали целую галерею русских типов и сцен из русской жизни, галерею произведений, часто имеющих для нас значение и исторического документа, в то время как из русских художников лишь Венецианов (при том в весьма малом количестве произведений), Карнеев да дилетант Свинын (оба опубликовали свои работы за границей) дали в свое время — притом «между прочим», как бы шутя, — ряд графических зарисовок.

Жанровые рисунки русских художников, особенно эпохи наполеоновских войн, были выполнены под несомненным влиянием иностранных художников. Эти произведения представляют робкую попытку брать в качестве героев людей из «подлого» сословия и возлагать на них такие «функции», какие до этого были присущи только людям «благородного» сословия. Храбрость, самопожертвование, сострадание до сих пор были уделом только людей высшего круга — теперь



А. ОРЛОВСКИЙ. Рисунок пером



А. ОРЛОВСКИЙ. Офорт

ими начинают наделять и крестьян и рядовых солдат.

К началу тридцатых годов русский быт уже получил отражение в значительном количестве иллюстраций, появившихся, с одной стороны, в ряде иностранных изданий, иллюстрированных иностранными (изредка и русскими) художниками, а с другой — в ряде рисунков и карикатур,

выполненных русскими художниками в большинстве случаев не в виде иллюстраций для книг, а для альбомов без текста (или почти без текста) и отдельных листов.

Иностранные издания после войны с Наполеоном стали проникать в большом количестве в Россию и были известны не только в «верхах» русского общества, но и в среде разночинцев, в том числе среди художников. Произведения некоторых из них были использованы в русских изданиях. Другие были известны в оригиналах. Венецианов, Тербенев, И. Иванов, Орловский и др. не только им подражали, но иногда и выдавали за свои. Ставя под ними свои подписи, они тем самым признавали, что эти произведения иностранных художников и со стороны идейного содержания и со стороны художественной формы вполне соответствуют их взглядам на иллюстрируемый сюжет и на художественную форму выражения.

ГЛАВА ПЯТАЯ

Значение Венецианова (1780—1847) в области русской живописи общеизвестно. Однако его роль как родоначальника русской бытовой живописи не ограничивается только живописными произведениями. При изучении творчества Венецианова часто забывают, что, прежде чем стать живописцем-бытовиком, он много работал в области графики. Венецианов был первым издателем русского карикатурного журнала — «Журнала карикатур», — вышедшего в январе 1808 г., через несколько дней конфискованного и приостановленного по приказанию Александра I, повидимому, за карикатуру (сановник, заснувший в объятиях женщины в своем кабинете во время приема посетителей). Журнал уцелел только в одном, и притом неполном, экземпляре в собрании гравюр в Эрмитаже.

Эта карикатура по своей компановке, реалистическому изображению фигур и обстановки напоминает сатирические картинки XVIII в. По остроте темы и смелости изображения она была явлением новым и с точки зрения властей того времени дерзким, чуть не потрясающим государственные основы.

Неудачная попытка издавать карикатурный журнал не отбила у Венецианова охоты заниматься карикатурой. Начиная с 1812 г., со времени похода Наполеона в Москву, он выпускает ряд карикатур, направленных против «французского засилья», против «галломании» русского дворянства.

Подобно рисункам в «Журнале карикатур», эти карикатуры представляют собой сложные по композиции сатирические картинки. Вообще Венецианов в своих карикатурах не умел быть лаконичным и злым. Это были бытовые сценки на сложную тему, несколько шаржированные.

Вряд ли карикатуры Венецианова имели большое политическое значение, но они представляют значительный интерес как материал для изучения творчества родоначальника русской жанровой живо-



А. ОРЛОВСКИЙ. Рисунок пером

писи. Они свидетельствуют об общественно-политической чуткости Венецианова и о стремлении его брать темы для своих произведений из окружающей действительности. В этом отношении еще более показательны его рисунки в «Волшебном фонаре». Венецианов в заглавии журнала подчеркивает, что он в этом издании изображает «расхожих продавцов, мастеров и других простонародных промышленников верною кистью в настоящем их наряде». Таким заявлением он, очевидно, хотел отмежеваться от тех художников, которые изображали русских крестьян и ремесленников идеализированными в древнегреческом стиле.

«Волшебный фонарь», благодаря верному изображению типов, стал историческим документом.

Однако Венецианов в этих рисунках, подобно тому как и в своих масляных картинах, дал только натуралистически точное изображение избранных героев, не выявив своего к ним отношения. Благодаря такому отношению к избранной теме, рисунки Венецианова не волнуют зрителя. Даже в рисунке, изображающем тяжелый труд водовоза, везущего на себе бочку с водой, художника больше интересует бочка, которую он изобразил с мельчайшими подробностями, чем водовоз, повернутый спиной к зрителю. В фигуре водовоза не видно физического напряжения, не видна усталость. Лет через двадцать пять такого же водовоза изобразил другой художник-жанрист (В. Тимм), но какая разница в их изображении! В предисловии к «Волшебному фонарю» художник и автор текста (Вяземский) заявляют: «Мы ограничиваемся характеристическим описанием русского простого народа во всей его оригинальной простоте нравов и самого наречия»; в соответствии с этим они



А. ВЕНЕЦИАНОВ. Торговка и щеголек

пытаются подделаться под народный язык и верно изобразить «нравы», но ни то, ни другое не соответствует реальной действительности. Это недурно выполненный «протокол», а не художественное произведение.

Иначе понимают свою задачу художник Тимм и писатель Башуцкий. «Скажите,— спрашивают они,— жалуясь всегда на все в этой жизни, созданной вами для себя по воле своей, думали ли вы когда-нибудь о тех, которые никогда не жалуется на жизнь, не избранными ими, но тяжело упавшую на них из урны судьбы? Знаете ли вы, кто эти нежалующиеся, и сколько их и сколько вас? И по-



А. ВЕНЕЦИАНОВ. Господин и извозчик

чему они не жалуются?». Поставив эти вопросы, писатель рисует страдания водовоза, про которого он говорит, что он «человек, но человек-товар», который продает свою жизнь «за столько, сколько едва ли достанет светскому франту на жилет и дюжину перчаток... И для чего же? — спросите вы. — Для хлеба!». Художник тоже стремится так изобразить водовоза, чтобы возбудить к нему жалость, но это ему удается меньше, чем писателю, ибо литература шла впереди и обладала уже более разработанными изобразительными средствами. В то время как писатель в литературе уже видит средство борьбы против угнетателей, художник еще только нащупывает пути к реалистической передаче обстановки и одежды, мало заботясь об изображении душевных переживаний своих героев.

Венецианов заявлял, что он рисует «верной кистью» платье саяшника и его лоток, шарманку и бубен «шарлатана» (шарманщика), мундир и алебарду «градского стража», одеяние (сумку и саблю) почтальона и т. д. И действительно, здесь все до последней детали (пуговица, пояс, обувь и т. д.) соответствует действительности, но человек, с его типичными особенностями, зависящими от его социального положения, профессии — словом, живой человек — дан только в виде намека. Реализм Венецианова в этих иллюстрациях не идет дальше верного изображения внешней обстановки и внешнего облика изображаемого человека.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

Наряду с жанровыми рисунками Орловского и Венецианова русский народный быт и типы нашли отражение в карикатурах и сатирических картинках эпохи наполеоновских войн. До этого времени карикатура в России была явлением чрезвычайно редким. В сущности народные сатирические картинки XVIII в., вроде «Как мыши кота погребали», «Повесть о Ерше, Ершове сыне, Щетинникове» или «Шемякин суд», не могут быть названы карикатурами в прямом значении этого слова. К произведениям этого рода могут быть причислены лишь карикатуры на немцев и турок в середине XVIII в., в период войны с ними¹, да две-три «казенные» карикатуры, выпущенные Екатериной II, вроде летучек о пользе оспопрививания (карикатурное изображение изуродованных оспой) и «Просьбы кашинскому архиепископу от монахов Калязинского монастыря», которая была издана с целью подготовить тогдашнее русское общество к предполагавшемуся изъятию монастырских недвижимых имуществ.

Русская карикатура начала свое существование тогда, когда на Западе, особенно в Англии и во Франции, она уже достигла расцвета. Наполеоновские войны сыграли большую роль не только в деле развития карикатуры как специального художественного жанра в России, но и способствовали ее дальнейшему росту в западных странах. Карикатуры на Наполеона были в течение первой четверти XIX в. объединяющим элементом для всех борющихся с ним европейских правительств, своего рода интернациональным языком, на котором общество обменивалось мыслями о человеке, от которого зависела судьба многих народов и государств. Никогда раньше карикатура не появлялась в таком огромном количестве и никогда раньше она не играла столь большой роли в деле воз-

¹ Снегирев. „Лубочная картинка“, 1861, стр. 132.



А. ВЕНЕЦИАНОВ. Водовоз

буждения масс против Франции и ее императора. Наполеон понимал, как умаляют его престиж эти злые и многочисленные карикатуры. Он неоднократно требовал от Англии укрощения карикатуристов, ибо хорошо понимал, что именно английские карикатуристы являлись застрельщиками и руководителями в этой своеобразной борьбе против него.

Здесь не место подробно останавливаться на истории европейской карикатуры, направленной против Наполеона; интересующихся этим вопросом отсылаем к специальной литературе. Скажем только, что влия-

ние английской карикатуры распространилось и на Россию. Венецианов, Тербенев, И. Иванов и другие художники, подражая иностранным и прежде всего английским и немецким карикатуристам, дали ряд более или менее близких компиляций. Но они же создали немало оригинальных карикатур, настолько удачных и со стороны содержания и по художественному выполнению, что в свою очередь послужили источником подражания для немецких и даже английских карикатуристов, в том числе и знаменитому Cruikshank.

В нашей работе, посвященной развитию русской реалистической иллюстрации, мы можем говорить о карикатуре начала XIX в., лишь касаясь тех фактов, которые имеют близкую связь с интересующим нас вопросом. С этой точки зрения необходимо прежде всего отметить роль Венецианова. Потерпев в 1808 г. неудачу с изданием первого в России «Журнала карикатур», он только через четыре года

выступил вновь в роли карикатуриста. На этот раз его деятельность не только не встретила препятствий со стороны правительства, но, наоборот,—поддержку и ободрение, ибо само правительство в лице московского генерал-губернатора Ростопчина выпустило несколько карикатур, в которых впервые правительственная власть обратилась с печатным воззванием к народным низам, ища у них поддержки в борьбе с Наполеоном.

Немногочисленные изданные в Москве карикатуры-иллюстрации, изображающие простых мужиков: Гвоздилу, Долбилу и Чихирину, защищающих родину топорами, косами и вилами-тройчатками,—впервые в русской истории отвели представителям народа почетную роль активных защитников и народных героев; до этого на такую роль имели право только лица «благородного сословия» — дворяне и в редких случаях купцы. Вслед за этими официальными карикатурами посыпались, как из рога изобилия, карикатуры, издаваемые частными предпринимателями. В них мы встречаем все новых и новых героев из народа: старостиху Василису, бабушку Спиридоновну, пастуха, банщика, цирюльника, деревенских мужиков, правда, облагороженных именами древних героев — Сцеволы, Курция и даже Геркулеса («Русский Геркулес города Сычевки») — и других столь же скромных представителей народа.

Венецианов избрал главной темой для своих карикатур борьбу с французоманией русского дворянства. В них он трактовал о дурном влиянии на молодежь гувернеров, гувернанток, о развращающей роли модных лавок, парикмахеров и т. п. На одной из карикатур изображалась гувернантка, накачивающая насосом в голову мальчика «французский язык, бесстыдство и вольнодумство»; на другой — толстая «мадам» из модной лавки, подающая одному из мужчин цветок; на третьей — французский парикмахер, делающий мужу прическу с рогами; на четвертой — тлетворное влияние французского образования (на полу разбросаны «сочинения российских авторов, российская грамматика, катехизис», а вместо них на столе лежат сочинения Вольтера) и т. д. Все эти карикатуры тоже являются своего рода иллюстрациями к имевшим шумный успех «Мыслям не вслух



А. ВЕНЕЦИАНОВ.
Городской сторож



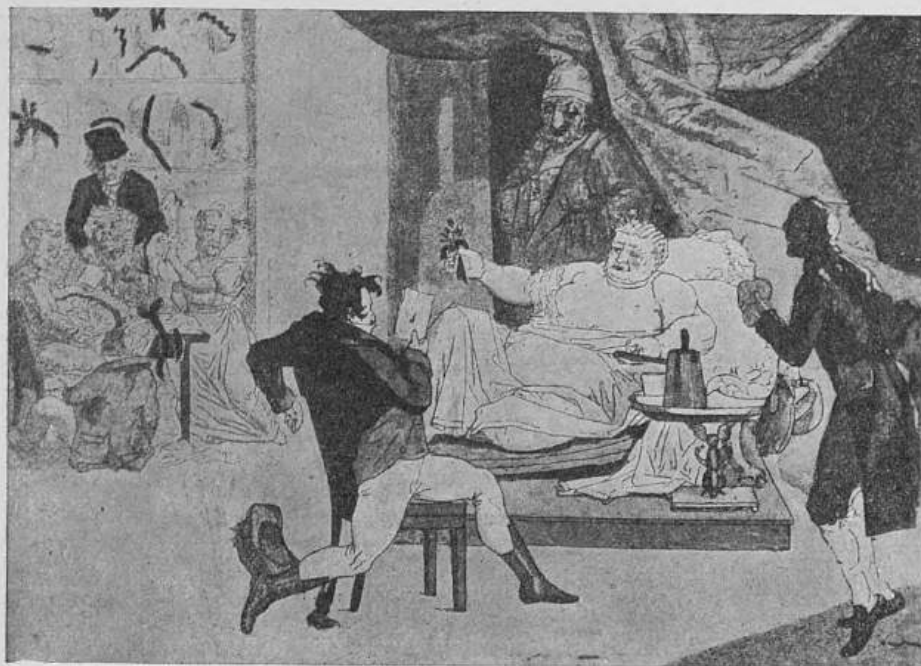
А. ВЕНЕЦИАНОВ. Карикатура «Французский парикмахер»

на Красном крыльце» Ростопчина, в которых он тоже ратовал против французмании.

Из двадцати карикатур, имеющих подпись Венецианова или приписываемых ему, только две-три имеют своими героями представителей народных низов. Лучшая из них — «Французские гвардейцы под командой бабушки Спиридоновны». Отличительной чертой венециановских карикатур является их «литературность». Это скорее сатирические картинки со сложной темой, требующей довольно продолжительной расшифровки. Они могли бы легко стать иллюстрациями к какому-либо сатирическому или бытовому произведению беллетристического характера.

Именно с этой точки зрения они представляют интерес как образцы графических произведений начала XIX в., близко примыкающие по своей композиции и трактовке к литературной иллюстрации реалистического направления.

Такой же особенностью отличаются и карикатуры художника И. А. Иванова (1779—1848), который известен как хороший иллюстратор и относительно которого правильно выразился наш знаток книжной иллюстрации А. А. Сидоров, сказав, что «в 1820 г. он

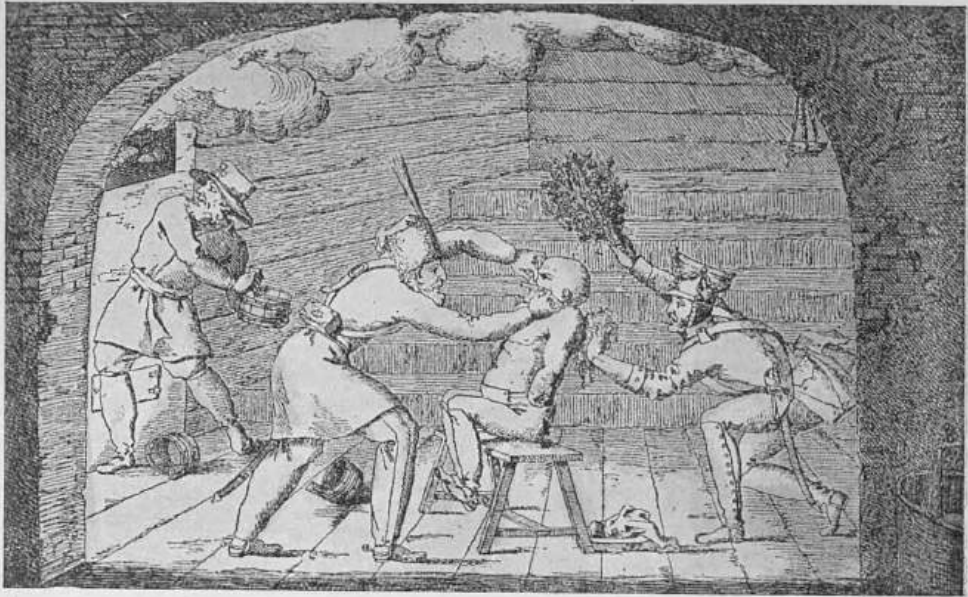


А. ВЕНЕЦИАНОВ. Карикатура «Модный магазин»

неожиданно реалист»¹. Воспитанный на академических традициях он является в своих основных произведениях выразителем классических тенденций, но как иллюстратор часто поддается влиянию литературного произведения (главным образом басни) и действительно становится реалистом. Немногие из его произведений, относящихся к эпохе наполеоновских войн, можно причислить к карикатурам. Лучшая из них — «Бегство Наполеона».

Гораздо интереснее и важнее для нашей цели те картинки Иванова, которые отражают бытовую сторону эпохи. Особенно хороша как по идее, так и по композиции картинка, носящая подпись «Хлебосольство — отличительная черта в характере русского народа» и изображающая, «как великодушные воины гр. Витгенштейна отдают свою порцию голодным пленникам французским». И другие его рисунки, как, например, «Русский Сцевола», тоже являются жанровыми рассказами со сложной темой и большим количеством действующих лиц. От них тоже веет «литературщиной», и в случае надобности они могли бы превратиться в литературную иллюстрацию. Наиболее ярким предста-

¹ «Книга в России», т. II, стр. 153.



И. ТЕРЕБЕНЕВ. Карикатура «Наполеон в бане»

вителем карикатурного жанра в русской графике этой эпохи является И. И. Тербенев (1780—1815), создавший себе на этом поприще такую славу, что почти всякая карикатура без подписи приписывалась ему. Этот очень плодовитый и наиболее талантливый карикатурист начала XIX в. в сущности создал школу русской карикатуры. Он ярко, просто и с большой эмоцией разрабатывал тему своих карикатур, умело подчеркивая смешные черты того или иного героя своего произведения. Его карикатуры очень понятны, доходчивы и убедительны. Недаром некоторые из них были заимствованы иностранными художниками. Его карикатура «Наполеонова слава» была перерисована знаменитым английским карикатуристом Cruikshank и с именем Тербенева стала известна в Англии и в других странах.

Многие карикатуры Тербенева не оригинальны и заимствованы главным образом из английских источников. Его карикатурам придавали большое политическое значение, полагая, что они много способствовали проявлению ненависти к Наполеону. Однако можно установить документально, что Тербенев начал выпускать свои карикатуры лишь с февраля 1813 г., т. е. тогда, когда в России уже не было ни одного вооруженного француза. Таким образом, его карикатуры не имели политического значения. Вместе с тем необходимо признать, что с художественной стороны эти карикатуры предста-



И. ТЕРЕБЕНЕВ. Карикатура «Русский Сцевола»

вляют интерес и в настоящее время. Среди карикатуристов той эпохи ведущая роль несомненно принадлежала Тербеневу. Если почти все карикатуры Венецианова и Иванова скорее могут быть причислены к жанровым сатирическим картинкам или к литературным иллюстрациям, то произведения Тербенева принадлежат к чисто карикатурному жанру.

Но Тербенев отразил эпоху борьбы с Наполеоном не только в своих многочисленных карикатурах. Он дал на эту тему также ряд жанровых картинок, которые никак не подходят под разряд карикатур. Цель этих картинок была иная — он в них прославлял подвиги русских воинов и крестьян. «Русский Сцевола», «Русский Геркулес города Сычевки», «Крестьянин увозит у французов пушку в русский лагерь», «Казацкая шутка» и другие относятся к этому разряду произведений Тербенева и являются художественным изложением тех многочисленных легенд, которые в таком изобилии появлялись в тогдашней прессе или передавались устно. Уже одно название некоторых картинок показывает, что они не имеют ничего общего с карикатурами и относятся к разряду картинок, предназначенных иллюстрировать какой-то текст. Тербенев, подобно Венециа-

нову, стремился реалистично изображать крестьян. В этом его большая заслуга.

Карикатуры и особенно жанровые картинки эпохи войны с Наполеоном, несомненно, имели большое значение в истории развития русской реалистической живописи и, в частности, в деле создания реалистической иллюстрации. Уже одно то обстоятельство, что произведений этого рода было выпущено более двухсот, причем они разошлись в огромном количестве и пользовались большой популярностью, не могло пройти бесследно и не повлиять на выработку новых взглядов на роль и задачи изобразительных искусств. Подобно тому как «Душенька» Богдановича, фривольные поэмы и сатиры конца XVIII и начала XIX вв. много способствовали разрушению полного всяких условностей ложноклассицизма в литературе, так карикатуры и жанровые картинки эпохи войны с Наполеоном, изображавшие события и факты не только в реальном, но и в шаржированном виде, разрушали создавшиеся в течение многих лет каноны и условности, которыми была опутана русская живопись.

Некоторые из этих карикатур и жанровых картинок были приложены к журналам и являлись иллюстрациями к описаниям сцен из эпохи войны с Наполеоном, что еще более дает повод причислить всю массу этих произведений к категории интересующего нас вида изобразительного искусства.

Карикатуры и жанровые картинки были первыми графическими произведениями, в которых эмоциональный реализм проявлялся вполне определенно. Но что особенно важно, в этих произведениях русский «простолюдин» был изображен активным участником, а подчас и героем, чего до этого момента не было.

Однако это была только кратковременная вспышка, вызванная войной с сильным врагом, — «войной», которой русское правительство вынуждено было придать «всенародный» характер, ибо без участия «народа» в целом оно не надеялось (и действительно не могло) отразить вторжение полчищ Наполеона. Но как только война окончилась победоносно, этот «народ», по выражению одного из декабристов, был опять «загнан в стойло».

О «герое-мужике», которого с 1812 г. сравнивали с классическими героями, забыли. И только через сорок лет, в эпоху Крымской войны (1854—1855 гг.), опять о нем вспомнили и стали вновь величать «народом-богатырем». Этот «народ» попал и в литературные и художественно-изобразительные (чаще всего в «лубке») герои.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

Первая четверть XIX в. в истории русской живописи проходит под знаком борьбы художественных течений. Академизм с его классической героикой и формальной условностью был еще господствующим течением, но социально-экономическая обстановка и исторические события конца XVIII и начала XIX вв., из которых война с Наполеоном имела особо важное значение, уже начали оказывать свое влияние и выдвигать новые требования и к изобразительным искусствам. Замечательно, что за несколько лет до наполеоновских войн, несомненно, под влиянием идей Великой французской буржуазной революции, в русской живописи стало обнаруживаться со стороны некоторых художников стремление освободиться от ложно-классического влияния Запада.

Уже в самом начале XIX в. в различных журналах выражаются пожелания, чтобы живопись оставила нерусские сюжеты (на библейские и античные темы) и обратила внимание на темы из русской жизни и русской истории. Эти пожелания в известной степени выполнялись, но само выполнение еще долго было лишено всякой реальности. В них не было ни русской природы, ни русского быта, ни русских людей с их типичными особенностями, а были все те же переодетые якобы в русские одежды греческие и римские герои, действовавшие в условиях фантастической природы и придуманной бытовой обстановки.

Продолжительное пребывание за границей русских войск, преследовавших отступавшего от Москвы Наполеона, ускорило и расширило знакомство с европейской культурой, с бытом и общественно-политической жизнью более культурных народов. Из этого похода многие вернулись в полуварварскую Россию с запасом новых идей, порожденных французской революцией, во всех областях общественно-политической и культурной жизни. Новые течения в области литературы и изобразительных искусств таким образом



Л. МАЙДЕЛЬ. Иллюстрация
к «Ундине» Жуковского

являлись в значительной степени результатом более тесного сближения русского общества с Западной Европой.

Если в конце XVIII в. ложноклассицизм был господствующим литературным течением, а сентиментализм еще только зарождался («Бедная Лиза» Карамзина вышла в 1792 г.), то в двадцатых годах XIX в. ложноклассицизм в литературе был оставлен, а сентиментализм доживал последние дни, и на смену им пришел романтизм. Но и он продержался сравнительно недолго, ибо новое, более сильное и более жизненное течение — реализм — уже начало с тридцатых годов свое победоносное шествие.

Изобразительное искусство в России всегда отставало в своем развитии от литературы. Книжная и особенно литературная иллюстрация часто играла

роль посредницы между литературой и изобразительным искусством. На иллюстрации более определенно, чем на каком-либо другом виде изобразительного искусства, сказывалось влияние литературы.

В этом отношении особенно сильное значение приобретал тот писатель, который сам имел близкое отношение к изобразительным искусствам и как теоретик и как практик. Для характеристики взглядов на задачи изобразительных искусств в первую половину XIX в. интересно проследить высказывания поэта-романтика В. А. Жуковского (1783 — 1852), а также изучить его многочисленные художественные произведения и в первую очередь его рисунки и выполненные под руководством писателя другими художниками иллюстрации к его произведениям. В Жуковском, который сочетал в себе поэта и художника, наиболее ярко отразились главнейшие течения в области искусства первой половины XIX в. Начав в ранней молодости с сентиментализма в поэзии, он и в живописи и в графике был глубоко сентиментален. Его альбомы этой эпохи наполнены цветочками, птичками, урнами,

мистическими фонариками. Эти рисунки, несомненно, представляют собой явление более отсталое, чем его поэзия. Если в своих стихах Жуковский к началу второго десятилетия XIX в. почти отказался от сентиментализма и твердо занял позицию романтизма, то в художественных произведениях он еще чистейший сентименталист.

Двойственность, сочетание двух художественных направлений в одном человеке — явление, свойственное не только Жуковскому. Проповедник свободы творчества в области поэзии, Пушкин не был противником академического формализма в области живописи и скульптуры. Гоголь, реалист в области литературы, был романтиком в своих суждениях о живописи. Тургенев, так много сделавший для утверждения литературного реализма, относился отрицательно к передвижникам.

В начале двадцатых годов, побывав в галереях Европы, Жуковский стал иначе смотреть на задачи живописи. В своих дневниках и в переписке с друзьями он заявляет себя решительным противником реализма. Он ненавидит Рубенса. «Его натура для меня отвратительна», — говорит поэт. Для Жуковского «прекрасно только то, что не существует», и восхищает его в живописи только то, что обращает мысли к загробному миру. «Душа есть лучший живописец», — резюмирует он свои взгляды на художественное творчество и в своих рисунках этой эпохи (главным образом пейзажах) стремится отразить свой нафос, свой восторг перед красотами природы, понимая ее как проявление высшего «промысла», управляющего всем миром.

Вместе с тем в эти годы сентиментализм уже становится для него пройденным этапом. Он почувствовал всю фальшь обильно, но неискренне расточаемых слез по всякому поводу и требует от художника искренности. Но он еще не приходит к выводу, который сделает



Л. МАЙДЕЛЬ. Иллюстрация
к «Ундине» Жуковского

к началу тридцатых годов, что художник должен поставить своим девизом: «Правда, полная правда и ничего, кроме правды».

Жуковский уже отказывается от взгляда, что только «душа есть лучший живописец». В этот период поэтическое и художественно-образительное творчество Жуковского сближаются, как никогда раньше и никогда позже.

Если до этого он был более прогрессивен в своих взглядах на искусство как поэт, то теперь он начинает высказывать взгляды, которые свидетельствуют, что он становится более прогрессивным в своих взглядах и как художник. Уже в 1830 г. Жуковский заявляет, что «желание украсить природу — святотатство». Надо у нее учиться быть правдивым художником. «Не надо подражать ни Рафаэлю, ни ван Эйку, ни Мурильо; надо изучать природу, надо благоговейно принять то, что она дает, чтобы разбогатеть. Ибо природа не скупа, она дает щедрой рукой. И тогда художник не будет писать манерности, жеманства».

Жуковский в этот период жизни стремится учиться у природы. Он усердно рисует пейзажи, выбирает объектом развалины какого-либо замка, стены которого увиты плющем или диким виноградом, или стену замка, стоящего на неприступной скале, или пейзаж с неестественно большими деревьями, или вид на морской берег, окаймленный дикими высокими горами. От всех сюжетов веет романтизмом, но выполнены они большей частью жизненно и правдиво. На рисунках этой эпохи человек играет второстепенную роль. Художник почти никогда не показывает человека с лица, он поворачивает его спиной, как бы боясь отвлечь внимание зрителя от красот изображаемой природы.

Выбором сюжетов и тем для своих рисунков Жуковский как бы подчеркивает, что «жизненная проза» его не интересует, что он ее избегает, ища в окружающей жизни сюжеты, насквозь проникнутые романтикой. Романтические сюжеты изображаются реально, но от этого они не утрачивают своей специфичности. Как это ни парадоксально, но Жуковский в этой области являлся «реалистом романтики».

В Жуковском до конца жизни боролись две точки зрения на искусство: с одной стороны, он требует изучения природы, которая отдаляет художника «от манерности и жеманства», с другой — заявляет, что «посреди изменяющихся явлений мира искусство переходит с нами за границу земного», и рекомендует быть возможно ближе к источнику природы, под которым разумеется бог. Несмотря на то, что взгляды Жуковского на искусство пропитаны идеализмом, деятельность его все же имела прогрессивное значение.

Жуковский ни в своих художественных произведениях, ни в заказываемых другим художникам иллюстрациях к своим стихотворениям не прибегает к аллегориям или ложноклассическим символам, не переводит художественные образы на язык античных представлений. Но он еще очень далек от реализма своего современника Гоголя и тех художников, которые находились под влиянием творца «Мертвых душ», — Федотова, Агина, Щедровского и др.

Рисунки Жуковского к «Сельскому кладбищу», «Шильонскому узнику», «Рустему и Зорабу» и другим произведениям, вошедшим в 5-е издание сочинений (1849), и особенно выполненные под его наблюдением художником Майделем рисунки к «Наль и Дамянти» и «Ундине» свидетельствуют о сильнейшем влиянии романтизма. Иллюстрации Жуковского, Майделя, Брюллова и «брюлловцев» могут служить образцами романтизма в области русской графики. Характерные черты этого направления — идеализм, наделяние изображаемых героев приторной красотой и манерной изящностью, одевание в фантастические одежды, придавание неестественных поз, а главное, выбор специфических тем — отразились полностью в этих приторно-слащавых произведениях. Последняя черта становится особенно неприятной в иллюстрациях Майделя к произведениям Пушкина. Даже наиболее романтическое произведение Пушкина «Цыганы» по сравнению с иллюстрациями Майделя к этому произведению кажется образцом реализма.

Все же по сравнению с иллюстрациями к стихотворениям Державина они были шагом вперед. Академическая сухость и ложноклассическая условность уже были значительно преодолены. Один из существенных признаков реализма — эмоциональность — уже сказался в значительной степени в произведениях романтиков, но у них она была направлена не на «земное», не на живую действительность, а на «потустороннее», на то, что считалось более существенным, чем сама жизнь с ее повседневной прозой.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

Тридцатые годы XIX в. были одним из сложнейших и замечательнейших периодов в истории развития русской литературы и русского искусства. В литературе еще не был изжит сентиментализм; романтизм был в зените своего развития, реализм только начинал завоевывать твердые позиции. Жуковский, Крылов, Грибоедов, Пушкин, Гоголь и целая плеяда менее значительных, но все же очень крупных писателей (Баратынский, Кольцов), создали национальную русскую литературу. Гений Пушкина и Гоголя вывел русскую литературу из стадии подражания и заимствований у иностранных писателей не только в области формы, но и в области содержания.

Не менее сложную картину представляла в тридцатые годы и русская живопись. Академизм хотя и считался официальным стилем (он держался еще на авторитете Егорова, Акимова, Андрея Иванова и других старых профессоров Академии), но Венецианов и его «натуральная школа» уже сильно подорвали престиж и влияние «академиков и классиков». Одновременно романтизм в лице Кипренского и Брюллова разрушал академизм с другого конца: он требовал от художника чувства, яркости красок, блеска. Гоголь восторженно приветствовал появление в 1834 г. картины Брюллова «Последний день Помпеи» как «светлое воскресение живописи, пребывавшей долгое время в каком-то полудетаргическом состоянии». И действительно, этой картиной был нанесен тяжелый удар холодному, скучному, далекому от реальной жизни академическому искусству.

Гоголь объяснял столь огромное с его точки зрения значение Брюллова в русской живописи тем, что в творце «Последнего дня Помпеи» соединились «необыкновенная многосторонность и обширность гения... Его произведения — первые, которые могут понимать и художник, имеющий высшее развитие вкуса, и незнающий, что такое художество».

И в этом утверждении великого реалиста была значительная доля правды. Картина по сравнению с картинами из античной и библейской жизни, в которых аллегория и условность были понятны только избранным знатокам ложноклассических канонов, была как по сюжету, так и по выполнению более доступна и эмоциональна.

Брюллов (1799—1852) всей своей художественной деятельностью и главным образом этой картиной произвел переворот в тогдашней русской живописи. Огромное большинство молодых художников, не только сторонников академического направления, но и учеников Венецианова, становится «брюлловцами», активными сторонниками брюлловского неоромантизма.

Новое направление в русской живописи было по сравнению с академизмом и ложноклассицизмом явлением, несомненно, прогрессивным, ибо оно в какой-то степени приближалось к реализму, существенным отличием которого является эмоциональность. Если Венецианов натуралистическими жанровыми картинами из русской жизни показал всю нежизненность и фальшь ложноклассической живописи со стороны главным образом ее тематики, то Брюллов и его ученики, особенно переметнувшиеся к нему из школы Венецианова (Тыранов и др.), оживили русскую живопись своим темпераментным отношением к изображаемой теме и умением пользоваться краской как средством эмоционального возбуждения.

Брюллов и многие из его учеников были замечательными рисовальщиками. И это обстоятельство позволяло ожидать от них активного участия в создании русской книжной графики. Однако сам Брюллов не дал почти ничего в этой области, а из его ближайших учеников только те проявили себя как графики и иллюстраторы, кто во-время избавился от его влияния и непосредственно испытал на себе благотворное влияние Гоголя.

Из произведений Брюллова на литературную тему значительна только его картина на сюжет из пушкинского «Бахчисарайского фонтана», но она отнюдь не может быть названа иллюстрацией. Прав был А. Бенуа, когда заявлял, что брюлловская «Светлана — гладкая, чистенько вымытая и миловидная барышня, нарядившаяся в кокошник, сарафан и бусы и усевшаяся перед зеркалом как будто для гадания».

Из его правоверных учеников тоже никто не откликнулся на литературную тему, несмотря на то, что русская литература в лице Грибоедова, Пушкина и Гоголя уже дала в то время массу материала для иллюстрации. Даже Жуковский вынужден был обратиться с просьбой иллюстрировать свои произведения к «варягу» — немцу Майделю.



И. ИВАНОВ. Иллюстрация к басне
Хемницера «Метафизик»

Чем же объясняется это на первый взгляд странное явление? Несомненно, прежде всего тем, что романтизм Жуковского и его многочисленных последователей был слишком далек от тогдашней русской жизни. «Ундина», «Рустем и Зораб», «Наль и Дамянти» и ряд романтических поэм были либо заимствованы из иностранных литератур, либо написаны по иностранному образцу. А русская жизнь после наполеоновских войн предъявляла к литературе и искусству иные требования и выдвигала на очередь другие вопросы. Результатом новых веяний было появление произведений Грибоедова, Пушкина и Гоголя. Брюллов и «брюлловцы» были под слишком большим иностранным влиянием, слишком долго жили за границей и далеко стояли от русской действительности.

Замечательно, что те из учеников Брюллова, которые впоследствии сыграли ту или иную роль в истории русской литературной иллюстрации, никогда не были за границей. Агин, Федотов, Шевченко, оставившие такой глубокий след в истории иллюстрации, воспитывались под другим влиянием, предохранившим их от увлечения «брюлловщиной».

Одним из факторов, произведшим резкий переворот в русском искусстве конца тридцатых годов и следующего десятилетия, была литература и прежде всего — писательская деятельность классика русского литературного реализма — Гоголя. Эти годы отмечены появлением ряда замечательных литературных произведений, сыгравших важную роль в русской общественной жизни.

До Пушкина и Гоголя два литературных произведения особо выдвигались из массы ложноклассических од и трагедий, сентиментальных романов и повестей, романтических поэм и баллад. Это — «Недоросль» Фонвизина и «Горе от ума» Грибоедова. Наряду с гениальными произведениями Пушкина указанные произведе-

ния имели для русского реалистического искусства колоссальное значение.

Вслед за сочинениями Пушкина появление «Ревизора» Гоголя окончательно утвердило в России реалистическое искусство. 1836 г. — год выхода в свет «Ревизора» — является началом его полного расцвета, ибо его автор дал гениальный образец произведения, в котором оба вида искусства — литература и живопись — могли черпать (и практически и теоретически) все нужное для своего обоснования и окончательного утверждения. Показав в своих гениальных произведениях и особенно в «Мертвых душах», что «для искусства нет предметов недостойных», что для художника «нет низкого предмета в природе», что в «ничтожном» художник-создатель так же велик, как и в «великом», Гоголь с исключительной силой воздействовал и на других писателей и художников.

Огромное общественное значение произведений Гоголя и в частности «Мертвых душ» печатно отмечали Вяземский, Плетнев и Белинский. Ярко выразил мнение лучшей части тогдашней интеллигенции молодой талантливый критик Валериан Майков, который в «Отечественных записках» за 1847 г. писал: «Глубокое сочувствие, пробужденное «Мертвыми душами» к изучению современной жизни, вызвало всех и каждого на простую, разумную деятельность. Все стали подрываться и подкапываться под свою дотоле дремотную и ленивую жизнь... Все были натолкнуты Гоголем на деятельность, все ухватились за отрицание и в деятельности своей пребывали верные этому воззрению».

Такому влиянию Гоголя не могли не поддаться и наиболее чуткие из художников. Причем это влияние испытали не только те, которые иллюстрировали его произведения и имели поэтому возможность глубоко вникнуть в смысл его произведений. Очень многие



И. ИВАНОВ. Иллюстрация к басне Хемницера «Медведь-плясун»

художники, и не только его современники, тем или иным образом, обязаны, по собственному свидетельству, в деле выработки своего художественного мирозерцания великому реалисту — Гоголю.

Гоголь утверждал: «Я никогда не создавал ничего в воображении... У меня только то и выходило хорошо, что взято было мной из действительности». И правда, все изображенные им типы и жанровые сцены явились результатом большой наблюдательности и проникновенности в окружающую реальную жизнь. В своих письмах к художнику Иванову Гоголь неоднократно высказывал суждения о художественном творчестве и о творческом методе. «Художник, — писал он, — может изобразить только то, что он почувствовал и о чем в голове его составила уже полная идея», иначе картина будет мертвая, академическая.

Как это было ново по сравнению с тем, чему учили своих учеников профессора тогдашней художественной Академии! Они требовали от них больше всего и прежде всего выучки, рабского следования избранному образцу и кропотливо-тщательной механической работы над деталями. Гоголь же утверждал, что «двигают душу (художника) порыв и вдохновение, а вдохновением много достигается того, чего не достигнешь никакими учениями и трудами».

Академизм превращал художника в своего рода ремесленника, у которого на первом месте было не творчество, а выучка, не художественное вдохновение, а ремесленная практика. По утверждению же Гоголя — «животворящее вдохновение первой мысли» — вот что рождает художественное творчество.

В мемуарной литературе и в письмах художников имеется много указаний на то, что Гоголь оказывал на них влияние благодаря своей «пластичности и живописности». Русская живопись до Гоголя была особенно бедна в области жанра, а Гоголь был величайшим из русских литературных жанристов и портретистов.

Его жанровые картины настолько жизненны и реальны, в них люди и вещи настолько тесно связаны и настолько взаимно характеризуют друг друга, что дают художнику совершенно готовый материал для изобразительных произведений. Что бы ни изображал Гоголь — усадьбу, жилище, обстановку, одежду, манеру говорить и держать себя — все это он органически увязывает с характером человека, с его общественным положением, возрастом и т. д.

Гоголь, описывая внешность и наружность своих героев, умеет одним-двумя характерными штрихами вызвать реальный образ изображаемого человека. Описание героя у него превращается в художественный портрет. Гоголь неоднократно утверждал: «Угадывать чело-



С. Г. ГАЛАКТИОНОВ. Иллюстрация к басне Памайлова

века я мог только тогда, когда мне представлялись малейшие подробности его внешности». Из этих «подробностей» он брал наиболее существенные, но так строил свое описание, свое изображение портрета, что читатель легко дорисовывал сознательно упущенные Гоголем детали. Литературные портреты Собакевича, Ноздрева, Коробочки, Плюшкина, несмотря на крайнюю лаконичность, позволили Агину, Соколову, Репину и многим другим художникам дать такое близкое по своему сходству изображение гоголевских героев, что их можно заподозрить в заимствовании друг у друга, чего в большинстве случаев не было. Такое сходство объясняется исключительно влиянием гоголевского текста.

То направление в русской живописи, которое впоследствии было названо «передвижничеством», во многом было обязано своим возникновением влиянию Гоголя, хотя иллюстраторы его произведений меньше всего повинны в «литературщине». Гоголь давал художникам материал не для «живописного рассказа», а для художественно-образительного воспроизведения текста, для создания действительно живописного произведения.

Все виды русской живописи тридцатых и сороковых годов, особенно портреты и жанр, многим обязаны Гоголю. Реализм его литературных произведений оказал огромное влияние на художников его эпохи. Агин, Федотов и отчасти Щедровский еще при жизни Гоголя испытали на себе всю мощь его таланта, его умение реалистически изображать окружающую действительность и вызвать критическое отношение к ней. Русские художники-реалисты второй половины XIX в., начиная с передвижников, также многим обязаны Гоголю.

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

Реалистическое течение в русской литературе просачивалось в отдельных произведениях еще до появления Пушкина и Гоголя, окончательно утвердивших реализм как творческий метод. Существовала даже целая категория литературных произведений, которая была тесно связана с реальной жизнью, — это басни.

Еще задолго до введения Петром гражданской печати существовало большое количество рукописных собраний басен Эзопа и его «жития», с иллюстрациями, имеющими известное значение в истории нашей иллюстрации.

Со времени же Петра I Россия получила несколько изданий произведений баснописцев, как древних, так и современных. Еще в 1700 г. известным деятелем по введению у нас гражданского шрифта И. Копиевским были выпущены в Амстердаме на русском языке «Притчи Эзоповы» в виде иллюстраций, снабженных текстами. Эти иллюстрации, заимствованные из французского издания, явились образцами для иллюстрирования басен наших русских баснописцев, которые большей частью басни из иностранных источников перелагали на русские нравы, стремясь соответственно этому «обрусить» не только изображаемых людей, но и зверей и птиц, ибо под этими последними баснописцы обычно имели в виду реального человека со всеми его национальными страстями и пороками.

Баснописцы при помощи аллегорий, иносказаний высказывали свои взгляды на политические и общественные события страны, осуждали пороки ее правителей и чиновников. Читая басню, которая часто сопровождалась нравоучениями, разъяснявшими ее смысл, читатель прекрасно понимал, что речь идет не о звере, а о человеке, и часто не о человеке вообще, а об определенном лице.

Особенно богато представлена была у нас басня в конце XVIII и в начале XIX вв. Кантемир, Третьяковский, Сумароков, Дмитриев, Измайлов, Хемницер, Крылов и ряд более мелких писателей создали огромную басенную литературу, в которой отразилось много самых



А. САПОЖНИКОВ. Иллюстрация к басне Крылова «Откупщик и сапожник»

разнообразных общественных и политических явлений русской жизни со всеми ее многочисленными язвами и пороками. Правда, обличения в этих баснях звучали порой несколько обывательски, но и эта крупница критического отношения к русской действительности часто придавала басне характер политического памфлета, изображающего в художественной форме живую действительность.

Все это придавало басне, даже в период ложноклассицизма и романтизма, характер реалистического литературного произведения. Иллюстраторы басен, к какому бы художественному направлению они ни относились, волей-неволей вынуждены были давать в соответствии с литературным

текстом реалистическое изображение животных, а то и реалистически изображенного человека. Так как первые иллюстрации в русских переводах и переделках басен были заимствованы исключительно из иностранных источников, то, естественно, русские иллюстраторы даже оригинальных басен подпадали под влияние иностранцев. В огромном большинстве случаев они усваивали художественную манеру и технику облюбованного ими иностранного художника.

Вопрос о влиянии последних на русских басенных иллюстраторов еще нуждается в детальной доработке, так как в нашей литературе он едва только затронут. Но можно определенно сказать, что иллюстраторы басен Измайлова, Хемницера, Крылова и прочих баснописцев вдохновлялись главным образом иллюстрациями к басням Лафонтена, первое издание которых вышло в 1668 г.; второе, значительно расширенное, появилось в 1678 г.

Увлечение французским языком и французской литературой в XVIII в. способствовало близкому ознакомлению более культурных слоев русского общества с произведениями Лафонтена. Басня как литературный жанр была в большой моде во всех культурных странах Европы. Немецкие и польские баснописцы, несомненно, были также известны в русских культурных кругах. Это способствовало появлению большого количества баснописцев и в России XVIII в. Их произведения, переводные и оригинальные, были особенно распространены во второй половине этого века и некоторые из них выходили с иллюстрациями, частью заимствованными, частью в большей или меньшей степени оригинальными.

Так как басня в большинстве случаев отражала характеры и явления в обобщенном и конденсированном виде (особенно у Эзопа и его подражателей), то, подобно тексту, и иллюстрация переходила от одного народа к другому в первоначальном виде и не нуждалась в приспособлении к взглядам и национальным особенностям нового читателя.

Лев, волк, лиса, осел, заяц и змея у всех народов олицетворяли своими действиями и характерными особенностями различные людские типы, их характеры и поступки, независимо от национальных особенностей того или иного народа. Так как басня чаще всего представляла собой рассказ, темой которого был конкретный случай или типичный эпизод из действительной жизни, то реализм изложения и художественной обработки вытекал сам собой из процесса басенного творчества. Басня как литературный жанр неизбежно предполагает реализм как творческий метод, обеспечивающий правиль-



А. САПОЖНИКОВ. Иллюстрация к басне Крылова «Мешок»

ность и конкретность изображения. В соответствии с этим и иллюстрация к басне неизбежно должна быть тоже конкретна и реалистична.

Иллюстрация к русским басням XVIII и первой половины XIX вв., несмотря на то, что русское изобразительное искусство было далеко от реализма, не нарушала этого общего для всех народов правила и в огромном большинстве случаев создавалась методом реалистического творчества.

Указанные выше «Притчи Эзоповы» были снабжены иллюстрациями, реально изображавшими не только зверей, но и людей. Многократные переиздания в течение XVIII в., несмотря на смену в изобразительном искусстве течений — то ложноклассицизма, то академизма, то сентиментализма, — не подвергались их влиянию и попрежнему были реалистичны.

Басни Хемницера, вышедшие в 1820 г. с иллюстрациями М. Иванова и С. Галактионова, отличаются той же особенностью, несмотря на то, что и художник и гравер были академистами.

Басни Крылова в издании 1815 г., иллюстрированные М. Ивановым, И. Ивановым и С. Галактионовым, в издании 1825 г., иллюстрированные А. Зауервейдом и И. Ивановым (гравированы Ческим, Иорданом и Галактионовым), и в издании 1834 г., иллюстрированные А. Сапожниковым (93 рисунка), свидетельствуют о том, что литературный реализм басен был гораздо сильнее всех художественно-изобразительных течений этой эпохи. Художники, всей душой преданные академизму, далекие в своем творчестве от реализма и даже не представлявшие себе, в чем заключается его сущность, невольно становились реалистами, как только приходили в соприкосновение с реалистическим творчеством Крылова.

Это влияние испытывали на себе иллюстраторы басенного творчества и новейшего времени, к какому бы направлению они ни принадлежали. Нарбут и Серов особенно сильно испытали на себе всю силу влияния крыловского реализма и на своих басенных иллюстрациях еще раз доказали, что литературный реализм, зародившийся в басне задолго до Гоголя и не прекращавшийся в ней, несмотря на иные течения в литературе, оказывал влияние на художников самых разнообразных направлений, как только они приступали к иллюстрированию басен.



В. ТИММ. Иллюстрация к «Сенсациям» Мятлева

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ

Первым иллюстратором-реалистом эпохи сороковых годов, в произведениях которого отразились уголки тогдашнего русского быта, был немец Георг-Вильгельм Тимм (1820—1895), сын рижского бургомистра, проведенный детство и юность в одном из прибалтийских местечек. Учился в петербургской Академии художеств под руководством баталиста Зауервейда. Это был талантливый рисовальщик, бойко зарисовывавший сценки из городской жизни, преимущественно петербургской, и совершенно не знавший жизни русской провинции как помещицкой, так и крестьянской. Он дал огромное количество иллюстраций и просто картинок, рассеянных по разным книгам, альманахам и журналам, но он не иллюстрировал ни одного из тех литературных произведений, которые составили эпоху в русской литературе и стали классическими. «Теория волокитства», «Райская птичка», «Коммеражки», «Листок для светских людей» — вот произведения, на иллюстрирование которых растрачивал Тимм свой талант. Были и более серьезные произведения, как «Картинки русских нравов», «Наши, списанные с натуры», «Физиология Петербурга», «Сенсации и замечания госпожи Курдюковой», но все же они представляли собой произведения невысокого качества и в настоящее время основательно забыты. Большинство этих произведений затрагивало русскую жизнь лишь поверхностно. Мелочи будней столицы — вот основное содержание этих литературных произведений, бывших излюбленным материалом для иллюстраций Тимма. С необыкновенной легкостью он плодил иллюстрации сотнями, как бы стремясь показать, что он может любой литературный сюжет, любую сценку передать при помощи пера и карандаша. Тимм был рисовальщиком-виртуозом, но и только. Большинство его иллюстраций лишено остроты, свойственной сатирическим рисункам, например, его французских современников — Домье и Гаварни. Ему не свойственен критический анализ, и он не умеет выбрать из массы литературных произведений наиболее



В. ТИММ. Заставка к «Сенсациям»
Мятлева

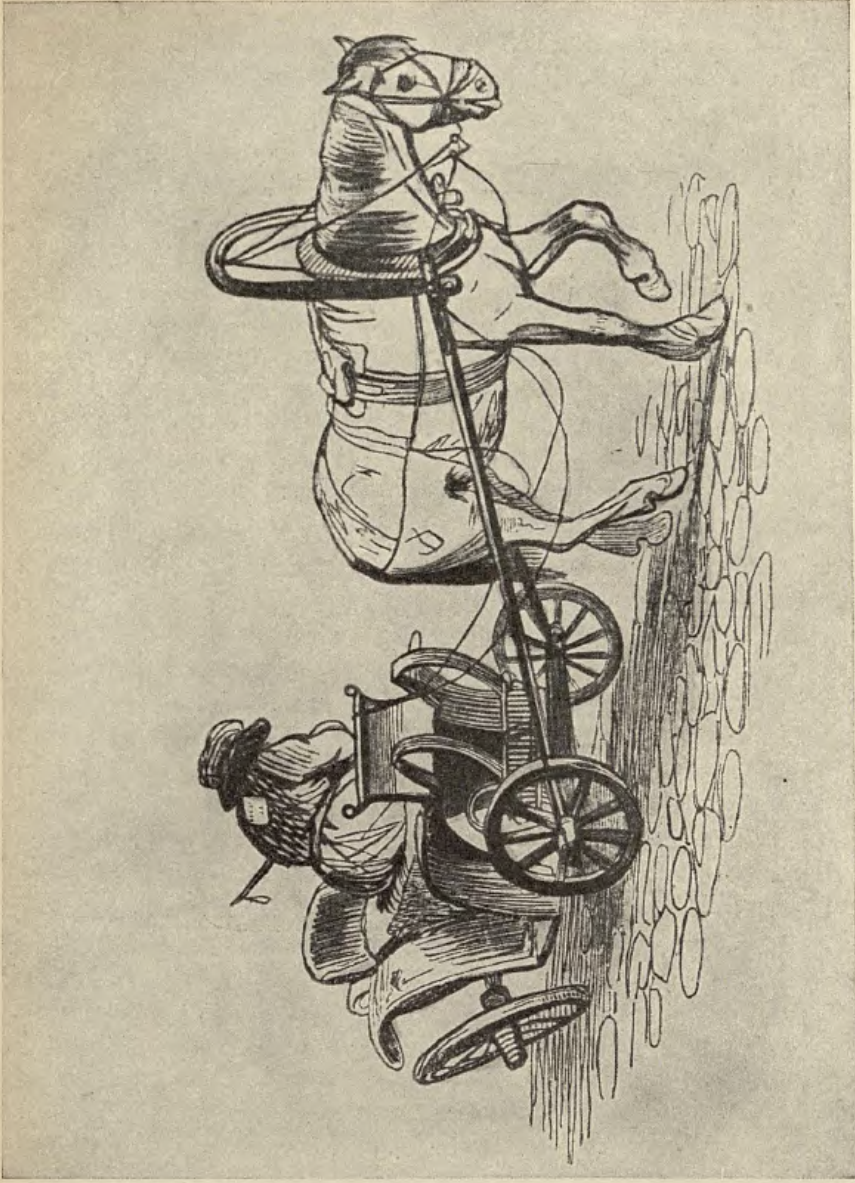
художественные и наиболее значительные с общественно-политической точки зрения. Приступая к иллюстрированию какого-либо произведения, художник не старается осветить своим рисунком наиболее важные моменты — он рисует под ряд все, что только можно передать пером или карандашом, несколько шаржируя и заботясь главным образом о том, чтобы рисунок вызвал у читателя улыбку и удовлетворение умением художника. К ничтожной книжонке неизвестного автора «Теория волокитства» он дает 16 иллюстраций; еще более тощую брошюрку в 32 странички — «Коммеражки» — он иллюстрирует 26

иллюстрациями, а в «Листке для светских людей» Тимм поместил несколько сотен виньеток, заставок, иллюстраций и т. п.

Художник не был разборчив в средствах при использовании чужого материала, главным образом принадлежавшего современным французским художникам, особенно Гаварни. Чужие оригиналы он либо «приспосаблиет» к русским нравам, костюмам, обстановке и т. д., либо без всякой церемонии точно копирует, ставя свою подпись или монограмму. «Листок для светских людей» представляет собой почти сплошную перерисовку работ Гаварни и других французских иллюстраторов и карикатуристов. Немало таких «заимствований» находим и в других подписанных иллюстрациях Тимма.

С целью выдержать стиль чужих иллюстраций Тимм усердно подделывается и под чужую манеру. Эта способность имитировать любой стиль, любую манеру доходит у него до виртуозности.

Большая часть иллюстрированных Тиммом изданий, вроде «Картинки русских нравов», «Наши, списанные с натуры», «Физиология Петербурга», составлена по образцу французских изданий: «Les Français peints par eux-mêmes», «Le diable à Paris» и т. д. Эти сборники и альманахи принадлежали, по определению Белинского,



В. ТИММ. Иллюстрация к «Петербургскому дворнику» Луганского

к «так называемой легкой литературе, которой назначение состоит в том, чтобы занимать досуги большинства читающей публики и удовлетворять ее потребности»¹. Некоторые статьи в этих сборниках и альманахах были составлены Белинским, Некрасовым, Григоровичем, Луганским-Далем. Большая часть принадлежала перу второстепенных писателей, вроде Кукольника, Зотова, Башуцкого, Панаева, Кульчинского, или скрывших свою фамилию под псевдонимами и инициалами. Однако надо признать, что только Белинский отнесся к своей работе («Петербург и Москва») с обычной серьезностью. Остальные писатели, в том числе и Некрасов (в статье «Петербургские углы»), дали наспех составленные очерки, которые, по заявлению Белинского, давшего предисловие к «Физиологии Петербурга», «предлагаются благосклонному вниманию публики за неимением лучшего в ожидании вожделенной деятельности талантов». Желая оправдать невысокое качество этих изданий, Белинский дальше говорит: «Что касается лично до составителей этой книги,—они совершенно чужды всяких притязаний на поэтический или художественный талант; цель их была самая скромная — составить книгу вроде тех, которые так часто появляются во французской литературе и, заняв на некоторое время внимание публики, уступают место новым книгам в том же роде»².

Этот снисходительный взгляд на роль иллюстрированных Тиммом изданий, очевидно, давал ему право отнести и к выполнению своей работы недостаточно серьезно, а иногда и легкомысленно. Обладая несомненным талантом злободневного рисовальщика, он мало дал своего, оригинального, был эклектиком, дошедшим в некоторых своих работах до полной беспринципности. Краткую, но вполне определенную характеристику Тимма дал Белинский: «Тимм, бесспорно, лучший рисовальщик в России, но в его карандаше ничего нет русского»³.

Однако было бы большой несправедливостью, если бы не была отмечена и положительная сторона художественной деятельности Тимма. Он сыграл значительную роль в истории насаждения в России реалистической иллюстрации. Не будучи художником оригинальным, он сыграл роль посредника в области внедрения в русское искусство передовых течений Западной Европы, преимущественно французских.

Книжная графика и карикатура достигли своего высшего развития в то время во Франции. Ряд замечательных французских иллюстраторов начала XIX в., способствовавших расцвету сатирической графики

¹ Вступление к «Физиологии Петербурга», стр. 5—6, 1845 г.

² Вступление к «Физиологии Петербурга», стр. 25—26.

³ «Отечественные записки», т. XV, отд. 5-й, стр. 21—23, 1846 г.

и карикатуры в тридцатые и сороковые годы этого века, поднял искусство графики на небывалую высоту. Немецкие и английские художники, не говоря уже о русских, по сравнению с французскими оказались отсталыми рутинерами, все еще хранившими заветы ложноклассицизма и академизма. В полном соответствии с реалистическим течением во французской литературе (Бальзак) французская графика в произведениях Гаварни, Гранвиля и Домье становится серьезным общественно-политическим фактором, тогда как немцы и англичане все еще придерживаются старых, отвлеченных идеалистических традиций.

Вливая в свои произведения новое содержание, становясь критиками и аналитиками буржуазного строя, Гаварни, Гранвиль и Домье сказали новое слово и в области художественной формы. Они отбросили условные академические каноны, отрешились от слащавости и сентиментализма, отказались от романтической фантастики. В своих чуть не ежедневных злободневных рисунках, игравших роль, равную газетным фельетонам, они отражали жизнь, как она есть, анализировали ее, критиковали ее, осмеивали. В этих художественных сатирах и карикатурах они вскрывали оборотную сторону буржуазного благополучия, боролись как настоящие общественно-политические деятели с многочисленными язвами тогдашней буржуазной Франции и обходили многочисленные «правила» и каноны, которыми были опутаны живопись и графика. Они «быстрым карандашом», под влиянием непосредственного чувства, набрасывали в свои блокноты все, что давала им злоба дня, что требовало внимания со стороны художника-сатирика и карикатуриста, что нуждалось в немедленном опубликовании в газете или журнале.

Их произведения грешили против академических правил, а иногда и против правил анатомии, но они были жизненны, правдивы, эмоциональны. Благодаря постоянной спешке, вызванной необходимостью быстро отзываться на злободневные темы, у этих художников выработался свой стиль, своя техника. Никогда раньше форма и содержание не были так тесно спаяны в художественных произведениях, как у них. В этом заключалось огромное значение этих художников, их роль, и этим объясняется причина огромного их влияния на развитие живописи и искусства в других странах, в том числе и в России тридцатых-пятидесятых годов.

Из богатого материала, который представляли собой произведения Гаварни и Домье, Тимм усвоил далеко не все. Обладая природным талантом рисовальщика, но будучи совершенно неспособным к роли, которую играли во Франции эти художники, он усвоил у них только внешнюю сторону их стиля и манер.



В. ТИММ. Иллюстрация к «Петербургскому дворнику» Луганского



В. ТИММ. Иллюстрация к «Водовозу»
Башуцкого

О его политических взглядах свидетельствует мотивировка причин, побудивших его проситься в 1848 г. на Кавказ, где, по его мнению, «русское оружие венчается славой, а правительство сеет семена благоденствия».

А каковы были внешние условия его деятельности, характеризует разрешение правительства, выданное ему в годы «либерального» периода царствования Александра II в 1865 г. в ответ на просьбу допустить его к работам в Оружейной палате, Патриаршей ризнице и т. п. Ему разрешалось работать с тем, «чтобы художником не было допускаемо смешение священных предметов с мирскими и чтобы избирались такие предметы, публикация которых через ри-

сунок было бы полезно или по крайней мере безвредно»¹.

Еще тяжелее были условия работы Тимма в период сороковых-пятидесятых годов, когда знаменитое III отделение и цензура, еще помнившие восстание декабристов и напуганные революцией 1848 г., во всяком свободном проявлении литературы и искусства видели крамолу. Но, конечно, не одними этими условиями объясняется выбор тематики и характер деятельности Тимма. В то время как его учителя — Гаварни, Домье, Гранвиль — кроме злободневных, сатирических и карикатурных рисунков дали ряд блестящих иллюстраций к многочисленным произведениям великих писателей — Сервантеса, Свифта, Мольера, Бальзака и многих других, Тимм прошел мимо Пушкина, Гоголя и других великих русских писателей (а ведь он работал в России до 1867 г.) и сосредоточил свое внимание на произведениях второстепенных и еще больше на третьестепенных. Для ха-

¹ В. Верещагин. «В. Ф. Тимм», стр. 53.



В. ТИММ. Иллюстрация к «Водовозу» Башуцкого

раактеристики Тимма необходимо отметить, что он и сам, повидимому, чувствовал свое бессилие обратиться к чему-то более значительному, чем мимолетные журнальные рисунки, и в 1867 г. уехал в Берлин, где бросил свою карьеру рисовальщика и стал работать (до самой смерти) в области керамической живописи.

Какой же след оставил Тимм в истории русской графики, в частности в истории русской литературной иллюстрации?

Более чем двадцатилетняя деятельность Тимма в России распадается на два периода. Первый, начиная с 1840 г., отмечен его непосредственной работой в качестве плодovitого иллюстратора посредственных литературных произведений и в качестве жанрового рисовальщика. Грань между этими двумя видами произведений у Тимма часто стирается: случайно зарисованная бытовая картинка пускается им в качестве иллюстрации, а специально выполненная иллюстрация настолько мало связана с литературным произведением, что с успехом вносится в альбом, посвященный изображению русского быта и русских нравов вообще.

Иллюстраций, тесно спаянных с текстом, без которого они утрачивают свой смысл и значение, у Тимма сравнительно немного. В этом отношении наиболее «литературны» его юношеские иллюстрации к «Сенсациям и замечаниям госпожи Курдюковой за границей» Мятлева, вышедшие и выполненные Тиммом в конце 1839 г. или начале 1840 г. (цензурное разрешение дано 15 мая 1840 г.), когда ему было не более 20 лет.

Тимм в то время еще за границу не ездил и, кроме Риги и Петербурга, больших городов не видел. Иллюстрируя путешествие русской помещицы Курдюковой по европейским городам, которых он никогда не видал, и рисуя сцены из жизни, которых не знал, он вынужден был точно придерживаться текста. С одной стороны, ему приходилось внимательно следить за описанием, данным Мятлевым, а с другой — использовать иллюстрационный материал, в то время обильно рассеянный по разным иностранным, больше всего — французским изданиям. Зарисовок с натуры, на которые он был такой мастер, здесь совсем нет. Здесь все «книжно» и «литературно», изображено не так живо и естественно, как в других его иллюстрациях, основанных на материале, взятом с натуры. Главы произведения Мятлева рисуют сцены из посещения Курдюковой Любека, Гамбурга, Франкфурта и других городов, но у Тимма нет ничего, что напоминало бы характерные черты из их жизни или архитектуры. Впрочем, и Мятлев мало заботился о придании своему произведению документальной достоверности, он больше интересовался изображением приключений своей героини и особенно ее фран-



В. ТИММ. Заставка к «Знахарю» Основьяненко

пузско-нижегородским языком, на котором она высказывает свои мысли и переживания. Изображение этих приключений Тимму удалось, если судить об иллюстрациях с точки зрения выявления литературного содержания, но некоторые из них, как, например, рисунок к главе «Колонь», мало динамичны. Так и кажется, что взята была иллюстрация из какого-нибудь иностранного издания и в нее «внесен» типаж госпожи Курдюковой.

Первый опыт иллюстрирования Тиммом большого литературного произведения показал, однако, что русское искусство приобрело в его лице талантливое рисовальщика реалистического направления. Его иллюстрации, несомненно, явились неожиданностью для русской публики, привыкшей к академическим рисункам Егорова, Толстого, Оленина и других художников, иллюстрировавших произведения Богдановича, Державина, Крылова.

В иллюстрациях к «Сенсациям» Тимму меньше удалось большие сцены и жанровые картинки, но зато заголовки, концовки и виньетки, которыми он снабдил начало каждой главы, чрезвычайно удачны и обнаружили в нем замечательного, как в то время выражались, виньетиста. Его виньетки к другим произведениям, особенно к «Нашим, списанным с натуры» и к «Картинкам русских нравов», отличаются большими художественными и графическими достоинствами, замечательной отделкой деталей (часто почти микроскопических) и богатством украшательных элементов. Виньетки Тимма способны выдержать сравнение с рисунками такого рода знаменитейших французских виньетистов XVIII (Буше, Эйзен, Моро, Кашен) и начала XIX вв. (Жоанно, Мейссонье, Франсе), у которых он заимствовал манеру и технику, а подчас просто компилировал кого-либо из них.

Заимствования, а часто и плагиат чужих произведений превратили Тимма-иллюстратора в эклектика, и в области иллюстрации он не дал почти ничего оригинального. Однако деятельность его в этой области принесла несомненную пользу. Он поднял книжное иллюстрирование в России на недостижимую до него высоту. Умело заимствуя у лучших иностранных художников их искусство иллюстрировать книгу, он привил в русском искусстве любовь к иллюстрированной книге; русским же художникам он дал прекрасные образцы иностранной художественной иллюстрации и тем способствовал развитию в России искусства иллюстрирования печатных изданий.

Необходимо отметить, что Тимм сыграл важную роль в попытке создания русской дешевой иллюстрированной книги. В предисловии к первому выпуску «Картинок русских нравов» (СПБ, 1842), в котором был помещен «Физиологический очерк» Булгарина с огромным

количеством гравированных на дереве рисунков (на каждой странице по 1—2 рисунка), сказано, что «это художественное издание предпринято для опыта, могут ли у нас существовать иллюстрированные издания, и для доказательства, что у нас можно иллюстрировать (т. е. прилагать к книге полнотапки) хорошо и дешево. Сравните это издание с парижскими книжечками в этом же роде, выходящими в свет под заглавием «физиологий» (т. е. очерков нравов) разных лиц, и вы удостоверитесь, что петербургское издание не только не уступает парижскому, но во многом их превосходит». Издание это вышло в шести миниатюрных книжечках благодаря исключительной энергии Тимма и имело успех. Хотя в этом издании и было помещено, как было указано выше, много «заимствованных» иллюстраций, но в общем оно действительно может поспорить по своему изяществу со многими дешевыми французскими изданиями этого рода.

Роль Тимма стала значительнее во второй период его деятельности, когда он начал издавать в 1851 г. художественный журнал «Русский художественный листок», в котором в течение более десяти лет насаждал художественную культуру в России. Этот журнал был в буквальном смысле слова русской художественной летописью в период с 1851 по 1862 г. включительно. Выпуская аккуратно три раза в месяц по одному большому листу литографированных рисунков, в которых он откликался на злободневные темы, Тимм давал портреты государственных деятелей, ученых, писателей, художников, артистов, помещал виды городов, воспроизводил копии с картин и т. д. — словом, отражал тогдашнюю русскую жизнь и культуру в художественно и документально выполненных иллюстрациях.

Огромная заслуга Тимма состоит в том, что он, до тонкости изучив искусство литографии, сам исполнял на камне огромное количество своих рисунков. Пользуясь зарисовками, набросками и прочим, иногда очень сырым материалом, выполненным другими художниками и дилетантами, Тимм, благодаря таланту рисовальщика, сумел превратить журнал в своего рода галерею, в которой правдиво и художественно отразилась эпоха.

«Русский художественный листок» отразил в себе полностью талант Тимма как злободневного рисовальщика и литографа. Пора-

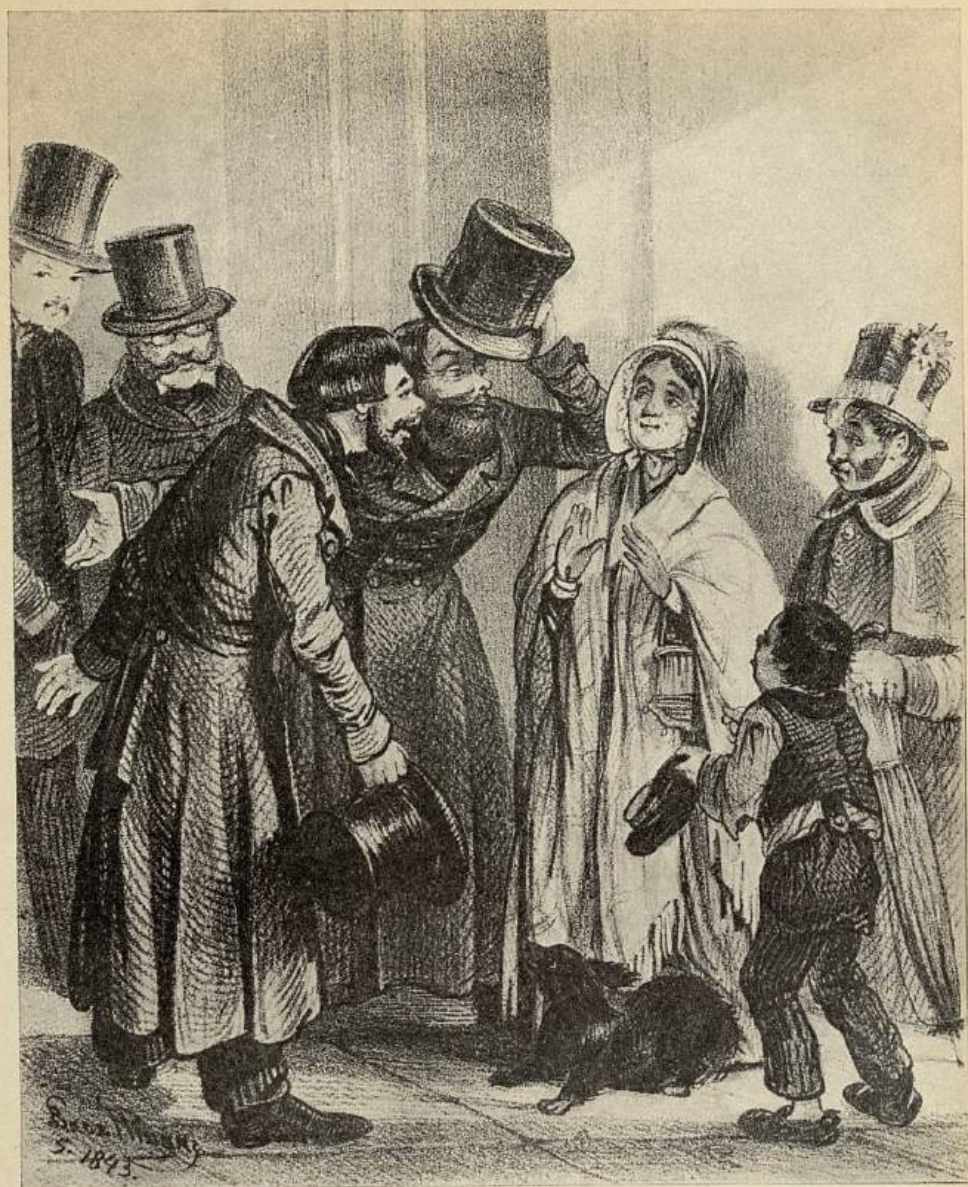


В. ТИММ.
Виньетка к «Водовау» Башуцкого

зительно то, что, несмотря на огромное количество рисунков, Тимм сумел остаться во всех них мастером высокого искусства. Особенного внимания заслуживают его портреты, всегда живые, всегда прекрасно выполненные технически, всегда художественные по замыслу и выполнению.

Отдавая должное Тимму как злободневному рисовальщику, ярко проявившему свое дарование в «Русском художественном листке», необходимо отметить, что как литературный иллюстратор в этом журнале он почти ничем себя не проявил. Он дал только совместно с Шарлеманем, даровитым иллюстратором главным образом произведений Пушкина, 6 рисунков к балладе Жуковского «Светлана».

Этим он еще раз доказал, что иллюстрирование литературных произведений не было его призванием. Как автолитограф он, несомненно, занимает первое место среди русских художников. Тонкость и четкость его литографских работ поразительны. Самая большая сложность сюжета, огромное количество фигур и «микроскопичность» деталей его не смущали. Литография Тимма, изображающая «бал художников 9 декабря 1860 г.» («Русский художественный листок», 1861, № 4), служит прекрасным доказательством того, что художник не боялся трудностей и прекрасно с ними справлялся. Технику рисования на литографском камне он довел до виртуозности. Особенно хороши его однотонные рисунки, всегда сочные, выразительные, построенные на гармоничном сочетании черного и белого, с глубоким черным и серебристо-белым тонами. Литографии, приложенные к «Русскому художественному листку», а также литографии, иллюстрирующие книгу Булгарина «Очерки русских нравов или лицевая сторона и изнанка рода человеческого» (СПБ, 1843), являются образцом высших достижений русской полиграфии того времени.



В. ТИММ. Рисунок «Апраксин рынок» (литография)

ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ

Выход в свет «Мертвых душ» Гоголя, по свидетельству В. Майкова, способствовал «замечательной перемене не только в литературных понятиях, но и в разговорном языке и в самом быту живой половины тогдашней публики... На людях более или менее дельных и сколько-нибудь талантливых влияние «Мертвых душ» выразилось не только в отрицании некоторых ненормальных явлений жизни, но и в порывах к созданию чего-нибудь такого, что могло бы упрочить и обобщить в публике впечатление, произведенное «Мертвыми душами».

Появление иллюстраций Агина (1810—1875) к «Мертвым душам» рассматривалось Майковым как такой порыв, как стремление «ознакомить публику посредством этих рисунков с разными явлениями действительной жизни».

Придавая такое большое значение иллюстрациям Агина, В. Майков счел необходимым дать им всестороннюю оценку как с общественно-политической, так и с художественной стороны. До появления его большой статьи в наиболее популярном в то время журнале «Отечественные записки» (1846) в нашей литературе не было ни одной работы, которая так обстоятельно выясняла бы значение и роль литературной иллюстрации. Эту статью Майкова следует рассматривать как первую руководящую статью в области иллюстрирования книги.

В своих суждениях об иллюстрации как художественном произведении Майков, несомненно, находился под влиянием Лессинга и, в частности, его «Лаокоона». Он стремился разграничить изобразительную сферу литературы и живописи, доказывая, что «каждое искусство имеет средства, ему исключительно принадлежащие, и в то же время — пределы, из которых не должно выступать, чтобы не утратить своей силы».

Стоя на этой точке зрения, он рассматривал каждую иллюстрацию Агина к «Мертвым душам» со стороны соответствия ее теории Лессинга и со стороны «выполнения живописной задачи, предложен-



А. АГИН. Иллюстрация к «Петербургскому фельетонисту» Панаева

ной Гоголем». Это привело Майкова к тому, что он вынужден был относиться отрицательно к таким иллюстрациям, которые с общественно-политической точки зрения имели несомненное значение. По его теории, «рисунок был бы решительно неудачен, если бы кто-нибудь вздумал изобразить Чичикова в такую минуту, когда около него нет никакого движения».

В соответствии с этим он советует художникам «соображаться со средствами живописи и избирать только те сцены, в которых заметна недостаточность слова для полной передачи размеров и форм как самих действующих лиц, так и всех принадлежностей места

действия, отнюдь не принимая на себя неудобноисполнимого труда нарисовать сцену, в которой положение действующих лиц и вся обстановка последовательны и в которой они меняются с каждым мгновением».

Суживая таким образом выбор тем для иллюстраций, Майков ограничивает творчество художника требованием придерживаться главным образом «живописной задачи». Но вместе с тем он подает художникам ряд советов, которые по тому времени были своего рода откровением. Он высмеивает художников, которые «рассчитывают более на эффект своего произведения, нежели на глубокий смысл», «и придают лицам выражение, не свойственное русским до того, что мужички какой-нибудь костромской вотчины оказываются более похожими на тирольцев», а «из русской избы делают какой-то шалашик, который как будто сорвался с ледников».

Переходя к вопросу о том, какие специфические требования следует предъявлять к иллюстратору «Мертвых душ», Майков предупре-



А. АГИН. Иллюстрация к «Петербургскому фельетонисту» Панаева



А. АГИН. Иллюстрация к «Петербургскому фельетонисту» Панаева

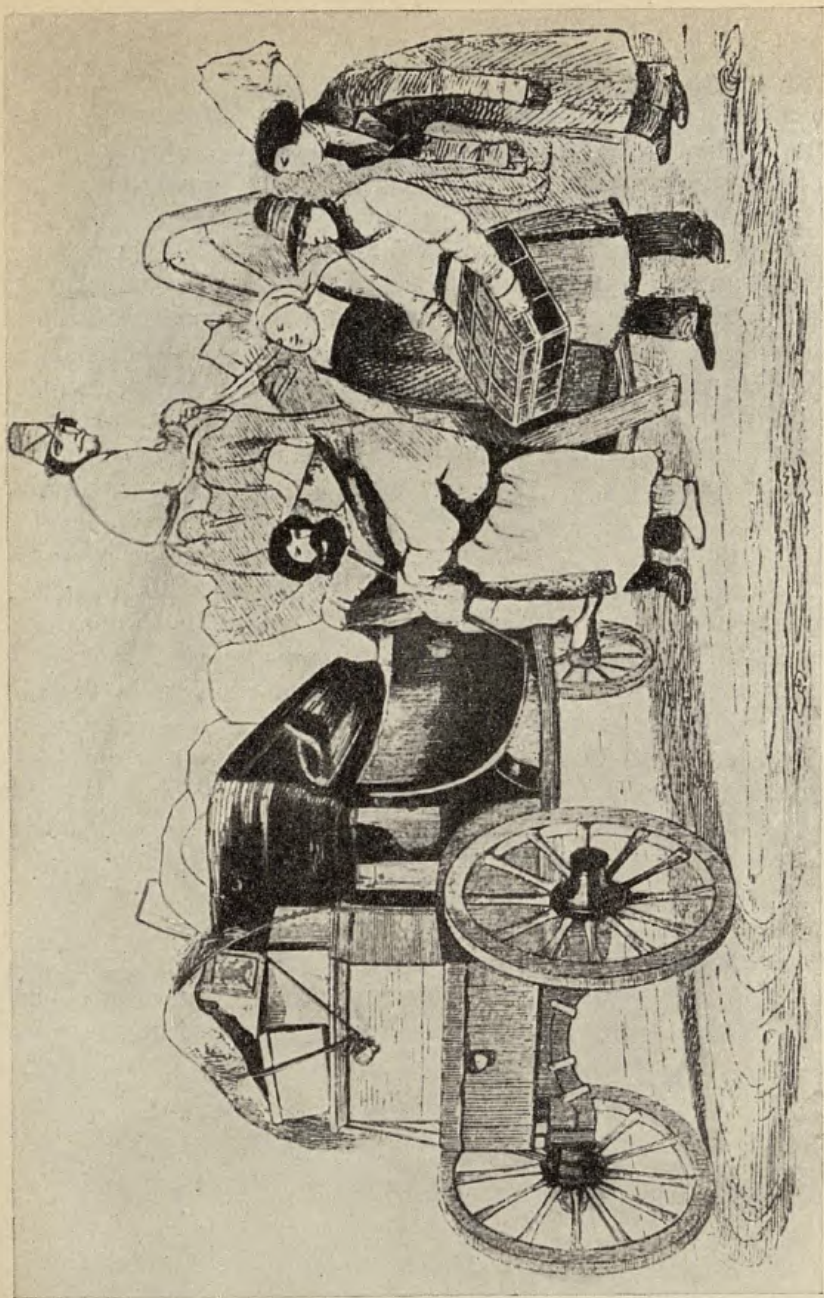
ждает, что тот, кто взялся иллюстрировать это произведение, должен помнить, что ему придется иметь дело «с фигурами непричесанными, с ландшафтом угрюмым, с декорациями, оборванными, поношенными, потертыми...»

Майкова не вполне удовлетворяет работа Агина. Содержанием его иллюстраций «служит все, что в тексте «Мертвых душ» особенно напрашивается на карандаш живописца», а между тем художник «оставил без воспроизведения те дивные места поэмы, в которых Гоголь явился исключительно живописцем, совершенно независимо от самого себя как от рас-

сказчика». И критик упрекает художника за то, что он не изобразил живописные фигуры двух баб, по колена в пруде тянущих изорванный бредень, не изобразил заросший сад Плюшкина и т. д.

Майкову не нравится «отвратительная фигура Чичикова, жующего какую-то кость за трактирным столом», он недоволен изображением Чичикова в виде «коротенького, толстенького человечка, почти голого, в ночном колпаке, довольно грубого с виду и крайне неуклюжего в движениях», и жалеет о том, что Агин не изобразил его «гораздо получше лицом, постройнее и поразвязнее в принимаемых им позах».

Майкову хотелось бы побольше благообразия, и он хвалит Агина за те иллюстрации, в которых тот «не погрешает в отношении благообразия». Больше всего не нравятся Майкову иллюстрации, в которых «заметно поползновение к карикатуре». Ему нравится портрет Собакевича прежде всего потому, что он «художником почти нигде не изображен в карикатуре». И укоряет Агина за то, что, не



А. АГИН. Иллюстрация к «Гарангасу» Соллогуба

имея по тексту на то права, Агин изобразил Ноздрева «невзрачным и опухшим». По мнению Майкова, необходимо было принять в соображение его здоровье, его крепкое телосложение — «следы разгула и бессонной ночи не могут быть так ярки на лице его».

Стремясь всячески защищать «благообразие» представителей помещичьего класса, Майков находит, что хотя фигуры двух мужиков, толкующих о колесе (особенно тот, «у которого борода клином»), изображены верно, но «в положении их не довольно флегматизма и лености, которой дышит самый их разговор».

Критикой иллюстраций Агина Майков полностью обнаружил свое классовое лицо, свой дворянский взгляд на «гоголевские типы». С одной стороны, он, как либерал, вполне одобряет появление «Мертвых душ», потому что благодаря этому гениальному произведению Гоголя «все стали подрываться и подкапываться под свою дотоле дремотную и ленивую жизнь», но, с другой стороны, он огорчен тем, что в иллюстрациях Агина многие гоголевские типы изображены менее благообразно, чем это сделано Гоголем в его произведении.

Однако по сравнению с тем, что требовали от иллюстраций к произведениям Державина Оленин и его единомышленники, мысли, высказанные Майковым, были все же шагом вперед. Иллюстраторы Державина находили, что художник, как правило, не должен повторять писателя и «изображать в лицах» то, что последний «написал в стихах»; он должен при помощи аллегорий и прочих условных средств вскрывать «недоступную для читателя тайну творческой фантазии» писателя. Майков же требовал от художника обратного — строгого следования тексту, имея при этом в виду, что «каждое лицо в «Мертвых душах» есть вывод из целой категории людей», в которых «удивительна их страшная жизненность».

До сих пор никто не предъявлял иллюстраторам таких требований. Выполнение их приближало художников к тому творческому методу, который в ту эпоху был принадлежностью так называемой «натуральной школы» и который вскоре стал известен под именем «реализма».



А. АГИН. Иллюстрация к «Тарагтасу» Соллогуба

ГЛАВА ДВЕНАДЦАТАЯ

Подобно Тимму, Ковригину и другим более мелким художникам-графикам эпохи сороковых-пятидесятых годов, Агин был учеником Брюллова. Если бы он не прошел у него строгой школы, то не стал бы таким блестящим рисовальщиком. Но, с другой стороны, если бы Агин с течением времени не освободился от влияния брюлловской школы, начертавшей на своем знамени девиз «искусство для искусства», он не приобрел бы такого большого значения в области русской графики.

Другой ученик Брюллова — Тимм, как мы видели выше, несмотря на несомненно крупное дарование рисовальщика, не имел и десятой доли того значения, какое имел Агин, ибо он навсегда остался «брюлловцем» и ни в одном из своих произведений не высказал своего отношения к изображаемой им действительности.

Такая же, если еще не более плачевная, судьба постигла, несомненно, талантливое рисовальщика Ковригина (1819—1853), который также не пошел дальше иллюстрирования третьестепенных литературных произведений, не сыгравших никакой роли в истории русской литературы и никогда никем больше не упоминающихся.

По другой причине утратил свое значение Щедровский (ум. 1870). Его рисунки, изданные в разных альбомах, относятся к числу тех произведений начала XIX в., которые были опубликованы в «Волшебном фонаре» и ряде описаний путешествий иностранных художников.

В произведениях Щедровского еще нет и намека на реализм. Это неискусные фотографии, в которых изображены не живые люди со всеми их характерными чертами, а статисты, притом очень плохо расставленные и нарочито переодетые в оперные костюмы. Даже со стороны тематики эти рисунки недалеко ушли от иллюстраций к «Волшебному фонарю»: все те же извозчики, разносчики, няни, торговки. Лишь две-три картинки из быта мастеровых (столяры, бондари) свидетельствуют о том, что Щедровский в какой-то мере

интересовался бытом рабочих того времени, но и здесь он дальше объективного фотографирования не пошел.

В деятельности Агина были тоже моменты, когда он шел по пути Тимма, Ковригина и Щедровского. Больше того, был в его жизни такой период, когда и он скатился до той художественной манеры и до той тематики, которая так характерна для Майделя и его вдохновителя поэта-романтика Жуковского. Это иллюстрации Агина к «Ветхому завету», выполненные им по заказу Общества поощрения художеств. Вышли они в 1846 г., но работал он над ними гораздо раньше, вероятно, в 1843—1845 гг. (так свидетельствует Жемчужников). Если вспомним, что они вышли в виде гравюр на меди, исполненных К. Афанасьевым (такая работа потребовала не менее года), станет ясно, что рисунки были выполнены Агиным значительно раньше 1846 г.

Общество поощрения художеств, пенсионером которого был Агин, «желая занять русских художников трудами, полезными для изящных искусств и для воспитания юношества», задумало издать «Ветхий завет» в иллюстрациях и поручило эту работу Агину. За год до выхода рисунков в свет в годичном отчете о деятельности Общества дается им следующая характеристика: «они могут выдерживать строгую критику во всех отношениях». В отчете же Общества за 1846 г. по выходе рисунков в свет указано: «Сочинение 82 библейских сюжетов обнаруживает (в Агине) самобытность и зрелость мощного таланта... Агин доказал, что он художник мыслящий, с любовью преданный своему искусству, что он владеет техникой его, не боится труда огромного, многолетнего, требующего постоянных усилий, обширной начитанности и утомительных соображений». По свидетельству Жемчужникова, Агин за этот огромный труд получил всего 415 рублей, чем доказал также и полную свою бескорыстность.

Если сопоставить эти рисунки Агина с иллюстрациями Майделя к «Ундине» Жуковского или к «Цыганам» Пушкина, то сходство их окажется разительным: та же слащавая манера, то же стремление подать все «красиво», эффектно и нарядно. О реализме, которым так отличаются иллюстрации Агина к «Помещику» Тургенева и «Тарантасу» Соллогуба, а тем более иллюстрации к «Мертвым душам», в этих рисунках нет еще и намека — все это сплошная романтика, порожденная влиянием академизма вообще и Брюллова в частности.

От опасности навсегда остаться «брюлловцем» Агина спасла его работа в журналах, альманахах и сборниках, в которых он начал помещать свои рисунки с 1844 г. (а может быть и раньше). Именно



А. АГИН. Иллюстрация к «Мертвым душам» Гоголя.
Ксилография Вернадского

к этому году в «Литературной газете» мы находим ряд его иллюстраций с надписью к «Рассказам без начала и конца» И. Панаева и к рассказам Гребенки, которые отнюдь не блещут талантом, но отличаются одним драгоценным свойством: они взяты из жизни и дают реалистическое ее изображение. Молодому художнику, зараженному академическими традициями и уже ставшему на ложный путь иллюстрирования библейской фантастики, было чрезвычайно полезно узнать русскую действительность хотя бы из таких слабых в художественном отношении произведений, какими являлись рассказы «натуралиста» Панаева и его соратников по журнальной работе Гребенки, Станицкого и др.

Эти первые иллюстрации Агина сразу обнаружили в нем замечательного знатока русского быта и русских типов. Иллюстрации к рассказу «Ротмистр Хрящов» («Литературная газета», 1844, № 20) и «Злой человек» («Литературная газета», 1844, № 36), несмотря на большую композиционную сложность, полны характерными фигурами, исполненными экспрессивно и реалистически.

Не менее 20 иллюстраций поместил Агин в «Литературной газете». Они-то, повидимому, укрепили его репутацию как иллюстратора, ибо в этом же году ему было поручено весьма ответственное дело — дать иллюстрации к напумевшему в свое время (началось печатанием в «Отечественных записках» в 1840 г.) произведению Соллогуба «Тарантас», которое по предварительным анонсам должно было выйти в роскошном издании с иллюстрациями Г. Г. Гагарина, художника, пользовавшегося в то время большой славой.

Богато и талантливо иллюстрированное издание «Тарантаса» вышло в 1845 г. и до 1923 г. — года выпуска пишущим эти строки биографии Агина — все исследователи полагают, что эти иллюстрации принадлежат Гагарину, ибо сам Соллогуб свидетельствовал в своих «Воспоминаниях» (1887, стр. 188), что «Тарантас» был написан «текстом к рисункам Гагарина».

Чрезвычайно интересная история издания «Тарантаса» изложена подробно в вышеуказанной книге об Агине, и нет надобности повторять ее в настоящей работе. Скажем только, что теперь нет никаких сомнений в том, что, за исключением весьма немногих иллюстраций (или скорее картинок, не являющихся в строгом смысле слова иллюстрациями текста, которые действительно принадлежат Гагарину), — например, изображение кипящего самовара, стаканов и прочих «чайных орудий», — все прочие иллюстрации выполнены Агиным.

Русская периодическая печать того времени встретила это издание чрезвычайными похвалами. Белинский в мартовской книжке «Отечественных записок» за 1845 г. писал, что «бумага, печать и во-



А. АГИН. Рисунок пером к «Мертвым душам», представленный
в цензуру

обще возможная в России типографская роскошь, соединенная со вкусом, не оставляют ничего желать, и в этом отношении едва ли какое-нибудь русское издание может состязаться с «Тарантасом». И. С. Тургенев в «Современнике» (январь 1847) заявлял, что иллюстрации отличаются всеми качествами действительно художественных произведений. Белинский в своем восторженном отзыве о художнике-иллюстраторе выразился так: «Вглядитесь в эти лица мужиков, баб, купцов, купчих, помещиков, лакеев, чиновников, татар, цыган и вы согласитесь, что рисовавший их не только мастер рисовать, но и великий художник и знает Россию».

Несмотря на всеобщие похвалы, имя художника было от читателей скрыто. Только Тургенев мимоходом упомянул в своей библио-



А. АГИН. Иллюстрация к «Мертвым душам» Гоголя.
Ксилография Бернадского

графической заметке в «Современнике», что автором иллюстраций к «Тарантасу» был Агин.

В настоящее время установлено, что Гагарин не может ни в какой степени считаться иллюстратором этого произведения, ибо его рисунки (повидимому, из дорожного альбома) были выполнены задолго до появления «Тарантаса» и в известной мере послужили Соллогубу материалом для его произведения. Рисунки Гагарина носят нейтральный характер и могли бы быть приложены к любому литературному произведению, в котором описывается путешествие помещика средней руки по тогдашней России. Некоторые из этих рисунков могли бы быть даны в виде иллюстраций и к «Мертвым душам» и к произведениям Тургенева — никто не заметил бы их неуместности.

Другое представляют собой рисунки Агина. Если рисунки Гагарина носят слишком общий характер, дают большею частью лишь внешнее изображение предметов, внешнее описание одежды, фотографическую зарисовку с натуры, то рисунки Агина целиком основаны на тексте литературного произведения, дорисовывают то, что не могло быть достаточно живописно изображено писателем.

Иллюстрации Агина к «Тарантасу» могут служить образцом того, как следует каждому художнику-иллюстратору подходить к разрешению поставленной перед ним задачи. Агин поразительно умело выбирал соответствующее место литературного произведения для иллюстрирования.

В своих рисунках к «Тарантасу», реалистическому произведению, отличающемуся значительными литературными достоинствами, Агин дал великолепную картину помещичьего быта второй четверти XIX в. Но он не любовался этим бытом, наоборот, он стремился показать его отрицательные, смешные стороны. Изображение быта дает ему возможность показать целый калейдоскоп помещичьих и чиновничьих типов, среди которых фигурируют толстяки, тупицы, утрированные франты, карикатурно одетые дамы, провинциальные донжуаны. Отъезд помещика (Василия Ивановича) с постоянного двора дает Агину повод изобразить тип разбитного хозяина трактира, его толстой жены и подбострастного полового. Словом, в каждой иллюстрации дана яркая и вместе с тем реалистическая картина тогдашних нравов. Это не грубая карикатура на этот быт, а тонкая ирония, его сатирическое изображение.

Есть, впрочем, одна иллюстрация, являющаяся очень едкой карикатурой на Булгарина, который представлен в виде «жалкого фигляра», одетого в юбку балерины и дамскую шляпу и пляшущего на гуче сочинений современных французских писателей.



А. АГИН. Рисунок карандашом
к «Мертвым душам» Гоголя

«Тарантас» Соллогуба благодаря иллюстрациям Агина приобрел другое значение по сравнению с ранее вышедшим изданием без рисунков. Агин сумел придать ему характер сатиры на известную часть тогдашнего общества, тогда как Соллогуб об этом и не помышлял. И прав был Белинский, утверждая, что «рисовавший (эти типы) не только мастер рисовать, но и великий художник и знает Россию».

Высокая оценка Агина как иллюстратора Тургеневым, по-видимому, способствовала тому, что художник и писатель вскоре сблизились на общей работе. В 1846 г. вышел «Петербургский сборник», в котором было помещено стихотворное произведение Тургенева «Помещик» с 18 иллю-

страциями Агина. Как показывает само заглавие, здесь опять дана картина помещичьих нравов, и Агин опять получил возможность блеснуть своим знанием помещичьих типов и помещичьего быта. Довольно слабое произведение Тургенева значительно выиграло благодаря рисункам Агина. Скромных четыре строки:

За чайным столиком весной,
Под липками, часу в девятом,
Сидел помещик столбовой,
Покрытый стеганым халатом..

развернулись в рисунке Агина в прекрасную жанровую картину, дающую незабываемый образ праздного, упитанного помещика, который:

Кушал молча, не спеша,
Курил, поглядывал беспечно,
И наслаждалась бесконечно
Его дворянская душа..



А. АГИН. Оригинальный рисунок к «Мертвым душам» Гоголя



А. АГИН. Рисунок пером к «Мертвым душам», представленный в цензуру.

Иллюстрации к «Помещику» вызвали новый восторг критики. Всеми было признано, что Агин — никем не превзойденный художник-иллюстратор.

Участие Агина в журналах, альманахах и сборниках, а также иллюстрирование «Тарантаса» и «Помещика» было только подготовкой к его основной работе, действительно создавшей ему громкую славу в истории русской иллюстрации, — к иллюстрированию «Мертвых душ» Гоголя.

Здесь еще сильнее, еще ярче сказался талант Агина, как изобретателя помещичьих типов и помещичьего быта. Его «Сто рисунков» к «Мертвым душам» — это целая мастерски сделанная галерея помещиков, чиновников, их жен и дочерей; это собрание жанровых



А. АГИН. Иллюстрация к «Мертвым душам» Гоголя.
Ксилография Бернадского

картин, в которых художественно отразилась тогдашняя жизнь со всеми ее характерными чертами.

Агин дал настолько реалистически верное и художественное изображение Собакевича, Ноздрева, Плюшкина, Коробочки и прочих героев поэмы Гоголя, что мы их мысленно представляем именно такими, какими их увековечил Агин.

История появления иллюстраций Агина к «Мертвым душам» и их судьба представляют большой интерес. Она подробно изложена в вышеупомянутой биографии этого замечательного художника. Поэтому в настоящей работе мы коснемся только тех сторон этого гигантского труда Агина, которые имеют прямое отношение к нашей теме.

Почему наша критика в лице ее лучших представителей — Белинского и др. — так высоко ставила Агина как художника-иллюстратора? Почему исследователи и искусствоведы, особенно нашей эпохи, так интересуются его ролью в истории развития реалистического течения в области русского искусства, в частности русской графики? Почему, наконец, наши педагоги находят, что иллюстрации Агина к «Мертвым душам» являются ценнейшим пособием при изучении не только творчества Гоголя, но и помещичьего быта середины XIX в.?

Вот вопросы, которые возникают при изучении деятельности Агина как иллюстратора.

Отзывы Белинского и Тургенева, приведенные в кратких извлечениях выше, показывают, что они ценили его не только как пре-



А. АГИН. Рисунок к «Мертвым душам» Гоголя



А. АГИН. Иллюстрация к «Мертвым душам»
Гоголя

находилась под сильным влиянием «Мертвых душ». «Глубокое сочувствие, пробужденное «Мертвыми душами» к изучению современной жизни, вызвало всех и каждого на простую и разумную деятельность. Все стали подрываться и подкапываться под свою до толе дремотную и ленивую жизнь... Все были натолкнуты Гоголем на деятельность, все ухватились за отрицание и в деятельности своей пребывали верные этому воззрению». Но Агин, по мнению Майкова, был не только отрицателем, он, кроме того, стремился «к созданию чего-нибудь такого, что могло бы упрочить и обобщить в публике впечатление, произведенное «Мертвыми душами». Выражением этого стремления и было иллюстрирование величайшего из произведений русской литературы.

Иллюстрирование «Мертвых душ» Агиным произошло не только без участия Гоголя, но даже вопреки его желанию. На просьбу издателя и гравера рисунков Агина — Бернардского — выпустить иллюстрированное издание «Мертвых душ» Гоголь ответил, что он

красного и высокоталантливого рисовальщика. Воздавая ему должное в этом отношении, они всякий раз прибавляли, что Агин, кроме того, и великий знаток России, «стремящийся ознакомить публику посредством своих рисунков с разными явлениями действительной жизни».

Из всей массы тогдашних иллюстраторов (а их было немало) критика так высоко оценивала только Агина. Ни Тимм, ни Ковригин, ни Рудольф Жуковский, несмотря на их несомненную талантливость, ни разу не удостоились таких высоких похвал.

В. Майков причислил Агина к той части русского общества, которая



А. АГИН. Иллюстрация к «Мертвым душам» Гоголя.
Ксилография Бернадского

«враг всяких полтипажей и модных выдумок. Товар должен продаваться лицом, и нечего его подслащивать этим кондитерством». Гоголь уже в то время был в болезненном состоянии, притом его взгляды на роль искусства (восторженное преклонение перед Брюлловым) были противоположны взглядам Агина.

Иллюстрирование Агиным «Мертвых душ» можно назвать подвигом жизни художника. Бедняк, почти нищий, по свидетельству Жемчужникова и других близко знавших его современников, одетый в лохмотья и постоянно голодающий, он бескорыстно выполнил этот колоссальный труд. Известно, что издатель альбома иллюстраций к «Мертвым душам» Бернардецкий, сам гравировавший рисунки Агина, прогорел и, несмотря на все хлопоты, так и не довел издание до конца. При жизни Агина и Бернардецкого вышли в свет лишь 72 рисунка, а все 100 с прибавлением четырех, обнаруженных впоследствии, вышли только в 1892 г. Оба энтузиаста не извлекли никаких материальных выгод. Больше того, влезли в неоплатные долги.

Современники, близко знавшие Агина, прекрасно понимали, что его колоссальный труд был результатом исключительного энтузиазма, охватившего группу идейной молодежи, известную в истории под именем «людей сороковых годов», к которым принадлежали Белинский, Федотов, Достоевский и многие из петрашевцев. Агин не был иллюстратором-ремесленником, который за солидную плату иллюстрирует что угодно и как угодно заказчику. Нет никаких сомнений в том, что Белинский, Майков, Тургенев правильно поняли роль Агина, признав, что он был не только иллюстратором великой поэмы Гоголя, но и ее глубоким истолкователем и пламенным пропагандистом. Агин в этом случае действовал в полном контакте с лучшими критиками и публицистами своего времени, которые страстно доказывали русскому обществу, что «Мертвые души» являются величайшей сатирой на весь общественно-политический строй тогдашней России.

В соответствии с таким пониманием сущности «Мертвых душ» Агин и придал всей своей свите иллюстраций оттенок сатиры, а не карикатуры, ибо его рисунки вызвали не безобидный смех, а чувство негодования и протеста против государственного строя, породившего Собакевичей, Плюшкиных, Ноздревых и сотни чиновников-казнокрадов и взяточников.

Имея большее общественно-политическое значение для своего времени, иллюстрации Агина не утратили значения и для последующих эпох. И не только потому, что они отмечены талантом большого художника, сказавшего новое слово в области развития



Е. КОВРИГИН(?). Иллюстрация к «Чиновнику» Некрасова

русского искусства, но и потому, что они, будучи глубоко реалистичны, так хорошо и верно изобразили современные типы, быт и вещественную обстановку, что являются своего рода историческим документом, по которому можно изучать отображенную в них эпоху.

Когда Агин вступал на поприще художника-иллюстратора, реалистическое течение в русском искусстве еще только зарождалось. Изредка появлялись жанровые картины, в которых бесстрастно и сухо отражались отдельные кусочки русской действительности. Появлялись изредка и книжные иллюстрации, которые под влиянием литературного произведения (таких, например, реалистов, как Крылов и другие баснописцы) отходили от ложноклассицизма и академизма и приближались к реализму.



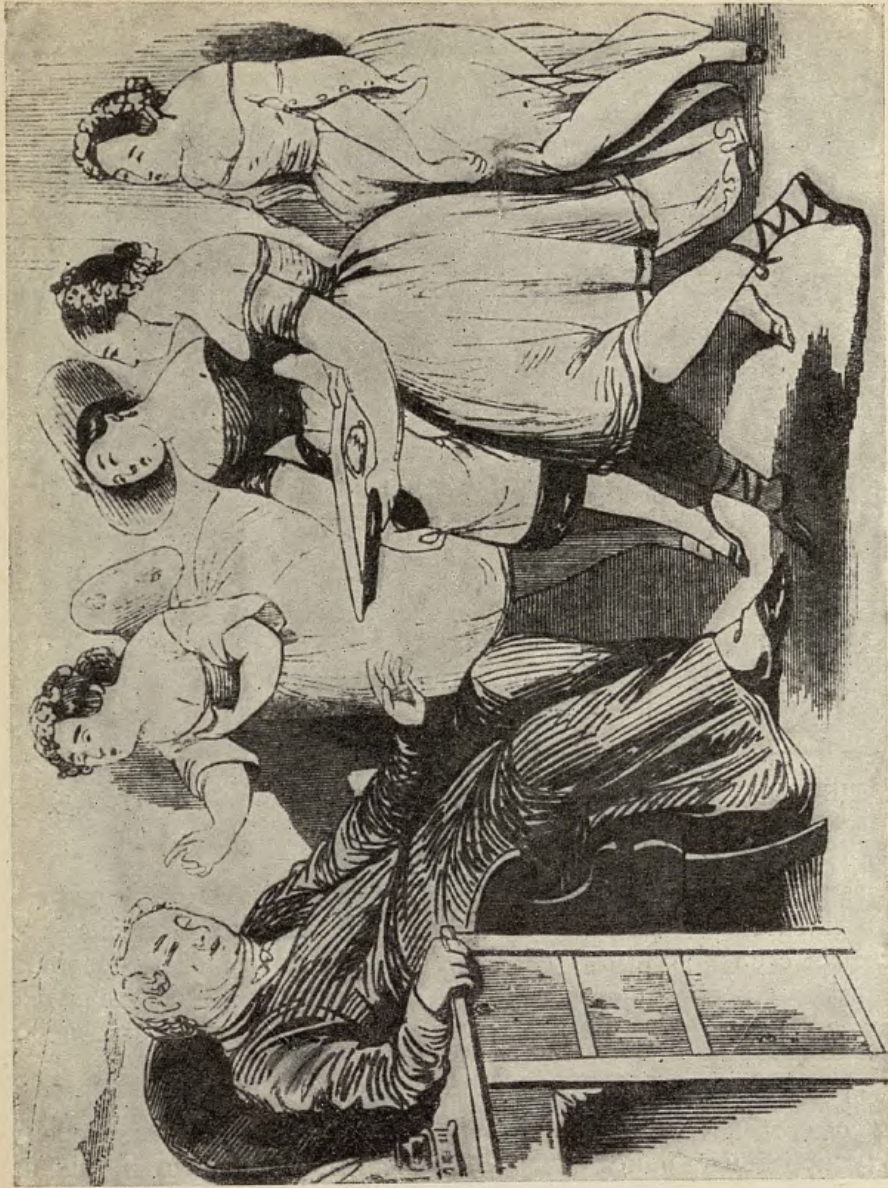
Е. КОВРИГИН. Иллюстрация к «Петербургской стороне» Гребенки

До Агина мы не можем назвать ни одного художника, который целиком и полностью отдал бы себя реалистически-верному и в то же время эмоционально действующему на зрителя изображению русской действительности. Почти одновременно с ним выступил на сцену Тимм, прекрасный рисовальщик, но, как мы видели выше, сузивший сферу своей художественной деятельности до изображения мелких анекдотов и до иллюстрирования третьестепенных литературных произведений, притом совершенно исключивший из поля своего зрения все то, что нуждалось в критическом подходе, в общественно-политическом осуждении или хотя бы в анализе. Поверхностность и холодный объективизм — вот характерная особенность его произведений.

Лишь один Федотов в своих картинах и еще более в своих многочисленных рисунках (огромная часть последних при жизни художника не была опубликована) твердо стал на путь идейного реализма.

Агин лучшие годы своей жизни, всю свою изумительную энергию и страстный энтузиазм вложил в дело иллюстрирования лучших литературных произведений своей эпохи. Ни один русский художник XIX в. ни до него, ни после него не дал так много и притом таких замечательных иллюстраций, как Агин. Кто до Агина с такой художественной силой и с такой психологической верностью дал тип русского сентиментального барина в лице Манилова, медведеобразного Собакевича, скряги Плюшкина, картежника и кутилы Ноздрева?! Кто до него так верно изобразил губернскую канцелярию с ее штатом чиновников, больших и малых, или бал в губернском городе с целой галлереей дам, просто приятных и приятных во всех отношениях?! А кто до Агина так тонко мог изобразить губернский Олимп, с изумительной яркостью представленный в одной из его иллюстраций к «Повести о капитане Копейкине»?! Можно только одно ответить на эти вопросы — никто.

Эмоциональный реализм, тот реализм, который лет через двадцать станет господствующим творческим методом в русской живописи благодаря «передвижникам», во всей своей полноте и со всеми свойственными ему признаками сказался в иллюстрациях Агина и сделал их такими художественно и социально звучными. И роль родоначальника русского реализма в искусстве должна быть утверждена и признана со всей категоричностью за Агиным. У Агина нет лишних иллюстраций, нет таких, в которых отразился бы несущественный момент, нет таких, которые не врезались бы так прочно в память, что помнятся всю жизнь. Агин умел выбирать то место в тексте, которое нуждается в иллюстрировании и которое выигрывает от иллю-



Е. КОВРИГИН. Иллюстрация к «Петербургской стороне» Гребенки

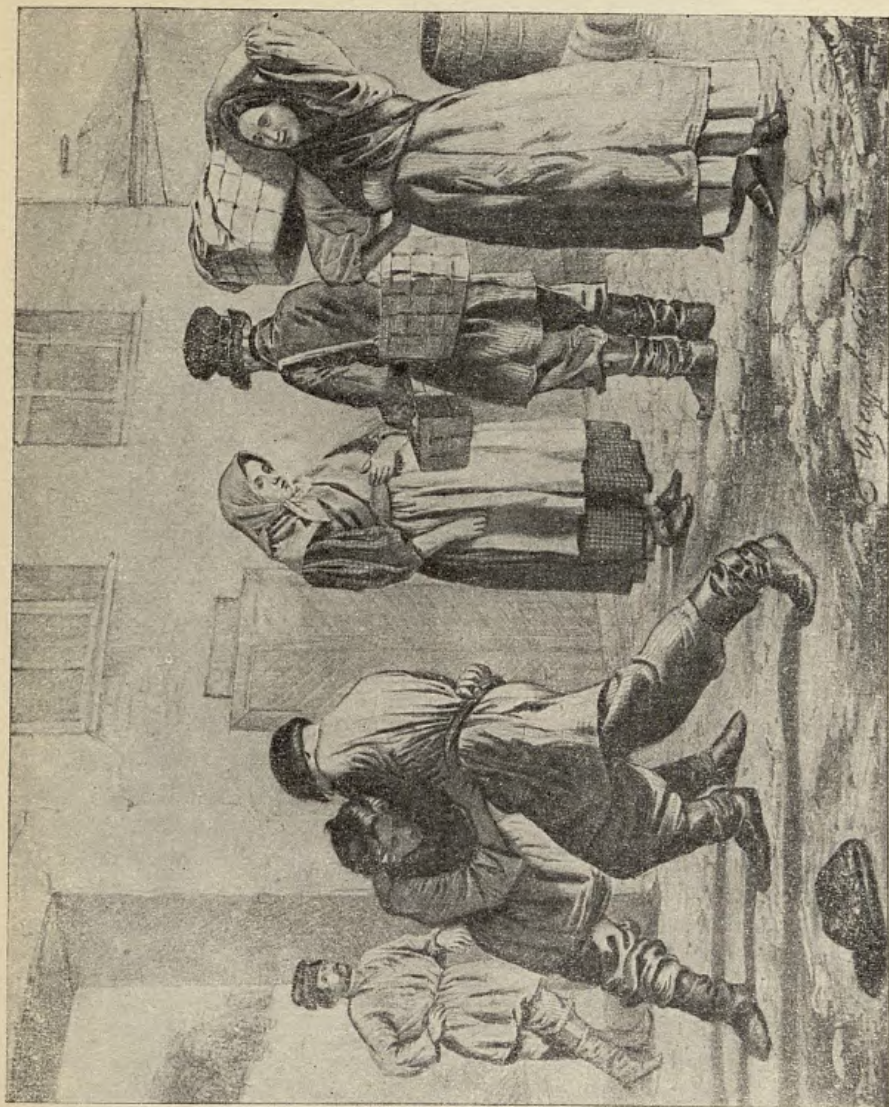


И. ЩЕДРОВСКИЙ. «Сцены из русского народного быта» (литография)

стрирования. Он тонко понимал, что не все то, что прекрасно выражено писателем словами, будет таким же прекрасным в рисунке. Он отдавал себе ясный отчет в том, что изобразительные средства у литературы и живописи разные, а потому и не всякая тематика поддается изображению с одинаковым успехом в этих разных видах искусства.

Чрезвычайно важную роль в высоких достижениях Агина сыграла его художественная техника, которая способствовала прекрасному репродуцированию оригиналов. Художественное качество их не пострадало еще и потому, что гравюры на дереве резал с них один из лучших русских граверов-ксилографов — Бернадский.

О качестве и художественных достоинствах иллюстраций мы судим исключительно по тем оттискам, которые доходят до нас в печатном



И. ЩЕДРОВСКИЙ. «Сцены из русского народного быта» (литография)



Р. ЖУКОВСКИЙ. Иллюстрация
к «Петербуржским углам» Некрасова

произведении. Как бы ни был хорош во всех отношениях оригинал иллюстрации, он в весьма редких случаях может быть воспроизведен с абсолютной точностью. Даже в тех случаях, когда репродукция производится одним из самых усовершенствованных способов фототехники, те или другие детали, а иногда и специфика оригинала подвергаются искажениям. Когда же репродукция выполняется ручным путем, как в данном случае, то здесь отклонения от оригинала совершенно неизбежны, так как гравер вносит в гравюру свое толкование оригинала и воспроизводит его в соответствии с собственным пониманием.

Известны многочисленные случаи, когда художники (например, Менцель, Доре) вынуждены были отказаться от печатания репродукций со своих произведений и принимали непосредственное участие в работе гравера, неустанно наблюдая за ней. С целью уменьшения возможности таких извращений, художники, желавшие добиться точного воспроизведения своих работ, детально изучили гравировальную технику и применялись к ней при выполнении оригиналов.

Гравировальная техника сороковых годов, когда репродуцировались рисунки Агина, была на той стадии, которая обычно носит название гравюры факсимильной в отличие от гравюры тоновой, возникшей несколько позже.

Факсимильная гравюра производит впечатление оригинала, выполненного пером. Штрих, в редких случаях — точка, в глубоких черных тонах не тронутая резцом площадь — вот те средства, которыми пользуется гравер-ксилограф при передаче оригинала. Вся эта задача состоит в том, чтобы срезать и выбрать те места, которые при печатании должны

оставаться белыми, и оставить нетронутыми те линии и черные пространства, которые должны быть оттиснуты типографской краской на бумаге. Казалось бы, что при таких требованиях задача ксилографа сравнительно проста, между тем опыт показал, что один и тот же оригинал художника, репродуцированный разными граверами, производит разное художественное впечатление, так как каждый гравер имеет свои особые технические приемы, пользуется различными инструментами и орудиями производства и т. д.



Р. ЖУКОВСКИЙ. Иллюстрация к «Петербургским углам» Некрасова

Прекрасные результаты воспроизведения рисунков Агина при помощи ксилографии являются результатом тесного сотрудничества художника и гравера и понимания ими обоими всех тех возможностей, которые дает этот способ репродукции. Бернадский был художником образованным и идейным (участие в кружке петрашевцев), подходил к гравированию не как к ремеслу, а как к искусству. Почти все оригиналы Агина, где бы они ни помещались, резал Бернадский, что свидетельствует об их тесной связи и взаимной творческой удовлетворенности.

До нас, к сожалению, не дошел ни один подлинный оригинал Агина, с которого Бернадский резал ксилографии. Оставшиеся цензурные оригиналы, хранящиеся в Русском музее и сохранившиеся в частных собраниях, ни в коем случае не могут быть признаны



Р. ЖУКОВСКИЙ. Иллюстрация к «Петербургским углам» Некрасова

оригиналами в прямом значении этого слова. Некоторые из них являются в лучшем случае черновиками и предварительными набросками, по той или иной причине забракованными автором или издателем. Большая же часть их была выполнена специально для цензуры, притом возможно даже не Агиным, а кем-нибудь из учеников Агина или Бернардовского, быть может, под кофирку на свет. Иные из сохранившихся цензурных рисунков к «Мертвым душам» до того слабы как с художественной, так и с технической стороны, что принадлежность их Агину следует подвергнуть большому сомнению. Сопоставление некоторых цензурных оригиналов с оттисками в выпущенном издании показывает, что в них имеется немало отклонений в деталях; что же касается технического разрешения самого рисунка,

то почти нигде нет совпадения. Впрочем, иначе и быть не могло. Ведь художник рисовал свой оригинал на той доске, которая потом подвергалась гравированию. И только этот оригинал тщательно отделялся и являлся окончательным, все же ранее сделанное было подготовительным материалом.

Из всей массы оставшихся цензурных оригиналов едва ли более 5—6 экземпляров следует признать произведениями Агина. Прочие же ни в коем случае не могут служить материалом для оценки его творчества. Здесь мы даем снимки с цензурных оригиналов.

Прекрасный рисовальщик, Агин в то же время был чутким, тонким интерпретатором иллюстрированных им произведений. Вместе с тем он принадлежал к той части тогдашней русской интеллигенции, которая ходом всех предшествующих исторических эпох (французская революция, война с Наполеоном, восстание декабристов и т. п.) и политическими условиями николаевской эпохи все решительнее начинала выступать против царского режима и против дворянско-чиновничьего уклада русской жизни. Гоголь помимо своего желания нарисовал в «Мертвых душах» картину ужасного разложения помещичьей среды, в которой не оказалось ни одного человека, обладающего положительными качествами. Гоголь сам ужаснулся нарисованной им картине, но ничего положительного противопоставить не мог...

Выше мы приводили свидетельство современников о том потрясающем впечатлении, которое произвела поэма Гоголя на так называемую «мыслящую часть» русского общества. К ней, несомненно, принадлежал Агин, который взял на себя задачу усилить это впечатление путем конкретизации созданных Гоголем сцен и образов в иллюстрации. Это удалось ему в полной мере, и его имя навеки будет связано с именем Гоголя.

Труд Агина оценивается в наше время так высоко, как никогда раньше, ибо его рисунки к «Мертвым душам» являются образцом сатирического и идейно-реалистического изображения помещичьей среды и ее идеологии, против которой велась тогда такая ожесточенная борьба.

ГЛАВА ТРИНАДЦАТАЯ

При изучении русской литературной иллюстрации эпохи сороковых годов необходимо обратить внимание на одно весьма важное обстоятельство, которое обыкновенно игнорируется исследователями. Иллюстрация создавалась не одиночками, а группой художников, тесно связанных друг с другом общностью интересов и в значительной степени одинаково смотрящих на цели и задачи живописи.

Мемуары того времени дают возможность установить, что в группу Агина входили: братья Агины, Федотов, Жемчужников, Чернышев, Ковригин, Бернарнский, Петровский, Козлов, Невахович, Степанов и ряд других менее известных, но активных художников. Сюда же входили или держали ту или иную связь многие литераторы: Некрасов, Панаев, Дружинин, Достоевский, Зотов, Даль и некоторые из петрашевцев. Между прочим, гравер Бернарнский, так тесно связанный с Агиным и Федотовым, привлекался по делу Петрашевского.

Ярким доказательством близкого общения вышеперечисленных художников и писателей является прежде всего совместная работа в «Иллюстрированном альманахе», который был подготовлен Некрасовым в 1847 г. в виде приложения к «Современнику», но по цензурным условиям так и не вышел в свет в этом издании. С некоторыми изменениями он появился в следующем году в виде «Литературного сборника». Здесь мы находим ряд замечательных иллюстраций Агина, Неваховича, Федотова (1815—1852) (скрывшегося под инициалом Ф., что вполне убедительно доказано М. Азадовским) и других художников.

Как художники, входившие в эту группу, не ограничивали свои интересы только живописью и графикой, так и писатели, вошедшие с ними в тесную связь, весьма интересовались вопросами изобразительного искусства. Некоторые из художников (особенно Федотов) считали себя одновременно и художниками и писателями. Другие тесно связывали свою художественную деятельность с деятельностью



П. ФЕДOTOV. Иллюстрация к «Ползункову»
Достоевского



П. ФЕДОТОВ. Иллюстрация к «Ползункову» Достоевского

литературной и издательской. Так, карикатурист Невахович был издателем карикатурно-сатирического журнала «Ералаш» (с 1846 по 1849 г.); гравер Бернадский издавал выпусками иллюстрации Агина к «Мертвым душам»; карикатурист Степанов впоследствии был одним из основателей «Искры» и издателем карикатурного журнала «Будильник» (с 1865 г.). По свидетельству Дружинина, Федотов тоже намеревался издавать вместе с Бернадским иллюстрированный журнал наподобие французского «Charivari».

Некоторые из перечисленных писателей, как, например, Некрасов и Панаев, в своей практической деятельности часто прибегали к содействию художников, ясно отдавая себе отчет в том, что контакт литературы и изобразительного искусства в издательской работе способствует более полному воздействию литературного произведения на читателя.

Кто из художников был центральной фигурой в этой группе художников, с полной точностью сказать трудно. Одно несомненно —



П. ФЕДОТОВ. Иллюстрация
к «Двум помещикам»

Федотов играл в ней не последнюю роль. Он был не только наиболее талантливым, но и наиболее пытливым художником, упорно искавшим ответа на волновавшие в то время русскую интеллигенцию вопросы.

Взгляды Федотова на роль и задачи изобразительного искусства и связь его с литературой лучше всего характеризуются тем обстоятельством, что он свои картины часто сопровождал литературным комментарием собственного сочинения. Его картины были понятны и без всякого словесного пояснения, но он находил, что даже такая простая по своему содержанию картина, как «Сватовство майора», производит на зрителя более сильное моральное воздействие, если она будет объяснена специально написанными стихами.

Самый характер художественного творчества Федотова

обладал чертами, привлекавшими внимание писателей того времени. Крылов, этот первый по времени появления и даже по силе творчества реалист в русской литературе, раньше других русских писателей разгадал основную особенность Федотова как художника и усиленно советовал ему бросить батальную живопись и заняться исключительно жанром.

Значение Федотова в истории русской литературной иллюстрации заключается не в его непосредственном творчестве в этой области. Как иллюстратор он известен (благодаря монографии М. Азадовского, вышедшей в 1918 г.) только своими рисунками к «Иллюстрированному альманаху» Некрасова (переименован впоследствии в «Литературный сборник»).

В этом издании Федотов поместил восемь иллюстраций к произведениям: И. Панаева — «Встреча на станции», А. Станкевича — «Дурак Федя» (в «Литературном сборнике» — «Фомушка»), Ф. Достоевского — «Ползунков» и Н. Дружинина — «Лола Монтес». Из «Лите-



М. НЕВАХОВИЧ. Карикатура

ратурного сборника» была исключена иллюстрация к «Встрече на станции».

Из перечисленных иллюстраций наибольший интерес представляют рисунки к рассказу «Ползунков», одному из наиболее слабых произведений Достоевского. Несмотря на схематичность и примитивность рассказа, Федотов сумел дать в своих четырех иллюстрациях чрезвычайно яркую обрисовку его героя — Ползункова. Ближайшее рассмотрение иллюстраций обнаруживает, что только две из них тесно связаны с текстом и являются иллюстрациями в полном значении этого слова. Из прочих рисунков один изображает сцену, которой нет в рассказе, — это сцена издевательства над Ползунковым, в которой в числе издевающихся Федотов изобразил себя. Другой рисунок представляет Ползункова в момент получения взятки, причем вся поза и выражение лица не вполне соответствуют тому, что Достоевский изображает в своем рассказе. Однако, несмотря на несогласованность этих рисунков с текстом, они не только не нарушают общего впечатления, полученного от рассказа, но и усиливают его. Сцена издевательства, нарисованная Федотовым, дополняет текст и является логическим его продолжением. Вообще приходится признать, что рисунки по силе таланта, по экспрессивности и по композиции гораздо выше рассказа — неяркого, неглубокого и слабо разработанного с художественной стороны.

Сравнение этих иллюстраций к «Ползункову» с рисунками Федотова, сохранившимися в его альбомах, показывает, что с художественно-технической стороны они во многом отличаются своеобразными приемами. Это объясняется, несомненно, тем, что Федотов считался в иллюстрациях к «Ползункову» с ксилографической техникой и применялся к ней. Возможно, что и гравёр Бернардский внес в художественную технику нечто свое, как он это делал и в других случаях.

Известно, что Федотов для своих произведений всегда искал натуру. Альбомные его рисунки в большинстве случаев (а может быть и все) являются зарисовками с натуры. Несомненно, что и эти иллюстрации к «Ползункову» не «сочинены», они выполнены не только на основании описаний и характеристик, данных Достоевским, но и взяты с натуры — слишком уж они жизненны, притом гораздо более жизненны, чем то, что дал Достоевский.

Вот эта жизненность федотовских иллюстраций и альбомных зарисовок является отличительным признаком литературных иллюстраций его эпохи. Тимм, Агин, Р. Жуковский, Ковригин и ряд менее известных иллюстраторов только благодаря этой жизненности дали ряд иллюстраций-зарисовок, являющихся для нашего времени историческими документами, по которым мы знакомимся с людьми и окружающей

их обстановкой. В этих иллюстрациях отразился не только реализм литературный, но и реализм художественный. Вместе с тем необходимо отметить, что иллюстрациям этой эпохи свойственна и еще одна своеобразная особенность — сатирический подход к характеристике отрицательных типов, выразившийся в карикатурном стиле и нарочитом подчеркивании всего, что является наиболее характерным и типичным в изображении человека или явления.

Уже в ближайшие годы — в эпоху пятидесятых-шестидесятых годов — этот сатирический стиль в иллюстрации разовьется в еще более острую критику, в еще более резкий анализ явлений тогдашней общественно-политической жизни. На смену такой иллюстрации придет карикатура, которая пышно расцветет на страницах журналов и всякого рода листков — юмористических и сатирических.

В эту эпоху литература и особенно поэзия вместе с карикатурой найдут общий язык и начнут совместно атаковать отрицательные стороны жизни господствующих классов и всего государственного строя.

Подобно тому как в начале XIX в. исторические события (особенно война с Наполеоном) способствовали новым сдвигам в русской общественной жизни, в половине этого века Крымская кампания дала новый толчок в области развития общественных отношений, которые несомненно способствовали появлению ряда гениальных писателей, оздоровивших, подобно Пушкину и Гоголю, русскую литературу. Вслед за литературой пошло по новому пути и русское изобразительное искусство, в авангарде которого, как и раньше, выступала литературная иллюстрация.

Реализм, прочно обосновавшийся в литературе, через литературную иллюстрацию и карикатуру проявился и в русской живописи — в том ее течении, которое известно под общим именем «передвижничество».

ГЛАВА ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ

Эпоха Крымской войны (1855 — 1856) отмечена в искусстве появлением в России огромного количества карикатурных листов и карикатурных альбомов. Николай I, который до этого душил обличительную карикатуру, всячески покровительствовал карикатуристам, высмеивавшим англичан, французов и их союзников, воевавших с Россией. Это была не случайность: и до Николая и после него царское правительство всегда прибегало в тяжелые для него периоды к содействию карикатуры. В XVIII в. были выпущены карикатуры на пруссаков и турок во время войны с ними; в эпоху войны с Наполеоном I, как мы видели выше, было выпущено огромное количество карикатур на французов и их императора; во время войны с турками в 1877—1878 гг., с японцами в 1904—1905 гг. и во время империалистической войны карикатура, правда, специфического содержания, мы бы сказали, насаждалась правительством. Чаще всего такая карикатура не отличалась ни особым остроумием, ни едкостью и являлась перепевом старых мотивов, заимствованных из репертуара прежних войн. Но среди карикатурного мусора попадались и жемчужины. В общей массе карикатур на внешних врагов художникам удавалось протаскивать через цензурные преграды карикатуру и на внутренних врагов народа.

И до Крымской войны 1855 г. у нас были попытки выпускать карикатурные журналы, но они кончались неудачей. Выше было отмечено, что «Журнал карикатур» Венецианова 1808 г. «прикончился» на первом номере и до 1846 г., до выхода в свет карикатурного альбома «Ералаш», издаваемого М. Неваховичем, карикатура лишь изредка появлялась в приложениях к журналам или в отдельных литературных произведениях. Объектами этих карикатур были большей частью свои же «братья-писатели», чаще всего знаменитый триумvirат — Булгарин, Греч и Сенковский. В «Тарантасе» Соллогуба была помещена карикатура Агина на Булгарина, им же

в одной из иллюстраций к «Мертвым душам» была дана карикатура на министра Вронченко. Прибегали к карикатурам-иллюстрациям и другие художники (Федотов, Боклевский и Трутовский).

Наряду с этой «контрабандной» карикатурой еще большее распространение имела карикатура подпольная, распространяемая в рукописном виде. Боклевский попал в «неблагонадежные» за такие карикатуры на рязанского губернатора Кожина. Немало неприятностей имели за такие же карикатуры Невахович, Степанов и другие художники.

Легально могли выходить лишь те карикатуры, которые не затрагивали «верховную» власть и ее представителей.

В упомянутом выше «Ералаше» издатель Невахович (1817 — 1850) помещал карикатуры на врачей, шулеров, писателей, издателей, художников, артистов, на гуляющую по Невскому проспекту публику, на самого себя, но отнюдь не на представителей власти. Естественно, что «Ералаш» прекратил свое существование очень скоро — в 1849 г. До начала Крымской кампании карикатурных изданий в прямом смысле этого слова не выходило.

Зато в 1855 г. они посыпались, как из рога изобилия. Бывший сотрудник «Ералаша» и будущий издатель знаменитого карикатурного журнала «Искра», Н. А. Степанов (1807—1877), откликнулся на военные события тремя выпусками карикатур на французов и англичан, главным образом на Наполеона III. В этом же году выпустил тетрадь литографированных карикатур будущий иллюстратор Гоголя П. М. Боклевский — под заглавием «На нынешнюю войну». За ним



П. СЕМЕЧКИН. Карикатура «Ф. Ф. Фарисеев, вводящий на стезю филантропии своего племянника»



П. СЕМЕЧКИН. Карикатура
«Несбывшиеся новогодние ожидания»

последовали карикатуры В. Беляева «Сказание в лицах», В. Невского «Зеркало для англичан» и т. д. Кроме того, было выпущено огромное количество летучих листовок, которые распространялись принудительно среди населения.

Все это делалось для «поднятия духа», для искоренения уныния и вселения надежд на победу над врагами. Главные козыри в этих карикатурах — шовинизм, национализм и жестокость в расправе с врагами.

Как только война окончилась и был заключен Парижский мир, весь этот поток карикатур

на французов и англичан был прикончен, как и начался, свыше. Степанов приготовил четвертый выпуск своего карикатурного альбома, но он так и не увидел света и сохранился в небольшом количестве у друзей художника.

В период с 1856 по 1859 г., до появления карикатурного журнала «Искра», общественно-политическая карикатура нашла себе приют в приложении к журналу «Сын отечества» (под редакцией Старчевского). Несмотря на все старания редакции, в которой участвовал и Степанов, она не получила надлежащего развития. Лишь с основанием в 1859 г. Н. А. Степановым «Искры» началось непрерывное развитие сатирической печати, в которой карикатуре отводилось более или менее почетное место.

Первый русский сатирический журнал «Искра» приобрел большое значение в русской общественной жизни главным образом потому, что в нем господствующую роль играл фельетон в прозе и стихах. Ряд талантливых сатириков и фельетонистов — В. Куроч-

кин, П. Вейнберг, А. Дружинин, Н. Лейкин, П. Елисеев, Н. Горбунов, Н. Успенский и др. — придал журналу значительный общественно-политический вес. Не меньшее значение имели карикатуры, выполненные Н. Степановым. Этот исключительно талантливый и вместе с тем плодовитый художник-карикатурист был душой журнала. За 4 года существования журнала он выполнил более полутора тысяч карикатур, всегда остроумных и ядовитых. Чиновники, откупщики, аферисты и спекулянты боялись, как огня, степановской карикатуры.

Кроме Степанова в «Искре» было еще только два более или менее талантливых карикатуриста — А. Волчков и Н. Иевлев (иллюстратор произведений Некрасова, Гоголя и т. д.), остальные художники не создали ничего сколько-нибудь замечательного. Объясняется это прежде всего тем, что до возникновения «Искры» у нас не было ни одного серьезного сатирического журнала. Та масса всяких «карикатурных листков», которые выходили до «Искры» («Листок» К. Данилова и «Весельчак» Плюшара были среди этих изданий лучшими), нашла следующую оценку в обзоре Н. Добролюбова: «Их анекдоты стары или бестолковы, их остроты тупы или неприличны, их рассуждения нелепы или пошлы, их очерки бездарны. Соединение всего этого нагоняет тоску невыносимую, а политические выпады листков друг против друга возбуждают даже отвращение».

Общее впечатление от помещенных здесь карикатур еще менее благоприятно. В большинстве случаев они являлись только иллюстрациями к фельетонам, очеркам и прочим произведениям. В тех случаях, когда карикатурный рисунок сопровождался кратким объяснением, — оно было выполнено более остроумно, едко и эмоционально,



Н. СТЕПАНОВ. Карикатура
«Польза от кринолинов»



Н. СТЕПАНОВ. Карикатура
«Сорок лет не видался со школьным товари-
щем. Воображаю, как мне обрадуется»

дали ряд более или менее талантливых карикатур. Их общение с литературной средой и непосредственное влияние писателей вырабатывали в них чутких комментаторов иллюстрируемых произведений. Специфика карикатурного искусства — острый общественно-политический подход, злободневность, определенность задачи, целеустремленность — не могла не сказаться и на их иллюстрациях. Сатирический подход карикатуриста к изображаемому объекту сказался и в подходе иллюстратора при иллюстрировании таких произведений, как «Ревизор» и «Мертвые души», «Губернские очерки», стихотворения Некрасова. Образцом такого подхода могут служить иллюстрации Боклевского к «Ревизору», выпущенные в альбоме «Бюрократический катехизис», Лебедева — к стихотворениям Некрасова, Трутовского — к басням Крылова.

чем сама карикатура. Уже беглый просмотр этих листов показывает, что не карикатура была источником для находящейся под нею подписи, а, наоборот, к заранее заготовленной подписи выполнялась карикатура.

Этот иллюстративный характер карикатуры той эпохи, несомненно, отразился на развитии русской литературной иллюстрации. Прежде всего обращает внимание то обстоятельство, что весьма многие русские иллюстраторы были одновременно и карикатуристами. Боклевский, Микешин, Трутовский, Лебедев, Иевлев

ГЛАВА ПЯТНАДЦАТАЯ

Литературная иллюстрация до середины сороковых годов была явлением редким и случайным и, что еще важнее, фактором, которому в тогдашней России придавали еще слишком небольшое значение. Академические профессора и художники «с именем» чуждались работы над иллюстрацией, считая ниже своего достоинства серьезно ею заниматься.

Бедность нашей литературы, с одной стороны, и низкий уровень репродукционной техники — с другой, тоже вредно отразились на развитии иллюстрации в России до тридцатых годов. Впрочем, даже гениальные произведения Грибоедова и Пушкина не вызвали в тогдашних художниках желания заняться иллюстрацией. И лишь с появлением Гоголя, произведения которого, как мы видели, произвели огромное впечатление и вызвали ряд талантливых иллюстраций, начинается новая эра русской литературной иллюстрации. Этому, несомненно, способствовало развитие и новых способов репродукции. Литография и особенно ксилография настолько облегчили технику репродуцирования и удешевили его себестоимость, что явилась возможность выпускать многотиражные издания с большим количеством иллюстраций по сравнительно недорогой цене. Появление такого издания, как «Сто рисунков» Агина к «Мертвым душам», было бы немыслимо при отсутствии ксилографии. Офорт или гравюра резцом настолько удорожили бы это издание, что его постигла бы такая же участь, какую испытали иллюстрации к «Сочинениям» Державина, выполненные в конце XVIII в. и появившиеся в виде ксилографии лишь в половине шестидесятых годов следующего столетия.

Появление значительного количества русских иллюстрированных изданий в течение сороковых, пятидесятих и шестидесятых годов XIX столетия дало возможность обратить на них внимание как на объект научного исследования. В самом конце шестидесятых годов

выдающийся русский ученый академик Ф. Буслаев опубликовал две большие статьи об иллюстрациях: к стихотворениям Державина и к басням Крылова. Обе работы имеют большое значение в истории русской литературной иллюстрации.

Суждения Буслаева (1818—1897) о роли и сущности литературной иллюстрации представляют большой интерес прежде всего потому, что они высказаны выдающимся знатоком истории иностранной иллюстрации и литературы как западноевропейской, так и русской. Кроме того, его взгляды отражают идеологию передовой и наиболее образованной части тогдашней русской интеллигенции.

Иллюстрации к стихотворениям Державина, выполненные Олениным и его товарищами, относящиеся, как было указано выше, к концу XVIII в., и иллюстрации к басням Крылова К. Трутовского, появившиеся в 1864 г., являются двумя полюсами развития русской литературной иллюстрации. Первые были отражением взглядов верхушки дворянского класса и связанного с ним академического направления в области изобразительных искусств, вторые же отражали идеологию так называемой разночинной интеллигенции, последовательницы реалистического течения.

Буслаев, первый из русских исследователей, дал определение понятия «иллюстрация». «Иллюстрация,— говорит он,— т. е. объяснение текста очертаниями в формах ваияния и живописи, есть существенное и прямое назначение этих обоих искусств в их отношении к словесности во все времена и у всех народов». Цель иллюстрации и причины ее возникновения заключаются «в разумной потребности человеческого ума облегчать для себя отвлеченное слово наглядным изображением». С другой стороны, «художники, увлекаясь тем или другим литературным произведением, стремились усвоить его своей фантазией, делая попытки передать в очертаниях интересующие их мысли»¹.

Иллюстрация, по Буслаеву, будучи наглядным изображением отвлеченного слова, является вспомогательным средством для более углубленного понимания литературного произведения. Особенно большой интерес представляет такая иллюстрация, которая выполнена самим автором или под непосредственным его наблюдением «художниками-единомышленниками». «В такой иллюстрации,— говорит Буслаев,— поэт, как бы продолжая свою творческую идею, дополняет очерками то, чего не мог выразить словами, собирает в окончательно установившемся определенном образе те улечивающиеся мечты, которые он не успевал схватить столько же летучею и такую же

¹ «Мои досуги», ч. 2-я, стр. 70 и след.

прозрачную форму стиха, вводит, наконец, в самое святилище своей фантазии...» Подобные иллюстрации являются дополнительным материалом для определения самого акта поэтического творчества и облегчают задачу критика, исследующего произведение.

Говоря об иллюстрациях к стихотворениям Державина, Буслаев одобряет работу художников, так как они уяснили себе «отличие средств и форм поэтических от живописных и пластических...» и «поняли, что в этом строгом разграничении состоит вся сущность иллюстрации», которая, «заполняя и выясняя поэзию, должна вместе с тем оставаться в собственных пределах искусства образовательного и действовать самостоятельно».

Таковы взгляды Буслаева на иллюстрацию, высказанные им в связи с разбором рисунков к стихотворениям Державина, который принимал личное и непосредственное участие в работе иллюстраторов.

В статье об иллюстрациях Трутовского к басням Крылова Буслаев высказывает свою точку зрения на роль художника-иллюстратора, когда он не пользуется личными указаниями писателя и действует самостоятельно. В таких случаях ему предоставляется возможность решить задачу двояким образом. «Он воспроизводит в живописных изображениях описываемые автором лица и события... и (в таком случае) входит в нравы и обычаи и во всю обстановку той жизни, которую воссоздает поэт». Но может быть и другой случай, когда «произведение литературное служит иллюстратору только поводом к самостоятельному творчеству, только вдохновляет его, внушает ему идеи для художественного творчества».

Иллюстрацию первого рода Буслаев советует называть исторической, а вторую — бытовой, жанровой; в последней художник, «пользуясь только общими мыслями автора, проводит их через частные случаи действительности в современных нравах».

Задача иллюстратора совпадает с задачей современного искусства — воспроизводить действительность, а это значит, по мнению Буслаева, «брать из жизни самое характеристическое, иногда такое, что проходит незаметно для толпы, но что резко бросится в глаза всякому, когда будет остроумно и легко схвачено в художественном произведении». Художник, «серьезно понимающий свое назначение», «избирая в окружающей действительности самое типическое, постоянно имея в виду не столько случайную обстановку человека, сколько его психическую натуру, определяемую условиями местными и историческими, стремится увековечить свою современность».

Степень, так сказать, исторической прочности иллюстрации зависит от подхода художника-иллюстратора к своей работе. Если сотрудничество между художником и писателем выразилось в дальнейшей

гармонии иллюстрации с текстом и в совпадении стилей, то такая иллюстрация (подобно иллюстрациям к стихотворениям Державина) никогда не утратит своего значения. Наоборот, если стиль иллюстрации противоречит стилю литературного произведения и если художник вдохновляется только общими мыслями автора и освещает произведение сквозь призму современной ему, художнику, действительности, то такие иллюстрации имеют актуальное значение только для современников и с течением времени могут утратить всякое значение.

По сравнению с точкой зрения Майкова, требовавшего от художника рабского следования тексту писателя, Буслаев сделал значительный шаг вперед по пути к тем требованиям, которые предъявит искусству вообще и к литературной иллюстрации в частности уже следующее десятилетие — семидесятые годы. Буслаев понял, что роль иллюстратора не в разрешении только живописных задач в полном соответствии с текстом и стилем иллюстрируемого произведения, но и в высказывании своего отношения, в выявлении своей точки зрения. Роль иллюстратора должна во многом совпадать с ролью критика, который разъясняет читателю сущность литературного произведения. Буслаев даже готов признать, что искусство должно «служить не для тонкого эстетического наслаждения немногих избранных ценителей» и что для «распространения, образования в массах народа лубочные издания оказали более непосредственное влияние, нежели произведения великих художников»¹.

Таковы взгляды Буслаева на роль и задачи изобразительного искусства и, в частности, на роль художественной иллюстрации. Эти взгляды были передовыми для его эпохи. В какой-то мере они приближаются к высказываниям Чернышевского и во всяком случае являются развитием концепции Белинского.

Особенно важно то, что Буслаев первый из русских критиков и историков искусства признал за иллюстрацией важное общественно-политическое значение.

Своими статьями об иллюстрации он возвысил ее как самостоятельный вид изобразительного искусства и тем самым способствовал ее развитию.

¹ «Мои досуги», ч. 2-я, стр. 231.

ГЛАВА ШЕСТНАДЦАТАЯ

Пышному расцвету русской литературы в эпоху пятидесятих-семидесятих годов XIX в. соответствовал с обычным запозданием расцвет русской живописи. Появление в течение небольшого периода времени произведений таких писателей, как Достоевский, Л. Толстой, Тургенев, Гончаров, Островский, Салтыков-Щедрин, Некрасов и ряда других менее значительных писателей, свидетельствовало о том, что в русской культуре произошел большой сдвиг, что в русском обществе под влиянием глубоких социально-экономических причин проснулись творческие силы. Колесо истории заработало более быстрым темпом.

Вслед за расцветом литературы неизбежно должен был последовать расцвет и живописи. Выше мы видели, что гениальный русский реалист Гоголь способствовал возрождению реализма в живописи и графике. Его продолжатели, по собственному определению Достоевского вышедшие из гоголевской «Шинели», не могли не оказать в свою очередь влияния на дальнейшее развитие в изобразительном искусстве. Передвижническая живопись в значительной степени создавалась под идеологическим влиянием литературы. Появление таких художников, как Крамской, Перов, Ге, Мясоедов, Репин, Суриков, было бы немыслимо, если бы они не были под влиянием тогдашней реалистической литературы. Идеолог «передвижничества» В. В. Стасов, так энергично защищавший реалистическое направление в искусстве, всецело выводит его из литературы.

В полном соответствии с таким взаимодействием русской литературы и искусства в эту эпоху появился ряд иллюстраций к крупнейшим произведениям русских писателей. «Губернские очерки» Щедрина, комедии Островского, «Горе от ума» Грибоедова, произведения Гоголя, «Война и мир» Л. Толстого, басни Крылова, романы Тургенева и Достоевского были иллюстрированы Крамским, Репиным, Соколовым, Трутовским, Башиловым, Боклевским и дру-

гими художниками. Не все эти иллюстрации были изданы — часть из них хранилась в течение долгих лет в галереях и музеях и увидела свет сравнительно недавно, но это сути дела не меняет.

Некоторые из названных художников, как, например, Башилов и Боклевский, целиком посвятили себя иллюстрации. Соколов и Трутовский большую часть своей творческой деятельности отдали тоже иллюстрации, а Репин, несмотря на колоссальную продуктивность в области живописи, находил время иллюстрировать наиболее значительные литературные произведения своих современников.

Все эти художники, в той или иной степени являющиеся создателями русской литературной иллюстрации, тесно связаны с реалистическим движением как в области литературы, так и в области изобразительных искусств.

Ф. И. Буслаев, как мы видели, еще в конце шестидесятых годов прошлого столетия в своей статье об иллюстрациях К. А. Трутовского к басням Крылова констатирует, что «новейшее русское искусство... вступило, наконец, на тот настоящий путь, от которого (оно) так долго уклонялось в разные стороны. Только в последнее время, — говорит он, — убедились в самом существовании для искусства принципа, что оно главнейшей своей задачей должно иметь выражение действительности, которая во всем ее необозримом объеме дает для него неистощимо богатое содержание». И он радуется, что художники-иллюстраторы (в том числе и Трутовский) «для уразумения и художественного воссоздания действительности взяли себе в руководители преимущественно Гоголя».

Башилов, Боклевский, Трутовский посвятили себя вполне сознательно почти исключительно иллюстрации литературных произведений, притом с определенной целью — служить своими произведениями «не для тонкого эстетического наслаждения немногих ценителей», но «для пользы всех и каждого» (Ф. Буслаев). Выбор ими для иллюстрации таких произведений, которые для этой цели были особенно пригодны, а также их трактовка свидетельствуют о том, что в своей деятельности они видели высшую миссию, высшую цель... «Бюрократический катехизис» Боклевского, иллюстрации Башилова к «Губернским очеркам» Щедрина и рисунки Трутовского к басням Крылова — явление не случайное: они были проявлением борьбы интеллигенции «с отрицательными явлениями» тогдашней русской действительности.



К. ТРУТОВСКИЙ. Иллюстрация к басне Крылова «Волк и мышонок»

ГЛАВА СЕМНАДЦАТАЯ

Из трех вышеуказанных иллюстраторов наиболее оппозиционную роль занял художник К. А. Трутовский (1826—1893; был однокашником Ф. М. Достоевского, написал о нем свои воспоминания).

Трутовский выполнил огромное количество иллюстраций к произведениям Гоголя, Пушкина, Гончарова, Лермонтова, Кольцова, Шевченко и ряда менее значительных писателей. Ему лучше удавались иллюстрации к произведениям, в которых в той или иной степени изображалась украинская жизнь, так хорошо ему известная по личным наблюдениям и переживаниям. Шевченко, Марко Вовчок, Погосский дали Трутовскому прекрасный материал для иллюстраций этого рода. Мало удачны его иллюстрации к Пушкину («Русалка» и «Цыганы»), посредственны — к Гончарову. Некоторые из них (например, к «Цыганам») говорят о недостаточно углубленном понимании иллюстрируемого произведения, об увлечении декоративной стороной. Почти виртуозно владея пером и карандашом, он мог бойко изобразить любой сюжет любого литературного произведения.

Будучи в основном художником-реалистом, Трутовский давал работы и романтического характера, особенно когда он иллюстрировал произведения из украинской жизни. В этой жизни он видел чаще всего то, что было красочно, экзотично, театрально, и мало отражал в своих рисунках и иллюстрациях ее мрачные стороны. А их было не меньше, чем в жизни центральной России, — жизни, отрицательные явления которой он так любил изображать в карикатурах и иллюстрациях к басням.

Из иллюстраций Трутовского, в которых в большей или меньшей степени отразился украинский фольклор, меньше всего пострадали от этой романтики его литографии к «Вечерам на хуторе близ Диканьки». В оригинале они были выполнены сепией и выпущены в 1874—1876 гг. в виде альбома, в который вошло 10 иллюстраций большого размера. В этих произведениях Трутовский избег изобраа-

жения каких-либо фантастических сцен; наоборот, все, что он дал, реалистично, взято из тогдашней жизни. В иллюстрациях к «Потерянной грамоте» он дал яркую сцену украинской ярмарки; в иллюстрациях к «Страшной мести» он изобразил на одной свадьбу, а на другой — бандуриста, окруженного крестьянами, и т. д.

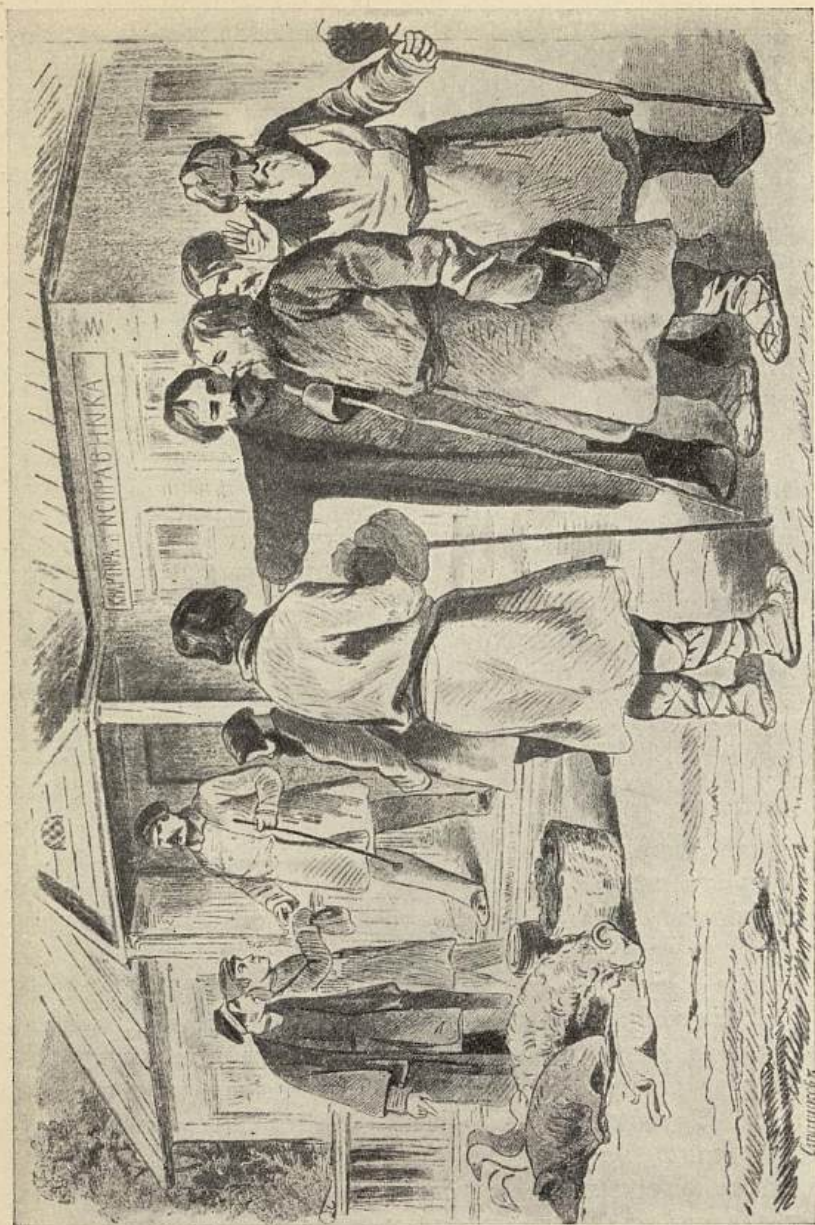
Есть еще несколько иллюстраций Трутовского к произведениям Гоголя, рассеянных по журналам и альбомам. Трутовский написал также несколько масляных картин на сюжеты из произведений Гоголя. В начале пятидесятых годов он дал портрет помещицы Коробочки, в 1872 г. на академической выставке была показана большая картина-иллюстрация к «Сорочинской ярмарке». Они полны жизненной правды и хорошо дополняют гоголевский текст. Свое историческое значение они не утратили и в наше время.

Лучшими его произведениями «обличительного» рода являются иллюстрации к басням Крылова. И если бы Трутовский больше ничего не иллюстрировал, то его слава как иллюстратора-сатирика ничуть не пострадала бы, ибо в этих иллюстрациях он отразил лучшие стороны своего дарования. Трутовский иллюстрировал около 70 басен Крылова, изданных в 1864 г. в виде довольно роскошной книги большого формата. Особенностью этих иллюстраций является расшифровка аллегорий и иносказаний, заключенных в баснях Крылова. Трутовский иллюстрировал басни реальными сценами из современной ему жизни. Большая часть иллюстраций носила ярко сатирический и злободневный характер.

Такая трактовка басен Крылова привлекла к иллюстрациям Трутовского внимание публицистики и критики. Ф. И. Буслаев счел нужным, правда, с некоторым опозданием, написать об иллюстрациях Трутовского целый трактат, в котором он детально разобрал и отметил положительные и отрицательные стороны многих из них.

Трутовский в своих иллюстрациях поставил себе главной задачей отразить на фоне басен Крылова важнейшие пороки тогдашней русской жизни, но он, по удачному выражению Буслаева, «только рисует, а обличает сам Крылов».

В выборе тем и в их трактовке Трутовский остался верным сыном своего времени и своего класса. Он верит в благодетельную силу «великих реформ», в искренность верховной власти, «даровавшей» эти реформы, и в честность ее представителей в виде генералов-ревизоров. К басне «Волк и кот» он дает иллюстрацию, в которой изображен городничий—взяточник и притеснитель, не знающий у кого искать сочувствия в момент появления ревизора с генеральскими эполетами, а вдали видна толпа обиженных, жалующихся на своего «хищного волка». Такой же генерал с целой свитой чиновников изоб-



Б. ТРУТОВСКИЙ. Иллюстрация к басне Крылова «Крестьянин и река»



П. БОГЛЕВСКИЙ. Рисунок карандашом
(жандарм, Чичиков)

ражен в иллюстрации к басне «Рыбьи пляски». К нему прибегает с мольбой о защите от притеснений огромная толпа просителей, которых разгоняет отряд полиции. Благодетельный ревизор появляется и в басне «Медведь в сетях», — в ней изображен главный врач больницы, врасплох застигнутый ревизующими инспекторами.

Темами для иллюстраций Трутовского послужили, кроме общественно-политических вопросов, также явления частной и семейной жизни, в трактовке которых, по правильному мнению Буслаева, наш художник показал себя «благонамеренным консерватором». В иллюстрации к басне

«Конь и всадник» представлен «блудный сын»; из богатой крестьянской семьи; к басне «Лягушка и вол» — промотавшаяся барыня; к басне «Волк и лисица» — богатая барыня-благотворительница, дающая вместо денег книгу с заглавием «Наставления несчастным», и т. д.

Оппозиционность иллюстраций Трутовского не шла дальше выявления таких пороков, как взяточничество, казнокрадство, откупничество, помещичий разврат, барская чванливость и т. д. Вся обличительная работа Трутовского направлена таким образом не на главный источник отрицательных явлений тогдашней жизни, а лишь на вытекающие из него пороки. Наоборот, введением генералов-ревизоров, которые по приказу свыше раскрывают злоупотребления и пресекают зло, Трутовский старается поддержать престиж государственной власти.

Для личной характеристики Трутовского как художника большой интерес представляет его иллюстрация к басне «Водопад и ручей»: изображен выставочный зал, в котором повешена картина Брюллова «Осада Пскова». Перед ней ни одного посетителя. Тут же «Картины и рисунки» Федотова, перед которыми собралась большая толпа зри-



П. БОКЛЕВСКИЙ. Из иллюстраций к произведениям Островского
(литография)



П. БОКЛЕВСКИЙ. Герасим из «Муму»
Тургенева. Набросок карандашом

телей. Это отрицательное отношение к Брюллову и сочувствие Федотову имеют, несомненно, автобиографическое значение.

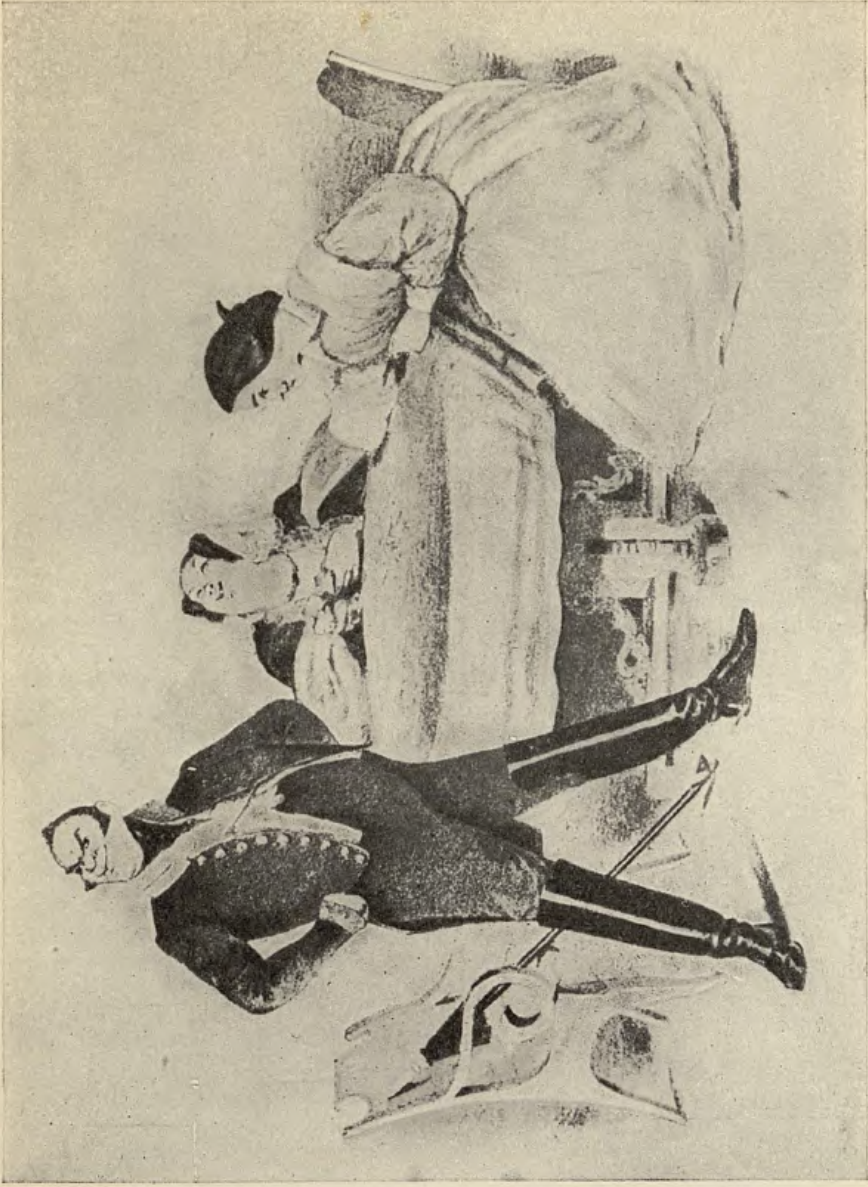
В области жанра Трутовский занимает в русской живописи одно из почетных мест. Будучи художником большой культуры, он сумел в своих художественных произведениях отразить все лучшее, что он получил от Гоголя, Гончарова и Шевченко.

Соединяя в себе лучшие стороны передвижничества и литературы своей эпохи, Трутовский дал настоящие образы художественной иллюстрации публицистического характера. Литературное произведение подска-

зывало ему общественно-политическую тему из современной жизни и давало ему материал для изображения отрицательных сторон современной ему жизни.

Иллюстрация Трутовского — это фельетоны на злободневные темы. Они настолько верно отразили эпоху шестидесятых-семидесятых годов XIX столетия, что являются своего рода историческим документом, реально изображающим отрицательные стороны господствующих классов.

Никто из художников ни до Трутовского, ни после него не сумел так актуально использовать литературную иллюстрацию с целью выявить отрицательные стороны своего класса. И в этом заключаются характерные особенности его творчества.



П. БОГЛЕВСКИЙ. Иллюстрация к «Ревизору» (литография)

ГЛАВА ВОСЕМНАДЦАТАЯ

Наиболее плодовитым художником в области литературной иллюстрации был П. М. Боклевский (1816—1897). Около пятидесяти лет своей жизни он посвятил иллюстрированию русских классиков. Гоголь, Достоевский, Тургенев, Мельников-Печерский, Островский — вот писатели, произведения которых были иллюстрированы Боклевским. Больше всего и, пожалуй, лучше всего он иллюстрировал Гоголя, возвращаясь по нескольку раз к таким произведениям, как «Ревизор» и «Мертвые души». Последнее произведение было иллюстрировано им не менее десяти раз. С огромной настойчивостью он добивался полного тождества между типами, созданными Гоголем и изображенными им, десятки раз он перечитывал иллюстрируемые произведения и критическую литературу, стремясь дать возможно более реальное изображение гоголевских героев.

Особенностью творчества Боклевского является почти полное отсутствие в его иллюстрациях жанровых сцен. В этом отношении он является противоположностью Агину, который, как мы видели, был жанристом. Лишь в начале своей художественной деятельности Боклевский дал несколько жанровых сцен из «Ревизора» в своем напумевшем альбоме «Бюрократический катехизис», в котором он, подобрав весьма удачно цитаты из комедии, остро изобразил поэзию, религию, философию, политику и общественные отношения бюрократов того времени. Прочие же иллюстрации Боклевского являются портретами героев.

Эти портреты составили своего рода галерею помещичьих, купеческих и чиновничьих типов середины XIX в. (сороковых-семидесятых годов). Ценность галереи заключается прежде всего в том, что почти все портреты написаны Боклевским с натуры. Изучив иллюстрируемое произведение и выписав из него все, что характеризует внешность и основные черты того или иного героя, Боклевский долго и упорно искал среди своих знакомых, среди встре-



П. БОКЛЕВСКИЙ. Дама, приятная во всех отношениях (акварель)

чаемых по должности судьи свидетелей и подсудимых, среди посетителей театров и прочих мест общественного характера подходящий типаж и старался тут же набросать его изображение. Изобразительный материал больше всего дали ему Рязанская и Нижегородская губернии, где он провел значительную часть своей жизни.

Боклевский, по свидетельству близко знавших его людей, часто говорил, что в изображении литературных героев он строго следует заветам Гоголя и писателей гоголевской школы. По своим общественно-политическим взглядам он принадлежал к той части

мелкопоместных дворян, которые, утратив земельную собственность и отойдя от помещичьих интересов, вынуждены были искать средства к жизни на государственной службе или в свободной профессии.

Боклевский не пошел по пути искания чиновничьей карьеры. Сначала он служил по выборам в должности заведующего общественными магазинами (хранилища запасов хлеба на случай голода и войны) и судьи, а потом был присяжным поверенным. Его ближайшие друзья—сотрудники журнала «Москвитянин»: Эдельсон, Максимов, Погодин, из писателей—Островский, Мельников-Печерский, из артистов—Садовский и Сосницкий. Эта среда в достаточной степени характеризует взгляды Боклевского на задачи литературы и искусства. Никто из ее участников не ставил себе широких политических задач, никто из них не думал о борьбе на живот и на смерть с царизмом, произволом бюрократов и помещиков. Будучи умеренными либералами, они ограничивались лишь констатированием тех

или иных недостатков тогдашнего государственного строя и в этих границах добросовестно отражали их в своих произведениях.

Написанная Боклевским галерея гоголевских типов представляет собой собрание художественных портретов живых людей, которые ему показались наиболее подходящими к данной Гоголем характеристике. В этом заключаются и сильная и слабая стороны творчества Боклевского. Портреты взяты непосредственно из реальной жизни, и в них чувствуется жизненная правда. Каждый портрет в отдельности — будь то Собакевич, Плюшкин или Ноздрев — не вызывает никаких возражений, но, взятые вместе, они представляют собой случайное собрание отдельных портретов, не объединенных той общей идеей, которая была вложена Гоголем в то или другое его произведение. Боклевский, повидимому, чувствовал этот недостаток своих работ, ибо многократно переделывал некоторые из них (особенно к «Мертвым душам»).

Наиболее сильное впечатление на современников Боклевского произвел вышеупомянутый «Бюрократический катехизис», вышедший в 1858 г. Основная идея альбома, как ее представлял себе Боклевский, заключалась в том, чтобы возможно нагляднее показать всю порочность бюрократии шестидесятых годов. Пять цитат, удачно взятых из «Ревизора», действительно охватили главнейшие «идеалы» тогдашних чиновников. Каждая из изображенных сцен посвящена Боклевским одному из «идеалов», а все пять сцен представляют собой единое целое, дающее весьма яркое представление о тогдашних чиновничьих нравах. Альбом не утратил исторической ценности и в наше время.



П. БОКЛЕВСКИЙ. Сваха из «Женитьбы».
Рисунок карандашом



П. БОКЛЕВСКИЙ. Из иллюстраций к произведениям Достоевского. Рисунок карандашом

С исторической точки зрения самым важным трудом Боклевского являются портреты героев из «Мертвых душ», портреты, сделанные почти исключительно с натуры, с тогдашних помещиков и чиновников. Большая часть этих портретов была готова в начале шестидесятых годов, но опубликование их относится к 1875 г. в журнале «Пчела», где появились первые 23 портрета, гравированные на дереве Пановым.

В виде отдельного альбома гравюр на дереве эти портреты были изданы лишь в 1881 г.; альбом имел огромный успех и многократно переиздавался. Гоголевские типы Боклевского не только печатались, но и воспроизводились на фар-

форе, на ситцевых платках, на конфетных коробках и обертках. Появлялись они также и в виде фарфоровых статуэток.

Литературная и художественная критика встретила гоголевские иллюстрации Боклевского очень сочувственно. Критика отмечала не только художественное, но и большое общественное значение произведений Боклевского. Указывалось, что он своих героев ловил «в действительной жизни, изучал физиономии живых лиц в той среде, которую изображал писатель». «Кажется, все эти люди знакомые, — писал известный педагог Стоюнин, — с которыми когда-то встречался. В них хочется взглядываться, чтобы угадать, что творилось в их душах, когда на их лицах вырезывались те или другие черты. Они — необходимое дополнение к произведениям Гоголя». Раздавались также и упреки в том, что Боклевский давал карикатуры, а не реальные типы; но не только он получал подобные упреки — упрекали в этом еще резче самого Гоголя критики типа Булгарина и Греча.

Гоголевские типы Боклевского из «Мертвых душ» вышли еще в одном, притом роскошном, фототипическом альбоме в 1895 г. под

редакцией Л. П. Бельского. Это издание благодаря высокой цене не получило широкого распространения. Оно как по художественным достоинствам, так и репродукционной технике относится к числу замечательнейших изданий середины девятых годов.

«Ревизор» и «Мертвые души» Боклевский иллюстрировал много раз. Известно несколько вариантов портретов героев этих произведений. В каждом новом варианте художник стремился дать новые черты, новые детали, все более и более заботясь о возможно глубоком выявлении творческих замыслов Гоголя. Гоголевская эпоха со всеми ее крепостническими чертами отразилась в литературных портретах Боклевского настолько реально и настолько художественно верно, что и сейчас, чуть не сто лет спустя, они могут служить ключом к пониманию психики и быта чиновников и помещиков первой половины XIX в.

Но если для нашего времени эти портреты являются своеобразным историческим и художественным документом, то для современников Боклевского они сыграли такую же роль, как и произведения Гоголя. В ту эпоху, когда эксплуатация человека человеком в виде крепостного права, взяточничество и казнокрадство, подавление личности государством и жестокое угнетение рабочих и крестьян достигли высшего развития, по вышеприведенному свидетельству критика сороковых годов В. Майкова, «на людях более или менее дельных и сколько-нибудь талантливых влияние «Мертвых душ» выразилось не только в отрицании ненормальных явлений жизни, но и в порывах к созданию чего-нибудь такого, что могло бы



М. ВАШИЛОВ. Иллюстрация к «Горю от ума» Грибоедова

упрочить и обобщить в публике впечатление, произведенное «Мертвыми душами». К числу таких людей, несомненно, относится и Боклевский, который не только по своей художественной, но и по своей служебной и общественной работе относился к передовой части тогдашней русской интеллигенции.

Кроме портретов главнейших гоголевских героев, Боклевский дал много портретов к произведениям Пушкина, Лермонтова, Тургенева, Островского, Достоевского, Толстого (Евгения Онегина, Печорина, Базарова, Одинцовой, Любима Торцова, Пьера Безухова и много других). Но никому из этих писателей он не отводил так много места в своей художественной деятельности (кроме, конечно, Гоголя), как Мельникову-Печерскому. К произведениям Гоголя он дал не менее 75 портретов, к другим писателям по 5—6, а одному произведению Печерского «В лесах» — до 20, притом в большом числе вариантов.

Судя по огромному количеству оставшихся после Боклевского зарисовок, эскизов, набросков, он больше всего интересовался бытом и не раз называл себя «демографом», т. е. изобразителем народа. Гоголь его привлекал как изобразитель помещичьего и чиновничьего быта, а Мельников-Печерский — как изобразитель быта кулацко-крестьянского и раскольничьего с их отрицательными чертами.

Русская литература не знает лучшего, чем Мельников-Печерский, изобразителя быта кулацкой части заволжских раскольников. Никто так ярко, как Мельников-Печерский, не нарисовал картину не только семейной жизни кулаков-раскольников, но и скитского быта со всеми его отрицательными чертами.

Материалы для всех произведений Печерский черпал из жизни. Чапурин и вся его семья — лица реальные, и многие факты, описанные Печерским в его произведении, имели место в действительности. Для Боклевского, художника-бытописателя, это было особенно ценно. И он, подобно Печерскому, давая портреты к роману «В лесах», брал в качестве материала свои зарисовки типов заволжских раскольников. Живя в Н.-Новгороде, он имел полную возможность наблюдать их непосредственно.

Галерею «Отживающих типов русской народности» художник делал с заволжских раскольников, современников Печерского. Печерский дал живую картину постепенного превращения «хозяйственного мужичка» в купца-миллионера. Как ярки у Печерского типы «живоглотов» и как мертвы типы «честных» предпринимателей, вроде Колышкина, который, по описанию, «с рабочими был строг: всяко лыко у него в строку. Зорко на дело глядел: малости не спускал. Ни прогула, ни беспорядка, бывало, не простит, зато ко всем спра-



М. ВАШИЛОВ. Иллюстрация к «Горю от ума» Грибоедова.



М. ВАШИЛОВ. Иллюстрация к «Горю от ума»
Грибоедова

ведлив был. И рвались же к нему на службу, а кто попал, тот за хозяина и за его добро рад бывал в огонь и воду».

Боклевский с его тонким художественным чутьем хорошо разобрался в том, где у Печерского была правда и где была выдумка. Он не отобразил, например, «честного» эксплуататора Колышкина и ему подобных, как персонажей надуманных и нежизненных. Не дал Боклевский и гоголевских Муразова и Костанжогло, которые, по утверждению писателя, нажили огромное состояние —

якобы «самым безукоризненным путем и самыми справедливыми средствами».

Лучшим из портретов к роману «В лесах», несомненно, является изображение Потапа Максимыча Чапурина, деспотичного в семейном быту, сметливого и ловкого в торговле, державшего по сорока и больше работников, имевшего две и несколько расшив, еще не миллионера, но уже крупного тысячника.

На одном уровне с Чапуриным стоит сестра — мать-игуменья Манефа, столь же деспотичная и хищная, как и он, прикрывающая все свои действия ханжеством. Боклевский сумел придать обоим портретам семейное сходство.

Две дочери Чапуриных — Настя, вся в отца, прототип матери Манефы, и Параша, вся в мать. Их портреты дополняют галерею дома Чапуриных, главных героев романа.

Вся галлерея портретов к роману Печерского написана вскоре после его появления, т. е. в начале семидесятых годов. В живописи это была эпоха нового течения — передвижничества.

Художественная деятельность Боклевского, несомненно, примыкает как по тематике, так и по трактовке к передвижничеству, которое в основном своем направлении совпадало с тогдашними литературными течениями. Характерно, что М. Е. Салтыков, один из крупнейших представителей литературы того времени, считал передвижничество «замечательным для русского искусства явлением». В иллюстрациях Боклевского литература и живопись нашли гармоничное сочетание.

Для современников Печерского и Боклевского их произведения играли актуальную общественно-политическую роль. Они дополняли друг друга: один в художественном слове, другой в художественном образе — решали одну и ту же общественную задачу.

Для нашей эпохи их произведения играют роль не только художественного наследства, но и исторических документов, помогающих понять эпоху. Никто лучше них не изобразил Тит Титычей, дикость их нравов, их жестокость и умение эксплуатировать трудовой народ.

Значение иллюстраций Боклевского для нашего времени огромно. Будучи художником-реалистом, притом тонко чувствующим иллюстрируемое литературное произведение, он оставил после себя целую галлерею исторически верных портретов литературных героев за целое полустолетие.

Выискивая среди своих современников гоголевских, тургеневских, грибоедовских героев, он документально подкрепил верность литературных портретов.

Все это придало иллюстрациям Боклевского значение художественного документа изображенной писателями эпохи.

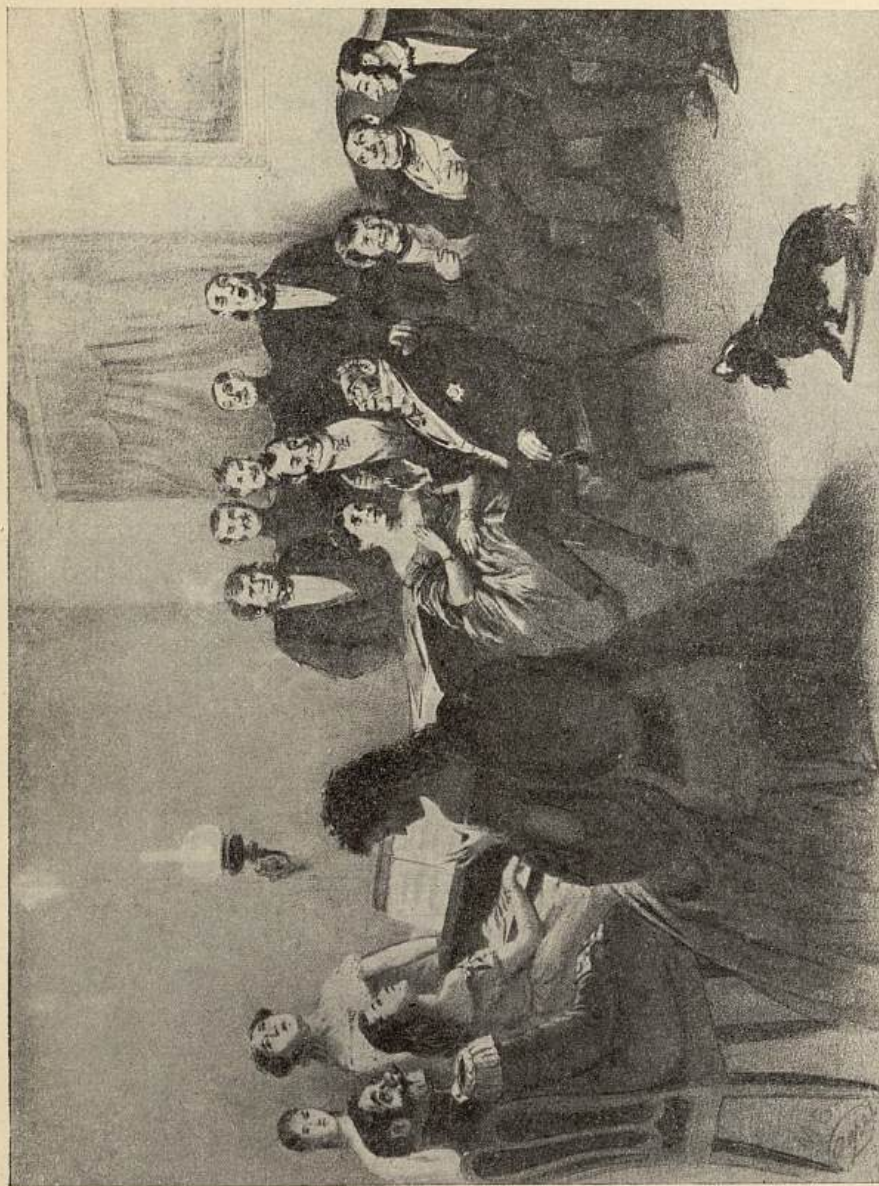
ГЛАВА ДЕВЯТНАДЦАТАЯ

Почти одновременно с Боклевским выступил в качестве иллюстратора художник М. С. Башилов (1821—1895). Он тоже происходил из интеллигентско-дворянских кругов. Вращаясь в московских литературных салонах (чаще всего у Аксаковых) и будучи притом связан дружбой с Л. Н. Толстым, жене которого он приходился родственником, Башилов почти всецело посвятил себя литературной иллюстрации. Художественное образование он получил в Академии художеств под руководством Брюллова. Художественное его поприще не богато работами в области живописи. После него осталось лишь несколько, да и то посредственных, картин. Он слабо чувствовал цвет и краску. Вся сила его художественного таланта дала себя почувствовать в рисунке, которым он владел мастерски.

Будучи талантливым рисовальщиком, Башилов был одновременно знатоком и тонким ценителем литературы. Под влиянием литературной среды Башилов рано заинтересовался иллюстрацией. Уже в 1860 г. выходят его прекрасные рисунки к «Уличным типам» Голицынского (под псевдонимом М. Пикколо). В 1862 г. появляются иллюстрации к «Горю от ума».

И те и другие иллюстрации вышли в виде ксилографий, выполненных не вполне удовлетворительно. Главное достоинство ксилографий к «Уличным типам» — это реализм изображения. Мы видели выше, что тема интересовала многих наших художников, начиная с Венецианова и Орловского. Тимм и Щедровский также дали ряд зарисовок уличных разносчиков, водовозов, торговцев и т. п., но это были в большинстве случаев не типы, а натуралистические снимки, близкие к фотографиям. Башилову же удалось дать типическое изображение. В них дано и отношение самого художника. Это уже не объективистические работы некоторых предшественников Башилова.

Двадцать пять рисунков Башилова к «Горю от ума» — до выхода в свет иллюстраций Д. Н. Кардовского в 1913 г. — считались



М. ВАШИЛОВ. Иллюстрация к «Губернским очеркам» Щедрина (литография)



М. БАШИЛОВ. Иллюстрация к «Губернским очеркам» Щедрина

непревзойденными произведениями этого рода и были изданы дважды, в роскошном и дешевом изданиях. В настоящее время они несколько поблекли. В них художник недостаточно глубоко оценил значение «Горя от ума» как величайшего сатирического произведения русской литературы и трактовал его главным образом с бытовой стороны. Изображенные им типы, несомненно, навеяны не столько самой комедией Грибоедова, сколько театральными постановками того времени. Однако некоторые сцены, изображенные Башиловым, и в настоящее время звучат остро. Они интересны как по своей компоновке, так и по технике выполнения: сцена падения Максима Петровича — «Упал он больно — встал здорово», Загорецкий и графиня-бабушка, Репетиллов и Чацкий.

В области иллюстрирования «Горя от ума» Башилов был своего



М. БАШИЛОВ. Рисунок карандашом
к «Войне и миру»

рода пионером, ибо до выхода в свет издания, так богато и полно иллюстрированного художником, появились лишь две иллюстрации художника Бореля в издании сочинений Грибоедова в 1858 г. Последующие иллюстраторы, даже наиболее оригинальный П. Соколов, были в той или иной степени под его влиянием.

Значительно большее значение представляют 15 рисунков Башилова к «Губернским очеркам» Щедрина, вышедшие в 1868 г. в виде прекрасно выполненных литографий. Щедрин иллюстрирован довольно бедно, и уже одно это обстоятельство придает большое значение работе Башилова. Но и самые иллюстрации следует признать замечательными как с художественной, так и с технической стороны. Реализм, так ярко выраженный в этом произведении Щедрина, способствовал тому, что Башилов освободился в иллюстрациях к «Губернским очеркам» от той «театральности», которая характер-

на для иллюстраций к «Горю от ума». Щедринские типы изображены подлинно реалистически. В них даны и правда жизни и необходимое художественное обобщение, что делает их прекрасным дополнением к произведению величайшего нашего сатирика. Для нашего времени они играют роль исторического документа, ибо Башилов, подобно Агину и Боклевскому, большую часть «губернских типов» взял с натуры, из окружающей среды. Большой интерес представляют так-



М. БАШИЛОВ. Рисунок карандашом к «Войне и миру»



М. ВАШИЛОВ. Рисунок карандашом
к «Войне и миру»

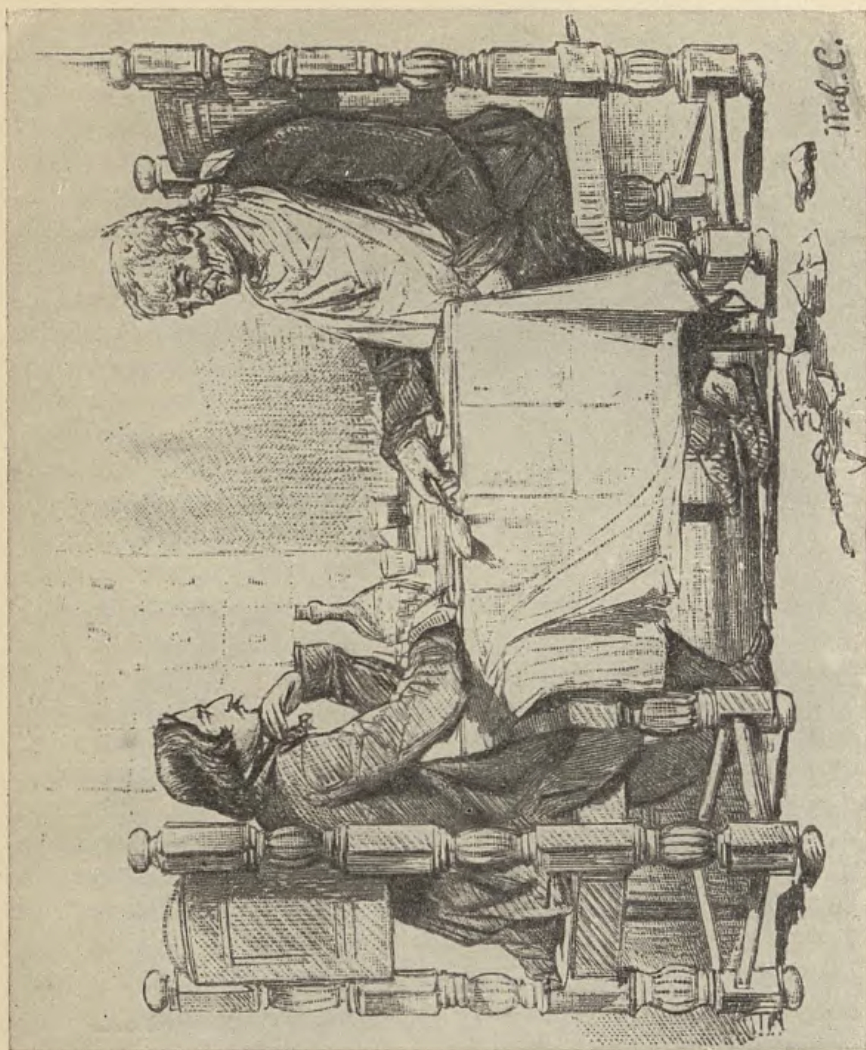
же иллюстрации Башилова к «Войне и миру», хотя они не появились в печати. Интерес к ним усугубляется тем, что все они выполнены под непосредственным руководством Л. Н. Толстого и в известной степени могут служить материалом для выяснения творческих замыслов самого автора «Войны и мира».

Сохранившаяся переписка между Толстым и Башиловым (а также письма Толстого к жене) дают возможность осветить историю этих иллюстраций. Подготавливая отдельное издание «Войны и мира» (до этого роман печатался в журнале «Русский вестник»), Толстой задумал выпустить его с иллюстрациями Башилова, который своими работами к «Горю от ума» и в «Губернских очерках» уже создал себе репутацию хорошего иллюстратора. В начале

1867 г. Толстой сообщает Башилову свое мнение о выполненных иллюстрациях. Ему не нравится князь Андрей, так как «он велик ростом, черты крупны и грубы, неприятное кислое выражение рта и потом вся поза и костюм непредставительны». В сцене танца графа Ростова и Марии Дмитриевны («Данила Купор») он просит «смягчить, убавив карикатурность и подбавив нежности и доброты». В другом письме (апрель 1867г.) он спрашивает: «Нельзя ли сделать погрудастее» Элен, ибо «пластичная красота форм — ее характерная черта», а относительно портрета Ипполита он выражает желание — «сделать его более идиотом и карикатурнее», для чего рекомендует «поднять его верхнюю губу и больше задрать его ногу». Наконец, в третьем письме он просит придать Долохову «больше молодцеватости, солдатской выправки, выше плечи — грудь вперед».



И. СОКОЛОВ. Иллюстрация к «Старосветским помещикам» Гоголя



И. СОКОЛОВ. Иллюстрация к «Старосветским помещикам» Гоголя



П. СОКОЛОВ. Иллюстрация к «Горю от ума» Грибоедова

Замечания Толстого (нами приведена лишь незначительная часть) свидетельствуют о том, что он придавал иллюстрациям огромное значение и хотел, чтобы они отражали его взгляды на того или иного героя «Войны и мира». «Пожалуйста, присылайте мне свои рисунки в самом черном виде,— пишет он Башилову,— я чувствую, что могу быть полезен Вам своим замечанием. Я все-таки всех их знаю ближе Вас, и иногда пустое замечание наведет Вас на мысль». В соответствии с этим он советует художнику «Наташе придать тип Танечки Берс» (впоследствии Т. А. Кузьминской) и указывает, каким портретом ее следует воспользоваться. Он входит даже в мелочи,

например, он обращает внимание Башилова на то, что на Багратиона необходимо надеть не шалку, а картуз, бурку же накинуть так, чтобы «прореха была над правым плечом».

Л. Н. Толстой предполагал дать к «Войне и миру» не менее 65 иллюстраций. Большая часть из них была уже подготовлена и сдана для репродуцирования граверу Рихау, но все подготовленные оригинальные доски погибли у него во время пожара. Осталось только 23 черновых оригинала, которые и хранятся в настоящее время в Толстовском музее в Москве. Эти оригиналы свидетельствуют о том, что Башилов строго следовал советам Толстого и вносил в свои рисунки указанные им исправления.

Л. Н. Толстой в своей переписке очень высоко оценивал работу Башилова. «Я скажу,— писал он 28 февраля 1867 г.,— что ожидал от Вас большого, но то, что Вы сделали, превзошло мои ожидания».

Художественная критика особенно одобряла иллюстрации к «Горю от ума», признавая их классическими. Но, несомненно, лучшими иллюстрациями, не утратившими значения и для нашего времени, являются рисунки к «Уличным типам» Голицынского и к «Губернским очеркам» Щедрина. Подлинный реализм придал им ценность не

только исторического документа, но и дал высокий образец художественно-иллюстративного творчества.

Младшим современником Башилова был П. П. Соколов (1826—1905), иллюстрировавший с большим успехом «Горе от ума», «Капитанскую дочку», «Евгения Онегина», «Арапа Петра Великого» и ряд произведений Гоголя — «Тарас Бульба», «Старосветские помещики» и др. Из всех его произведений наибольший интерес представляют иллюстрации к «Горю от ума». Как по композиции, так и по трактовке отдельных персонажей эти иллюстрации во многом отличаются от иллюстраций Башилова. Фамусов

в представлении Соколова прежде всего аккуратный чиновник. Во всех сценах, изображенных Башиловым, дана барская богатая обстановка, нарядные чинные гости. Соколов обстановкой интересуется мало — он ставит себе задачей дать портреты действующих лиц и часто изображает их вне обстановки, изолированно. Башилов дал с исторической точки зрения точную картину барского быта двадцатых годов XIX в. Соколов не столько интересовался бытом, сколько отдельными типами и их внутренним содержанием. Башилов — жанрист, Соколов — портретист, но только в иллюстрациях к данному произведению. Прочие его иллюстрации, наоборот, представляют собой сложные жанровые картины.

Соколов обнаружил также большое дарование как виньетист и миниатюрист. Примером могут служить иллюстрации к «Капитанской дочке» (в издании В. Готье, 1891), репродуцированные в виде тончайших гравюр на меди Ламотом и отпечатанные в Париже.



П. СОКОЛОВ. Иллюстрация к «Горю от ума» Грибоедова

ГЛАВА ДВАДЦАТАЯ

К плеяде иллюстраторов-реалистов эпохи шестидесятых-семидесятых годов необходимо причислить выдающегося скульптора М. О. Микешина (1836—1896), который в первый период своей деятельности, до открытия в себе скульптурного таланта, приобрел большую известность как остроумный карикатурист, рисовальщик и иллюстратор.

Микешин происходил из бедной семьи, рано обнаружил страсть к рисованию, в детстве учился живописи у местного иконописца, а впоследствии в Академии художеств у баталиста Виллевалде. Дав ряд талантливых батальных картин, он в 1859 г. принял участие в конкурсе на «сочинение памятника тысячелетия России» и получил первую премию, несмотря на то, что до этого скульптурой не занимался. С этого времени главной специальностью он избирает скульптуру и сооружает ряд памятников в России и за границей (в Лиссабоне, Белграде), которые создают ему славу.

В качестве карикатуриста Микешин выступил впервые в юмористическом журнале «Весельчак», где дал ряд зарисовок сатирико-бытового характера. Карикатурный стиль был настолько сроден его таланту, что многие его иллюстрации к литературным произведениям носят в большей или меньшей степени карикатурный характер. Лучшими его иллюстрациями являются рисунки к гоголевскому «Вию» и «Кобзарю» Шевченко. Здесь он показал себя как отличный рисовальщик, тонко чувствующий стиль литературного произведения.

Одновременно с Микешиним и Трутовским выступил в альбоме иллюстраций к «Вию» в 1874—1876 гг. В. Е. Маковский (1846—1920), который впоследствии дал ряд рисунков к произведениям Гоголя. В них он отобразил быт чиновников, мелких купцов, лавочников и мещан и сумел в некоторых из них дать художественный комментарий к литературным произведениям. Однако многие из этих иллю-

страций являются не чем иным, как жанровыми картинками, имеющими весьма отдаленное отношение к тексту.

Образцом такой неудачной иллюстрации может послужить рисунок к «Бородино» Лермонтова (в издании его сочинений Кушнеревым и Прянишниковым).

Необходимо упомянуть еще о художнике А. И. Лебедеве (род. 1835), прославившемся своими карикатурами в «Искре», «Будильнике» и других журналах и выпустившем ряд сатирических и юмористических альбомов («Погибшие, но милые создания» — 1862, «Прекрасный пол» — 1864, «Колпак» — 1864). Как иллюстратор он известен своими талантливыми и острыми рисунками к произведениям Некрасова и альбому «Юмор Ф. М. Достоевского». Некоторые иллюстрации к Некрасову были запрещены цензурой и опубликованы лишь в наше время в «Некрасовском альбоме» (Госиздат, 1921). Из последних особенно интересны по своей композиции и остроте трактуемых тем: «Орина — мать солдатская», «Огородник» и «Филантроп». Произведения Некрасова иллюстрированы очень бедно, и это придает еще большее значение иллюстрациям Лебедева.

К этой же группе иллюстраторов следует причислить Н. Н. Каразина (1844—1908), отличавшегося большой плодовитостью и художественной бойкостью. Он пользовался особенно большой популярностью как талантливый виньетист. Лучшие его иллюстрации — к «Андрону Головану» (в издании Вольфа) и к «Книге былин» Авенариуса. Будучи незаурядным писателем, он часто сам иллюстрировал свои произведения (большей частью пером). Наиболее сильной стороной его творчества являются композиция и умение выбирать для иллюстрации наиболее эффектные места литературных произведений.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ПЕРВАЯ

Выше неоднократно отмечалось, что произведения Гоголя оказали большое влияние на многих наших художников-реалистов. Не избежал этого влияния и Репин (1844—1930). Он сам об этом не раз сообщал и письменно и устно в своих публичных выступлениях. Он заявлял даже, что «пишет в стиле Гоголя». Это, конечно, надо понимать так, что он считает себя таким же реалистом в живописи, каким Гоголь был в литературе.

Но, кроме этих личных признаний, Репин на деле доказал, что произведения Гоголя его глубоко интересовали как источник вдохновения для его художественных произведений. Известно, что в 1882 г. Репин написал картину на тему из «Записок сумасшедшего», изображающую Поприщина. Картина не была отмечена критикой, потому что к картинам, не говоря уже о рисунках, являющихся иллюстрацией к литературным произведениям, в то время относились пренебрежительно. Между тем эта картина заслуживает внимания хотя бы уже потому, что она написана на тему исключительно психологическую и является очень важным документом для истории творчества Репина.

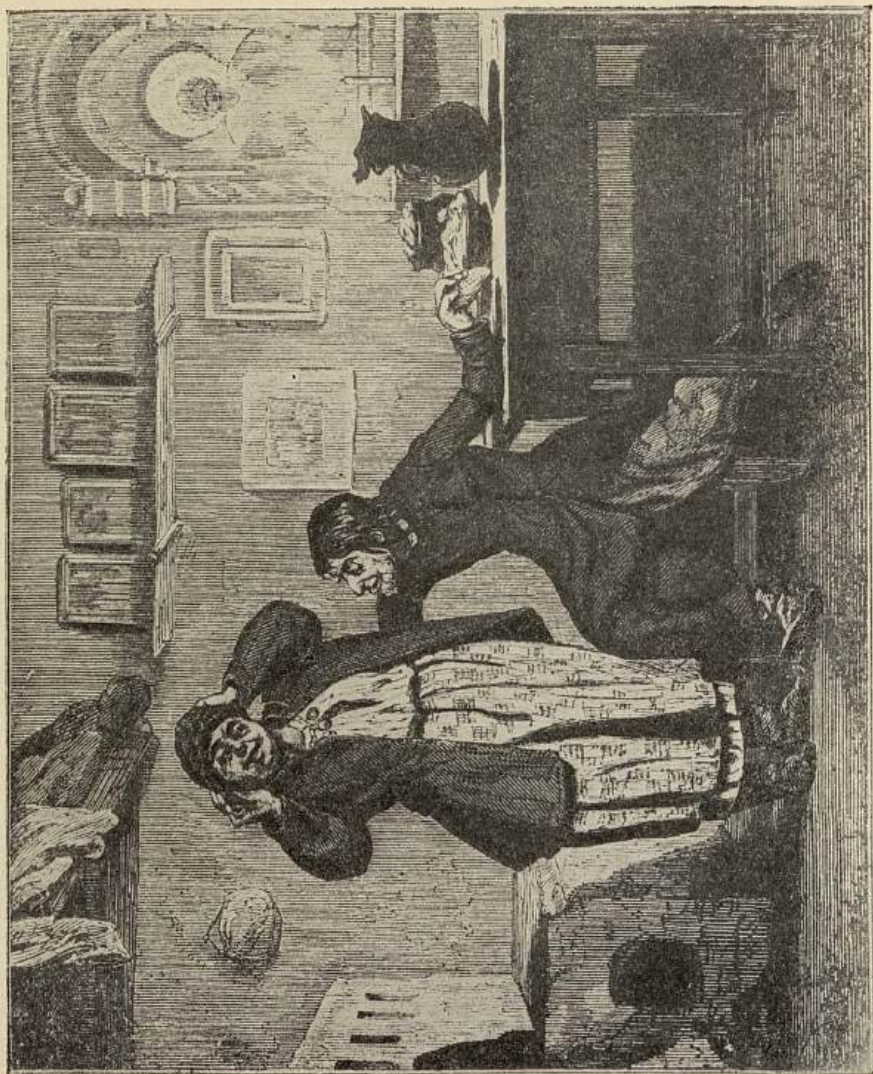
«Записками сумасшедшего» как темой для творчества Репин заинтересовался задолго до появления картины. Еще в 1870 г., в период, когда он работал над «Бурлаками», им было сделано пять иллюстраций к этому произведению Гоголя. Они нигде не были опубликованы и, повидимому, стали известны широкой публике лишь в 1913 г., когда были выставлены в Москве (в галлерее Лемерсье).

Приходится только сожалеть, что эти изумительно тонкие иллюстрации так долго были скрыты от публики. Они до сих пор не опубликованы.

Главное в этих иллюстрациях, кроме их художественного достоинства,— то, что Репин очень тонко подметил самую характерную особенность этого произведения. Репин понял, что Гоголь вовсе не



И. РЕПИН. Иллюстрация к «Пророку» Лермонтова



И. РЕПИН. Иллюстрация к «Сорочинской ярмарке» Гоголя

хотел изобразить переживания буйного сумасшедшего, резко проявляющего свое умопомешательство. Даже такие талантливые артисты, как Бурлак, изображали его на сцене буйным, находящимся в горячечном бреду, в стадии острого припадка сумасшествия.

Репин изобразил в лице Поприцина такого сумасшедшего, которого не сразу можно признать страдающим этой болезнью. В его интерпретации—это больной тихим помешательством, и таким, несомненно, хотел изобразить его и Гоголь. Ведь спустя даже три недели после начала его болезни экзекутор, придя к нему на квартиру, только делает выговор и спрашивает, почему он не ходит на службу. Когда же Поприцин пришел на службу в канцелярию, перед ним «положили какие-то бумаги, чтобы он сделал из них экстракт». Значит никто не догадался, что он сумасшедший. Только опытный врач заметил бы, что ему место не в канцелярии, а в больнице.

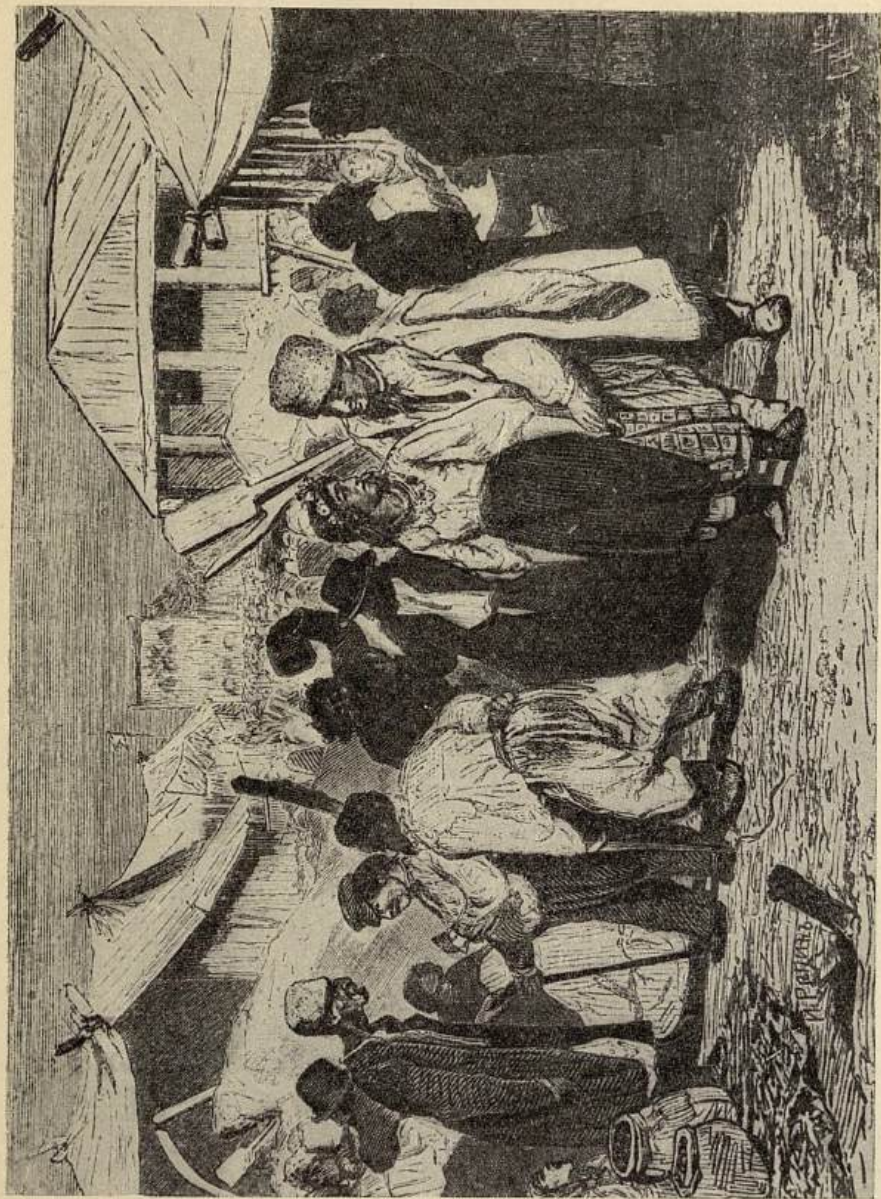
Репин в своих иллюстрациях очень хорошо показывает постепенное нарастание сумасшествия Поприцина. Вот он в шинели, в форменной фуражке отправляется «увидеть Фидель и допросить ее». Безумие еле видно в его глазах. На лице его видны скорее озабоченность и сосредоточенность: он, повидимому, поглощен в этот момент мыслью разгадать тайный смысл того разговора двух собачонок, который он подслушал на Невском проспекте... Картинка производит сильное впечатление именно тем, что Репин сумел придать не только лицу, но и всей фигуре Поприцина такую экспрессивность.

Не меньшее впечатление производит и рисунок, изображающий Поприцина лежащим на кровати. Взор его сосредоточен и устремлен в пространство. Ясно чувствуется, что Поприцин в этот момент видит себя в короне и мантии короля испанского...

Вся свита иллюстраций Репина к «Запискам сумасшедшего» представляет отличный комментарий к этому произведению Гоголя и является образцом иллюстративного творчества.

Приблизительно в то же время (1871) Репин дал несколько иллюстраций к «Сорочинской ярмарке» в издании С.-Петербургского комитета грамотности. Будучи родом с Украины, Репин хорошо знал украинский быт и украинские типы, благодаря чему дал очень удачные иллюстрации к этому исключительно бытовому произведению Гоголя. Жаль только, что они пострадали от неудачной репродукции путем ксилографии.

Иллюстрации Репина к этому изданию, предназначенному для народного чтения, открывают собой целую серию его иллюстраций к народно-поучительным произведениям Л. Н. Толстого и других писателей в изданиях «Посредника», Сытина и т. д. «Краюшка хлеба»,



И. РЕПИН. Иллюстрация к «Сорочинской ярмарке» Гоголя

«Власть тьмы», «Два брата и золото», «Вражье лепко», «Дед Софрон» (Савихина) снабжены его иллюстрациями, приспособленными для понимания малокультурного читателя. Поучительно-дидактическая сторона произведений Л. Н. Толстого очень отразилась на этих иллюстрациях Репина. Толстой в рассказах стремится говорить ясно, просто и определенно, а художник так же ясно и отчетливо изображает содержание рассказа в рисунке, простом и понятном для самого неподготовленного зрителя.

Репин как в этих иллюстрациях, так и в иллюстрациях к произведениям других писателей показал, что он обладал способностью проникаться не только темой и содержанием литературного произведения, но и тонко чувствовал его стиль, его разработку, его назначение. Та разница, которая есть в стиле, в разработке темы, в отношении писателя к изображаемому явлению, ярко отражается и в иллюстрациях Репина, в зависимости от того, какого писателя он иллюстрирует, и в соответствии с тем, для какого читателя предназначается в данном издании иллюстрируемое произведение.

К числу лучших опубликованных иллюстраций Репина следует отнести рисунки к «Пророку» Лермонтова (1890) в издании его сочинений в 1891 г. (т-ва Кушнерева).

Известны также его иллюстрации к литературным произведениям самых разнообразных по своему стилю писателей: к Пушкину — акварель «Дуэль Онегина с Ленским» (1899), к стихотворению Лермонтова — «По небу полуночи ангел летел», Лескова — «Прекрасная Аза», «Совестный Данила», «Горн» и др., Гаршина — «Художники», Андреева — «Семь повешенных» (набросок) и наконец к «Королю Лиру» Шекспира. Вероятно, в архиве Репина найдется немало таких еще не опубликованных иллюстраций, так как, по словам близко знавших его современников, он любил для себя конкретизировать образы и сцены из прочитанных произведений в наскоро набросанных рисунках.

Не все известные нам иллюстрации Репина к литературным произведениям могут быть признаны вполне удачными. Примерами неудачных иллюстраций могут служить, например, «Дуэль Онегина с Ленским» и «Король Лир». Первая иллюстрация страдает театральностью. Особенно неудачна фигура Ленского, стоящего в позе оперного певца провинциальной сцены. Эта иллюстрация не волнует зрителя, тогда как соответствующее ей место в произведении Пушкина глубоко драматично. Еще менее удачен «Король Лир», который характеризуется Шекспиром, как «король с головы до пяток», а у Репина он изображен психически ненормальным старцем.

Однако огромное большинство иллюстраций Репина свидетельствует о том, что в его лице мы имели одного из лучших русских иллюстраторов. Глубоко вдумчивое отношение и умение выбрать из литературного произведения наиболее подходящий для иллюстрации сюжет — основное качество Репина как иллюстратора. Реалистиче-ский метод художественного творчества, свойственный ему как худож-нику-живописцу, с неменьшей силой сказался в его литератур-ных иллюстрациях. Биографы и исследователи творчества Репина в этих иллюстрациях найдут объяснение многим неясным сторонам его деятельности как живописца. Уже один выбор для иллюстри-рования литературных произведений (например, исключительный интерес к Гоголю-психологу и Толстому-моралисту) свидетельствует о том, что ни один русский художник не искал так страстно смысла жизни, как Репин. Самый реализм его художественных произведе-ний является результатом личных переживаний, его стремления конкретизировать эти переживания в виде художественных образов и в том числе в виде иллюстраций к литературным произведениям, которые по той или иной причине произвели на него особенно сильное впечатление.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ВТОРАЯ

Выше было указано, что еще до Гоголя произведения другого писателя—Крылова (а часто и других баснописцев)—вливали на художников-иллюстраторов и, вопреки их обычному художественному стилю, направляли их творчество в сторону реализма.

Характерным примером такого влияния является творчество В. А. Серова (1865—1911). У нас нет данных, которые свидетельствовали бы о том, что этот крупнейший русский художник испытал на себе влияние Гоголя. Мы даже не знаем, как он оценивал значение творчества Гоголя в области русской культуры, тогда как многие русские художники, начиная с Крамского до наших дней, открыто заявляли, что Гоголь в формировании их творческого метода играл огромную роль.

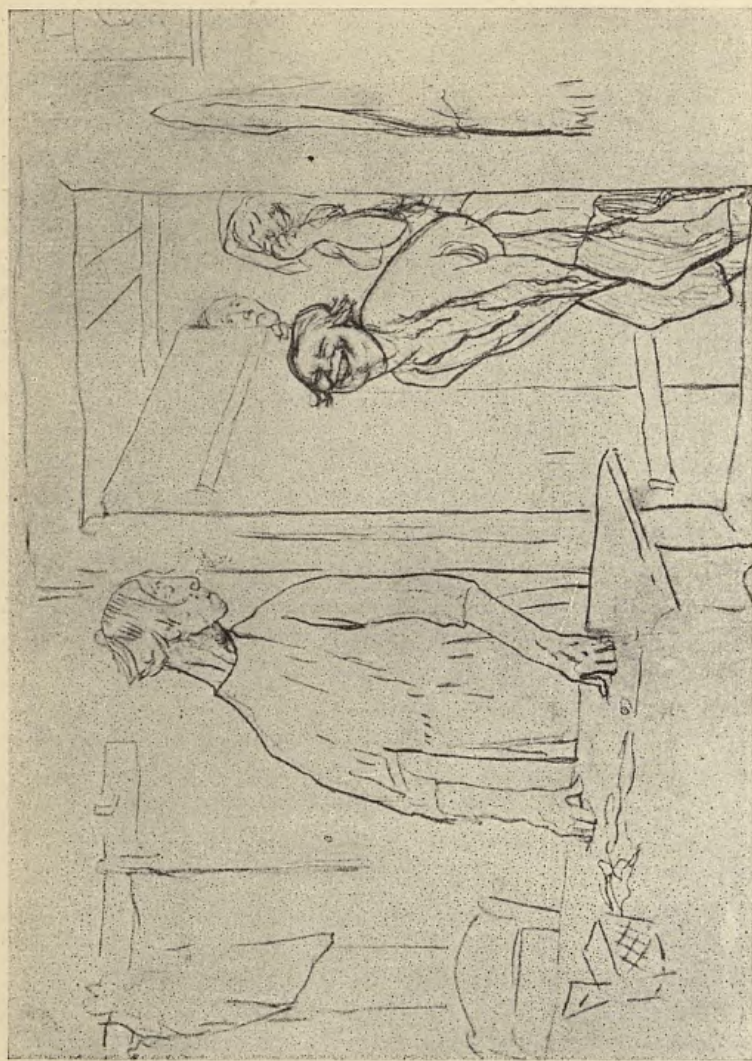
Но зато мы имеем неопровержимое доказательство того, что длительное время Серов находился под непосредственным влиянием басен Крылова. Кажется, ни один художник не работал так долго и так упорно над созданием иллюстраций к этим произведениям. Серов в течение пятнадцати лет (начиная с 1895) много раз возвращался к этой работе и настойчиво добивался получения таких результатов, которые вполне его удовлетворяли бы, и все-таки не получил полного удовлетворения.

Так как в баснях вообще и в частности в баснях Крылова главную роль играют не человек, а звери, притом звери, в известной мере «очеловеченные», то иллюстрирование литературных произведений этого типа требует от художника специального таланта—быть художником-анималистом.

Серов таким талантом, несомненно, обладал. Еще до иллюстрирования басен Крылова он дал ряд изображений, главным образом домашних животных и охотничьих собак. Эти работы обнаружили в нем большое умение и талант анималиста. Особенно ему удавались деревенские косматые лошадки.



В. СЕРОВ. Иллюстрация к басне Крылова «Лев и волк»



В. СЕРОВ. Иллюстрации к басне Крылова «Тришкин кафтан»

За пятнадцать лет работы над иллюстрированием басен Крылова Серов дал огромное количество произведений, из которых многие носят вполне законченный характер, но в свет не выпускались, так как не удовлетворяли по тем или иным причинам художника.

Начав с почти натуралистических изображений животных (примером может служить иллюстрация в басне «Свинья под дубом», 1895), он в последующих вариантах упорно стремился к лаконичности изобразительных средств и к возможно более глубокому выявлению психологических особенностей зверя, под видом которого скрывался человек со всеми его пороками и недостатками.

Близко знавший Серова и наблюдавший его работу над иллюстрированием басен Крылова, художник и историк искусства И. Грабарь свидетельствует, что первые иллюстрации не удовлетворяли Серова потому, что в них не было того «до последней степени простого, здорового, детского и мужицкого языка, тех настоящих, а не надуманных положений, которыми отличаются крыловские басни. Серов чувствовал, что для перевода басен на язык пластических образов необходимо найти какой-то иной, совсем особенный способ передачи, и он начал его искать».

Начав в 1895 г. с акварельно-гуашной техники, Серов вскоре перешел на карандаш. Сначала он уделяет много внимания светотени и реалистическим деталям, но в конце концов ограничивается почти исключительно контурным изображением и устраняет все те подробности обстановки, которые не имеют прямого и непосредственного отношения к теме. Он избегает пейзажа и всего того, что может отвлечь внимание зрителя от центральной фигуры.

В конце концов многие из двенадцати задуманных иллюстраций дошли до такой степени упрощения, что даны изображения только действующих зверей и людей, совершенно изолированных от какого бы то ни было окружения. В результате — «в этих экскурсах в литературу иллюстрация возросла до степени огромного дела, дав единственный по значительности художественный цикл».

И нельзя не согласиться с такой оценкой колоссального труда Серова. Он может служить примером того, как следует художнику работать над иллюстрированием классических произведений. С другой стороны, изучая долготелный процесс творчества Серова в этой области, мы можем проследить, как по мере углубления в сущность и стиль литературного произведения художник изыскивает приемы для наиболее верного отражения замыслов писателя.



В. СЕРОВ. Иллюстрация к басне Крылова «Квартет»

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ТРЕТЬЯ

В начале восьмидесятых годов XIX в. в «Вестнике Европы» появился ряд замечательных очерков о русском искусстве В. В. Стасова под общим заглавием «Двадцать пять лет русского искусства». Это была в сущности первая горячо написанная талантливая статья на эту тему. До Стасова никто не дал такого тонкого анализа, основанного на глубоком изучении художественного материала. Все, что было написано по этому вопросу до него, представляло собой коротенькие заметки, «взгляд в нечто», весьма субъективные и одно-сторонние и притом мало талантливые.

Взгляд Стасова на роль и задачи русского искусства в сущности может быть определен следующей цитатой из упомянутого исследования: «Содержательность наших картин так определена и сильна, что иной раз их упрекали в тенденциозности. Какое смешное обвинение и какое нелепое прозвище! Ведь под именем «тенденциозности» обвинители понимают все то, где есть сила негодования и обвинения, где дышат протест и страстное желание гибели тому, что тяготит и давит свет...» «Мне кажется, — говорит он далее, — в будущем всякое другое искусство померкнет и уйдет прочь со сцены, останется одно то искусство, которое теперь, покуда обзывают «тенденциозным», но в которое лучшие художники вкладывали до сих пор все лучшее, драгоценнейшее, что поднялось и накипело в их душе, все, что они успели увидеть, схватить и понять»¹.

Будучи сторонником реалистического направления и одним из идеологов передвижников, Стасов всегда требовал от искусства эмоциональности, ярко выявленной тенденции и целеустремленности. Он не признавал в искусстве беспартийности и «вегетарианства» и звал художников на борьбу с тем общественно-политическим строем, который олицетворял паразитизм дворянства, бюрократический произвол и угнетение трудящихся.

¹ Стасов. Сочинения, т. I, стр. 285.

Придерживаясь таких взглядов на искусство, Стасов, естественно, требовал того же и от иллюстрации. Выводы его относительно русской иллюстрации крайне пессимистичны. Касаясь, например, иллюстраций к произведениям Пушкина, он констатирует, что, «начиная с виньетки Брюллова к «Каменному гостю»... и кончая иллюстрациями более поздних годов., все эти рисунки и рисуночки не имеют никакого художественного значения. Были они деланы или нет — разницы никакой»¹. И этот пессимизм нельзя признать преувеличенным. Действительно, произведения Пушкина иллюстрированы (и до сих пор) гораздо хуже, чем произведения других русских классиков.

Стасов объясняет низкий уровень понимания роли и задачи искусства общим состоянием художественной культуры и в качестве примера приводит взгляды Пушкина и Гоголя: «Кто мог быть более реалист, как Пушкин и Гоголь, кто глубже их понимал фальшь и условность той литературы, которая предшествовала им, кто больше их искал правды и действительности в искусстве своем? И что же! Оба они несколько не понимали такой же точно фальши и условности, когда они высказаны были не в литературе, а в живописи или в скульптуре». Воздавая должное великим заслугам наших художников-реалистов в области живописи, Стасов отмечает крайнюю бедность нашей литературной иллюстрации: «Иллюстрировали капитальных авторов наших большей частью плохие или второстепенные художники наши, да и то не кистью, не в картине, а пером, в легких, мало имеющих веса иллюстрациях, на заказ»². Это, конечно, верно, но в этом утверждении Стасова сказалась и его недооценка значения графики «рисунков пером», т. е. именно той иллюстрации, которая нужна книге. Это пренебрежение Стасова к графике не случайно. Оно являлось отзвуком общего отношения в его эпоху к рисунку, к графике, к иллюстрации. Картина, написанная кистью, — только она имеет важное значение в искусстве, а все прочее — это низший род искусства, суррогат, второй сорт. Лишь спустя 15—20 лет рисунок и иллюстрация были признаны полноценными объектами искусства.

¹ Стасов. Сочинения, т. I, стр. 876—877.

² Там же, стр. 532.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

В конце девяностых годов прошлого столетия интерес к иллюстрированной книге проявила группа лиц, которая впоследствии организовалась в «Кружок любителей русской изящной книги». Застрельщиком в этой группе и одним из организаторов явился В. В. Верещагин, который в 1898 г. выпустил библиографическое описание «Русских иллюстрированных изданий XVIII и XIX столетий». В этот кружок входили исключительно аристократы, высшие чиновники и крупные буржуа, петербургские коллекционеры и библиофилы.

Это была любительская организация, которая не задавалась научно-исследовательскими целями, но все же выпустила ряд работ, большей частью описательного характера, в известной мере полезных как первый опыт библиографии русских иллюстрированных изданий. Деятельность кружка (доклады, выставки, издания) дала некоторый толчок и возбудила интерес к иллюстрированной книге среди библиографов и искусствоведов.

Однако деятельность этого кружка за свое крайне реакционное направление не могла не встретить отрицательного отношения даже в ту эпоху общественно-политической реакции. Классовая точка зрения этого кружка сказалась весьма ярко в предисловии к упомянутой выше книге Верещагина, суждения которого о роли книжной иллюстрации были отражением широко распространенных взглядов среди писателей и художников. Целая эпоха в истории иллюстрации — последнее десятилетие XIX в. и первое десятилетие XX в. — была ознаменована этим барским отношением к иллюстрированной книге и оказала известное влияние на выработку взглядов руководителей «Мира искусства» во главе с Бенуа.

Верещагин разделяет книжные иллюстрации на две группы: первая — служащая «простым пополнением и пояснением печатного текста», вторая — являющаяся «его украшением». Иллюстрации пер-

вой группы его не интересуют, так как они не имеют художественного значения. Все свое внимание он обращает на иллюстрации второй группы, которые предназначены «служить украшением печатных произведений человеческой мысли и вместе с тем представляют продукт художественного творчества».

По его мнению, иллюстрация такого рода должна «служить главным образом интересам изящной словесности, произведения которой наиболее поддаются художественному украшению». Обзору развития этой иллюстрации в России он и посвящает свой труд.

Став на точку зрения, что художественная иллюстрация является «украшением литературного текста», Верещагин объясняет бедность и слабое развитие русской иллюстрации XVII и XVIII вв. отсутствием «двух главных условий, наличие которых так необходима для развития и процветания книжной иллюстрации, — отсутствием вкуса к литературе и искусству». Бедность же русской иллюстрации первой четверти XIX в., «несмотря на наличие хороших рисовальщиков и граверов», он объясняет «почти полным отсутствием среди людей того времени тех знатоков и любителей, которые необходимы для поддержания всякой вообще отрасли искусства».

Дав такое примитивное объяснение причин бедности русской книжной иллюстрации, Верещагин выражает надежду, что из такого положения она выйдет тогда, когда у нас будет нужное для этого количество «знатоков и любителей».

Верещагин, а вместе с ним и «Кружок любителей русской изящной книги» взяли на себя миссию содействовать возрождению книжной иллюстрации. Проповедуемые ими взгляды и вся их деятельность показали, что они мечтали о такой иллюстрированной книге, которая удовлетворила бы вкусам буржуазии и дворян.

Трактовка художественной иллюстрации только как украшательного элемента, непризнание за ней познавательной роли и ограничение сферы ее распространения только средой любителей и знатоков — это только одно из отражений реакционных взглядов той эпохи. Проповедь индивидуалистических течений в литературе и искусстве, признание права на понимание сущности искусства лишь за немногими избранными и, наконец, указание на меценатство как на единственный фактор, поддерживающий самое существование искусства, — все это характерные черты конца XIX и начала XX вв.

В соответствии с этими взглядами издательская практика этой эпохи приходит к выпуску «роскошной книги», «украшенной» не столько иллюстрациями в настоящем значении этого слова, сколько виньетками или такими иллюстрациями, которые рассматриваются их

авторами не как элемент познавательный, а как один из видов «украшения текста». Характерно, что представители этого течения резко разграничивают два понятия: «украшение книги» как объекта полиграфии от «украшения текста» как элемента идеологического, и всячески подчеркивают, что иллюстрация в их представлении украшает именно текст.

Наиболее наглядным примером такого понимания роли иллюстрации являются выпущенные фирмой Брокгауза и Ефрона под редакцией Венгерова собрания сочинений Пушкина, Байрона, Шекспира, Шиллера.

В этих изданиях помещено огромное количество иллюстраций без всякого критического подхода. В результате получился конгломерат иллюстраций разных эпох, разных стилей, разного художественного качества. Пренебрежительное, а может быть и невежественное отношение к иллюстрации как к художественному произведению сказалось и в том, что ни в одном издании нет вводной статьи, посвященной истории воспроизведенных иллюстраций. Среди редких и высокохудожественных иллюстраций помещены иллюстрации совершенно бездарные. Читатель, особенно не сведущий в области графики, получит из обзора этих иллюстраций самое превратное понятие о роли и значении литературной иллюстрации.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ПЯТАЯ

Если Стасов видел в «тенденциозности» русской живописи сороковых-семидесятих годов прошлого века здоровое начало и всячески приветствовал борьбу художников против царизма и вытекающего из него общественно-политического строя, то вскоре после него выступивший на поприще художественной критики и истории русского искусства А. Бенуа (род. в 1870) решительно осудил с позиций реализма и мистики не только «тенденциозность» передвижников, но и проповедуемое ими реалистическое направление.

Он приветствует отход части русского общества от политических интересов и общественных вопросов в сторону индивидуализма. «Вместе с появлением индивидуализма и в зависимости от него, — радуется он, — воскрес в 80-х годах столь долгое время попорченный идеализм... Материализм с его поразительно простым объяснением жизни не удовлетворял теперь более... Потребность чистой красоты, потребность созерцания вечных всеобщих истин проникли снова в мир и одухотворили его».

Бенуа не смущает отсутствие «программы у тех, кто явился на смену передвижникам», и он приветствует положение, при котором «сколько людей, столько и направлений». Он радуется за «один объединяющий идеал: полная свобода в проявлении своей духовной жизни»¹.

О какой и для кого «полной свободе» мечтал Бенуа? Для тех, «кто в обыденной жизни ищет красоту и в видимом мире ищет ее невидимое мистическое начало». Появление на выставке «Тихой обители» Левитана производит на Бенуа потрясающее впечатление.

Теперь ясно, под каким углом и с какой точки зрения будет Бенуа — в наше время белоэмигрант — рассматривать все явления в русском искусстве. Он будет упрекать Репина за то, что его «мучило убеждение в необходимости идейной подкладки в картинах», и за то,

¹ «История русского искусства», стр. 224.

что «он вечно прибегал к литературным темам, стремился как можно выразительнее, драматичнее рассказать злую сатиру». Он будет искать в творениях Сурикова и Серова мистическое начало и развенчает Крамского и Перова.

Бенуа является сторонником искусства, которое избегает всякой связи с народом. В личной художественной практике Бенуа строго следовал своей теории и изображал Версаль, дворянский быт и все то, что было далеко от современной ему русской жизни.

С теми же взглядами, которые высказывал Бенуа относительно русской живописи, подошел он и к литературной иллюстрации. Сам он иллюстрировал «Медного всадника» и «Пиковую даму», но он не откликнулся ни одной иллюстрацией к произведениям современных ему писателей, даже Л. Толстого.

Отрицая «литературщину» в искусстве, Бенуа относится без особой симпатии к той литературной иллюстрации, которая не носит ретроспективного начала, не изображает «доброе старое время». Давать иллюстрации к произведениям из современной жизни — Горького и других реалистов — это было бы, по мнению Бенуа, внесением в искусство житейской прозы.

Не отвергая за иллюстрацией права на существование, Бенуа требовал от нее того же, что и от произведений живописи. Этим и объясняется, что он, оглядываясь на прошлое русской иллюстрации, отмечает только «грациозные, иногда и остроумные виньетки Галактионова, уморительную повесть гоголевских времен в картинках о неудачном музыканте Виоль д'Амуре, рисованных Сапожниковым, и чрезвычайно ловкие, не лишённые деликатного чувства иллюстрации Агина». А между тем в то время, когда писал Бенуа эти строки, уже появился новый ряд прекрасных иллюстраций: Крамского, Репина, Серова.

О роли «Мира искусства» в истории нашей живописи написано довольно много, но о значении «мирискусстников» в области книжной графики и иллюстрации, кроме книги Н. Радлова, почти ничего существенного не появлялось. И нужно признать, что в этой области некоторые заслуги они имеют.

Книга Радлова «Современная русская графика» появилась в русском издании в 1917 г. и была повторением (с некоторыми дополнениями и изменениями) немецкого издания, выпущенного к книжной выставке в Лейпциге в 1914 г.

Обозреватель русской иллюстрации не может пройти мимо этой книги без внимания, ибо здесь отразились довольно точно и подробно взгляды «мирискусстников», в том числе, конечно, и Бенуа.

Продолжая высказанные последним мысли о роли «передвижников», Радлов констатирует, что украшение книги в эпоху, «когда обязанности моралистической проповеди отвлекали живопись с пути ее нормального развития и когда многие выдающиеся таланты считали, что творят большое национальное искусство, когда карандашом и кистью возвеличивали свой народ или уничтожали притеснителей,— было на последнем плане. Виньетка или иллюстрация казались интересными, лишь поскольку они выясняют смысл текста или выражают по поводу него какую-нибудь мысль художника. Против таких взглядов пришлось вести кампанию молодому поколению»¹.

И что же в области графики противопоставили «передвижникам» «мирискусстники» — это новое направление русских художников? «Ретроспективность, мечту о прошлом, любовное воскрешение стилей». От этой графики, по признанию Радлова, веет гравюрами XVIII в., вышитыми бисерными закладками, цветами, засушенными в старых фолиантах, узорной ветошью антиквара и прочими аксессуарами седой старины.

И вот при таком понимании графики «Мир искусства» решил «возродить в России художественную книгу», включив эту задачу в «круг своей художественно-просветительной деятельности».

Как же осуществлялась эта чрезвычайно важная задача? Прежде всего «мирискусстники» под влиянием Бирдслея совершенно правильно установили разграничение между рисунком вообще и между книжной иллюстрацией и книжной виньеткой. Случайный рисунок художника, выполненный без всякого учета книжной специфики, не может быть признан законным элементом книги, ибо книжная иллюстрация должна подчиняться законам книжной графики.

Такое утверждение для того времени было новым, многие художники-иллюстраторы игнорировали этот непреложный закон. Этим игнорированием и объясняется плохое качество книжных иллюстраций, ибо они были сами по себе, а книжный текст и все построение книги — сами по себе. Практика «мирискусстников» показала всю правоту их утверждений, и книжная графика той эпохи действительно достигла высоты, какой она никогда раньше не знала.

«Мирискусстники» поняли и на примере личного творчества показали, что книжный рисунок, который создается художниками лишь двумя изобразительными средствами — штрихом и однотонным пятном, должен быть увязан с книжной полосой и в качестве колорита должен иметь только две тональные единицы — черное и белое.

¹ Н. Радлов. «Современная русская графика», стр. 29—34.

Но на этом выяснении графической специфики книжной иллюстрации и кончается положительная роль художников «Мира искусства». Особенно вреден и совершенно не соответствует предъявляемым нами к иллюстрациям требованиям их взгляд на иллюстрацию как по преимуществу на элемент украшения книги. В тогдашнем представлении Радлова — теоретика «мирискусствничества» в области книжной графики, «когда иллюстрация забывает свое происхождение от виньетки, она погибает как книжное украшение». В идеальном книжном украшении должны сочетаться два начала — узорность линейного орнамента и смысловая содержательность иллюстрации. «Идеальное (книжное) украшение должно совмещать оба эти принципа, и, наоборот, там, где эти принципы являются противопоставленными друг другу, исключают один другой, там искусства книги не существует... Виньетка и иллюстрация, постоянно сближаясь, переливаясь друг с другом, должны соединяться в одно целое»¹.

Если к этому добавить, что, по мнению Радлова, «книжный рисунок должен избегать реалистической трактовки изображения» и что «все явления, составляющие содержание книжного украшения, должны быть известным образом стилизованы, т. е. изображены условно», антиреалистически, то станет ясно, что выполненная по такому рецепту книжная иллюстрация будет далека от правдивости; в ней останется то, чего так добивался от живописи Бенуа, — мистическое начало.

¹ Н. Радлов. «Современная русская графика», стр. 89 — 90.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ШЕСТАЯ

Конец XIX в. был периодом, когда русская литературная иллюстрация под влиянием политических условий вступила на путь реакционного развития. «Мир искусства», сплотивший вокруг себя ряд талантливых художников того времени, был самым ярким выразителем реакционных идей в искусстве. Но как ни велика была сила влияния руководителей «Мира искусства» — Дягилева, Бенуа и Философова, — не все привлеченные ими художники остались до конца проповедниками их идей.

Пробным камнем для многих из них явилась революция 1904—1905 гг. События того времени поставили перед ними резко и определенно вопрос о политическом сiede. Одни из них остались верными реакционным взглядам руководителей, которые, конечно, отнеслись к революции отрицательно, ибо она была направлена всецело против дворян и буржуазии. В эту группу вошли именно те художники, которые после Октябрьской революции ушли в эмиграцию (одни раньше, другие позже). — Бенуа, Рерих, Бакст, Сомов.

Однако среди художников «Мира искусства» оказалось немало и таких, которые уже в революции 1904—1905 гг. показали, что они способны пойти по другому, чем Бенуа и его ближайшие товарищи, пути. Свое сочувствие революции они выявили участием в ряде революционных, преимущественно сатирических журналов. Кустодиев, Кардовский, Лансере, Нарбут показали рядом сатирических картин и карикатур, что они способны не только на «ретроспективизм» и изображение сомнительных «красот» дворянской жизни, но и на борьбу против царизма и вытекавших из него явлений. После Великой пролетарской революции почти все они остались в Стране советов и продолжали работать как советские художники. Не все они и не сразу пошли в ногу с революцией, но своим участием в строительстве социалистического общества они показали, что отошли от той политической программы, которую проводили «Мир искусства» и его главари.

Исследователи и теоретики книжной иллюстрации дооктябрьского периода рассматривали и изучали ее вне связи с книгой, не как орудие классовой борьбы: они игнорировали то обстоятельство, что иллюстрация является неотъемлемой частью книги, органически с нею связанной, и имеет полноценное значение как произведение искусства постольку, поскольку она эмоционально отражает текст книги.

Недостаточно внимания было уделено также и тому факту, что иллюстрация тесно связана с полиграфическим оформлением книги и что качество ее находится в зависимости от применяемого способа репродукционной техники.

Еще в первые годы после Великой пролетарской революции как к книге, так и к иллюстрации был исключительно эстетический подход. В 1918 г. организуется выставка «Красивой книги в прошлом». Здесь была выставлена только такая книга, которая своим внешним видом отвечала требованиям эстетов. «Красивый переплет», дорогая бумага, «художественный» шрифт, обилие иллюстраций — вот те «объективные» признаки, по которым книга принималась на выставку и получала диплом на звание красивой. Выставка эта имела главной целью показать «художественное достоинство старой книги» и преследовала прежде всего ретроспективные задачи. Весьма немногие работники книги той эпохи понимали, что пролетарская книга представляет явление совершенно новое не только со стороны содержания, но и со стороны оформления. Марксистский термин — содержание и форма неотделимы — еще не был глубоко осознан теми, кто «делал книгу», и лишь через два-три года, когда окончилась гражданская война и началось советское культурное строительство, началась решительная борьба за новое оформление советской книги.

Никогда раньше так страстно не обсуждались вопросы, связанные с оформлением книги. Появилось огромное количество книг и статей, устроено было много собраний и совещаний по этим вопросам, наконец, сама советская издательская практика, ежедневно и ежечасно давая обильный материал, способствовала выработке новых взглядов.

Новая точка зрения на оформление советской книги вырабатывалась не без ожесточенной борьбы. Даже те работники и теоретики книги, которые в настоящее время стоят в этой области на вполне советской платформе, двигались вперед медленно, ибо трудность задачи была необыкновенно велика.

Влияние «мирискусственников» еще не было изжито окончательно, но уже чувствовалось новое веяние. Формалистические определения понятия «книга» уже были поколеблены, но книжная практика все

еще сильно грешила против марксистского взгляда на книгу. От времени до времени можно было встретить утверждения вроде: «книга — это пиршество глаза и ума», «книга — светоч сердца». Но это была последняя отрыжка буржуазного, насквозь фальшивого отношения к книге.

То отношение, которое наблюдалось к книге в целом, сказывалось и на книжной иллюстрации. Многие еще смотрели на нее как на элемент, «украшающий» книгу и выполняющий только эстетические функции.

Необходимо отметить, что даже Н. Радлов, этот яркий представитель в недавнем прошлом идеалистического направления в области исследования книжной иллюстрации, понял, что «иллюстрация — не украшение и не случайное приложение к книге. Художник — не случайный гастролер, но один из ответственных ее творцов»¹. Вопреки своим прежним взглядам, в данный момент он заявляет, что «графическая форма иллюстраций предопределяется не приемом художника, но вырастает из идеи иллюстрируемого произведения»².

Еще определеннее трактует об этом В. Фаворский в своей статье «Об иллюстрации, о стиле и о мировоззрении»³. «Иллюстрации, как и весь строй книги, должны, конечно, ответить на познавательный момент, должны помочь паузами, акцентами, замедлением и ускорением ритма, рассказать фабулу книги, ее сюжет. Но только ли этим ограничивается задача художника?» — задает он вопрос, и тут же совершенно правильно отвечает: «Оформляя книгу, нужно ответить не только на сюжет, но и на стиль литературного произведения». И далее, касаясь процесса творчества, он говорит: «Художник в произведении... как бы вырабатывает в процессе изображения систему понимания действительности и только на основе этой системы, ощущаемой, конечно, практически, художник достигает цельности изображения».

История русской иллюстрации показывает, что сила и значение этого искусства — в его социальной остроте и художественной выразительности. Этого советский художник-иллюстратор может добиться только в том случае, если он стоит на реалистических позициях, если он в своем творчестве пользуется методом социалистического реализма.

Нужно отметить, что в последние годы в советской иллюстрации получило распространение формалистическое направление, принесшее особенно большой вред детской книге. Бессодержательность, отсутствие какой бы то ни было связи с текстом, игнорирование здорового

¹ Предисловие к книге Гартлаубе «Гюстав Доре», стр. 9—10.

² Там же.

³ «Литературный критик», № 1, 1925, стр. 181—183.

восприятия зрителя заслуженно вызвали возмущение со стороны советской общественности и прежде всего со стороны центрального органа партии «Правды». Формализм в иллюстрации получил соответствующую оценку и на совещании по детской книге, созванном ЦК ВЛКСМ, на котором очень резко против художников-иллюстраторов-формалистов выступил т. Андреев.

Мы подошли к такому моменту развития взглядов на творческий метод в области искусства и, в частности, в области иллюстрации, когда становится совершенно ясным, что единственно верным и прогрессивным творческим методом является социалистический реализм, ибо он, «являясь основным методом советского изобразительного искусства, требует от художника правдивого, исторически-конкретного изображения действительности в ее революционном развитии»¹.

Известная статья в «Правде» заставила всех, кто имеет какое-либо отношение к искусству, глубже вдуматься в сущность социалистического реализма и понять, что для того, чтобы сделаться действительным выразителем этого творческого метода, художник должен критически оценить весь предшествовавший социалистическому реализму путь развития изобразительного искусства. Он должен помнить слова Ленина: «...если перед нами действительно великий художник, то некоторые хотя бы из существенных сторон революции он должен отразить в своих произведениях»².

Наше изобразительное искусство и особенно книжная иллюстрация переживает чрезвычайно важный момент: борьба за новый творческий метод, за советский стиль достигла высшего напряжения. Левые и правые течения в литературе и изобразительном искусстве окончательно разоблачены. Выступления тт. Стецкого, Андреева и статьи в «Правде» разоблачили всю реакционность этих течений и окончательно утвердили позиции социалистического реализма.

Наша книжная иллюстрация; роль которой в строительстве новой социалистической культуры особенно важна, тоже выходит на новый путь — путь социалистического реализма.

¹ «Устав союза советских писателей».

² Ленин. Собр. соч., изд. 3-е, т. XII, стр. 331.

БИБЛИОГРАФИЯ

- В. Адарюков. Гравюра и литография в книге XIX в. «Книга в России», ч. 2-я, Москва, 1925.
- В. Адарюков. Книга гражданской печати в XVIII в. «Книга в России», ч. 1-я, Москва, 1924.
- В. Адарюков. Очерк по истории литографии в России.
- М. Азадовский. Из старых альманахов. Забытые рисунки Федотова. Петроград, 1918.
- А. Артюхова. К. А. Трутовский. Киев, 1929.
- А. Бенуа. История русской живописи в XIX в. СПб, 1902.
- В. Богуславский. Ходовецкий. «Русский библиофил», 1912, изд. 1-е и 2-е.
- Ф. Булгаков. Наши художники, т. I—II, СПб, 1890.
- Ф. Булгаков. Федотов и его произведения. СПб, 1893.
- Ф. Буслаев. Мои досуги. В 2 частях, Москва, 1886.
- П. Вейнер. Художественный облик книги. «Искусство», 1912.
- В. Верещагин. Русская карикатура: I. В. Ф. Тимм. СПб, 1911. II. Отечественная война. СПб, 1912. III. А. О. Орловский. СПб, 1913.
- В. Верещагин. Русские иллюстрированные издания XVIII и XIX вв. СПб, 1898.
- В. Воинов. Литография и книга. «Гравюра и книга», 1924, № 2—3.
- Н. Врангель. Иллюстрированные издания Лермонтова. Сочинения Лермонтова, издание Академии наук, т. V, СПб, 1913.
- Н. Врангель. Русские книги александровской эпохи по искусству. «Старые годы», 1908, июль—сентябрь.
- Ю. Гассельблат. Гравирование на дереве в России. «Вестник изящных искусств», т. V, 1887.
- Л. Гессен. Архитектура книги. Москва, 1931.
- Э. Голлербах. История гравюры и литографии в России. Петроград, 1923.
- И. Грабарь. В. А. Серов, его жизнь и творчество. Москва, 1913.
- И. Грабарь. И. Е. Репин. Москва, 1933.
- М. Добров. Техника иллюстрированной книги XVIII в. «Книга в России», ч. 1-я, Москва, 1924.
- «Книга в России», ч. 1—2-я, Москва, 1924—1925.
- К. Кузьминский. Отечественная война в живописи и карикатуре. См. «Отечественная война и русское общество», т. V, Москва, 1912.
- К. Кузьминский. Репин-иллюстратор. Москва, 1913.
- К. Кузьминский. Художник-иллюстратор А. А. Агин. Москва, 1912, 2-е изд., Москва, 1923.
- К. Кузьминский. Художник-иллюстратор П. М. Боклевский. Москва, 1910.
- И. Леман. Гравюра и литография. Очерки истории и техники. СПб, 1913.

- В. Майков. Собрание сочинений, в 2 томах. Киев, 1901.
- Материалы для библиографии русских иллюстрированных изданий, вып. 1—4-й. СПб, 1908.
- И. Маца. Творческий метод и художественное наследство. Москва, 1933.
- Н. Обольянинов. Каталог русских иллюстрированных изданий 1725—1860 гг., т. I—II. Москва, 1915.
- Н. Радлов. Современная русская графика. СПб, 1917.
- Н. Радлов. Графика. Ленинград, 1926.
- Д. Ровинский. Русские народные картинки. СПб, 1900.
- Русская живопись XIX в. Сборник статей под ред. В. М. Фриче. Москва, 1929.
- А. Сидоров. Искусство книги. Москва, 1922.
- А. Сидоров. Искусство русской книги. «Книга в России», ч. 2-я. Москва, 1925.
- Н. Соловьев. Поэт-художник В. А. Жуковский. «Русский библиофил», 1912, № 7—8.
- Н. Соловьев. Русская книжная иллюстрация XIX в. и произведения Пушкина. «Русский библиофил», 1911, кн. 5-я.
- Н. Соловьев. Французские гравюры XVIII в. «Русский библиофил», 1911, кн. 2-я.
- Н. Соловьев. Иллюстрированные издания о России. «Старые годы», 1908, июль—сентябрь.
- Н. Соловьев. Русская книжная иллюстрация XVIII в. СПб, 1907 (отд. оттиск из № 7—9 журн. «Старые годы»).
- Н. Соколова. «Мир искусства». Москва, 1934.
- В. Стасов. Собрание сочинений, т. I—III. СПб, 1894.
- Д. Ульянинский. Среди книг и их друзей. Москва, 1903.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

М. Башилов

Иллюстрация к «Горе от ума» Грибоедова	3—4
--	-----

Пикар

Марс и Венера. Иллюстрация к «Овидиевым превращениям». Гравюра. 1721 г.	16
Пирамус и Физба. Иллюстрация к «Овидиевым превращениям». Гравюра. 1721 г.	17

Ле Пренс

Русская баня	18
Символы и эмблемата 1705 г.	19

Ле Пренс

Сашеник	20
Наказание кнутом	21
Русская пляска	22
Наказание батогами.	23
После свадебной ночи	24
Торговля квасом	25

Гейслер

Русские игры	26
Кулачный бой	27

Георги

Татарская женщина	28
Российский крестьянин	29
Крестьянин и купец	30
Российский купец	31

П. Свиньин

Русская кибитка	33
---------------------------	----

А. Оленин

Иллюстрация к оде Державина «Мельник»	34
Иллюстрация к оде Державина «О удовольствии»	36
Иллюстрация к оде Державина «Похвала сельской жизни».	37

Иллюстрация к оде Державина «На смерть Нарышкина»	38
Иллюстрация к оде Державина «Правосудие»	39

А. Орловский

Портрет-шарж архитектора Кваренги	42
Карикатура на архитектора Кваренги	43
Крокада 12 голов	44
Рисунок пером	45
Офорт	46
Рисунок пером	48

А. Венецианов

Торговка и щеголек	49
Господин и извозчик	50
Водовоз	52
Городской сторож	53
Карикатура «Французский парикмахер»	54
Карикатура «Модный магазин»	55

И. Теребенев

Карикатура «Наполеон в бане»	56
Карикатура «Русский Сцевола»	57

Л. Майдель

Иллюстрация к «Ундине» Жуковского	60
Иллюстрация к «Ундине» Жуковского	61

И. Иванов

Иллюстрация к басне Хемницера «Метафизик»	66
Иллюстрация к басне Хемницера «Медведь-плясун»	67

С. Галактионов

Иллюстрация к басне Измайлова	69
---	----

А. Сапожников

Иллюстрация к басне Крылова «Откупщик и сапожник»	72
Иллюстрация к басне Крылова «Мешок»	73

В. Тимм

Иллюстрация к «Сенсациям» Мятлева	75
Заставка к «Сенсаиям» Мятлева	78
Иллюстрация к «Петербургскому дворнику» Луганского	79
Иллюстрация к «Петербургскому дворнику» Луганского	83
Иллюстрация к «Водовозу» Башуцкого	84
Иллюстрация к «Водовозу» Башуцкого	85
Заставка к «Знахарю» Основьяненко	87
Вишетка к «Водовозу» Башуцкого	89
Рисунок «Апраксин рынок» (литография)	91

А. Агин

Иллюстрация к «Петербургскому фельетонисту» Панаева	94
Иллюстрация к «Петербургскому фельетонисту» Панаева	95
Иллюстрация к «Петербургскому фельетонисту» Панаева	96
Иллюстрация к «Тарантасу» Соллогуба	97
Иллюстрация к «Тарантасу» Соллогуба	99
Иллюстрация к «Мертвым душам» Гоголя. Кеилография Бернадского . . .	103
Рисунок пером к «Мертвым душам», представленный в цензуру	106
Иллюстрация к «Мертвым душам» Гоголя. Кеилография Бернадского . . .	107
Рисунок карандашом к «Мертвым душам» Гоголя	110
Оригинальный рисунок к «Мертвым душам» Гоголя	111
Рисунок пером к «Мертвым душам», представленный в цензуру	112
Иллюстрация к «Мертвым душам» Гоголя. Кеилография Бернадского . . .	113
Рисунок к «Мертвым душам» Гоголя	115
Иллюстрация к «Мертвым душам» Гоголя	116
Иллюстрация к «Мертвым душам» Гоголя. Кеилография Бернадского . . .	117

Б. Ковригин

(?) Иллюстрация к «Чинովнику» Некрасова	120
Иллюстрация к «Петербургской стороне» Гребенки	121
Иллюстрация к «Петербургской стороне» Гребенки	123

И. Щедровский

«Сцены из русского народного быта» (литография)	124
«Сцены из русского народного быта» (литография)	125

Р. Жуковский

Иллюстрация к «Петербургским углам» Некрасова	126
Иллюстрация к «Петербургским углам» Некрасова	127
Иллюстрация к «Петербургским углам» Некрасова	128

П. Федотов

Иллюстрация к «Ползункову» Достоевского	131
Иллюстрация к «Ползункову» Достоевского	133
Иллюстрация к «Двум помещикам»	134

М. Невахович

Карикатура	135
----------------------	-----

П. Семечкин

Карикатура «Ф. Ф. Фарисеев, вводящий на стезю филантропии своего племянника»	139
Карикатура «Несбывшиеся поводонные ожидания»	140

Н. Степанов

Карикатура «Польза от криполинов»	141
Карикатура «Сорок лет не видался со школьным товарищем. Воображаю, как мне обрадуется»	142

К. Трутовский

Иллюстрация к басне Крылова «Волк и мышонок»	149
Иллюстрация к басне Крылова «Крестьянин и река»	153

П. Боклевский

Рисунок карандашом (жандарм, Чичиков)	154
Из иллюстраций к произведениям Островского (литография)	155
Герасим из «Муму» Тургенева. Набросок карандашом	156
Иллюстрация к «Ревизору» (литография)	157
Дама, приятная во всех отношениях (акварель)	160
Сваха из «Женитьбы». Рисунок карандашом	161
Из иллюстраций к произведениям Достоевского. Рисунок карандашом	162

М. Башилов

Иллюстрация к «Горю от ума» Грибоедова	163
Иллюстрация к «Горю от ума» Грибоедова	165
Иллюстрация к «Горю от ума» Грибоедова	166
Иллюстрация к «Губернским очеркам» Щедрина (литография)	169
Иллюстрация к «Губернским очеркам» Щедрина	171
Рисунок карандашом к «Войне и миру»	172
Рисунок карандашом к «Войне и миру»	173
Рисунок карандашом к «Войне и миру»	174

П. Соколов

Иллюстрация к «Старосветским помещикам» Гоголя	175
Иллюстрация к «Старосветским помещикам» Гоголя	177
Иллюстрация к «Горю от ума» Грибоедова	178
Иллюстрация к «Горю от ума» Грибоедова	179

П. Репин

Иллюстрация к «Пророку» Лермонтова	183
Иллюстрация к «Сорочинской ярмарке» Гоголя	185
Иллюстрация к «Сорочинской ярмарке» Гоголя	187

В. Серов

Иллюстрация к басне Крылова «Лев и волк»	191
Иллюстрация к басне Крылова «Тришкин кафтан»	193
Иллюстрация к басне Крылова «Квартет»	195

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	7	Глава пятнадцатая	143
Глава первая	9	Глава шестнадцатая	147
Глава вторая	15	Глава семнадцатая	151
Глава третья	35	Глава восемнадцатая	159
Глава четвертая	41	Глава девятнадцатая	168
Глава пятая	47	Глава двадцатая	180
Глава шестая	51	Глава двадцать первая	182
Глава седьмая	59	Глава двадцать вторая	190
Глава восьмая	64	Глава двадцать третья	196
Глава девятая	71	Глава двадцать четвертая	198
Глава десятая	77	Глава двадцать пятая	201
Глава одиннадцатая	93	Глава двадцать шестая	205
Глава двенадцатая	101	Библиография	209
Глава тринадцатая	130	Список иллюстраций	211
Глава четырнадцатая	138		



Редактор *А. И. Лебедев*
Художественный редактор
М. П. Сокольников
Технический редактор
Ч. А. Венцельская
Выпускающий
А. С. Магницкий

Сдано в набор 20/V 1936 года
Подписано к печати 2/IV 1937 г.
Уполн. Главлита № Б-14775.
Тираж 3000. Бумага 77×109 1/16
Печатных листов 13 1/2
ИЗОГИЗ № 1995. Заказ № 759.

Набрано в 18-й типографии
треста „Полиграфкнига“.
Шубинский пер., 10.

Отпеч. в Полиграфтехникуме,
Центр, Дмитровский, 9. Зак. 533

Ц Е Н А 14 Р У Б.
П Е Р Е Ц Е Л Е Т 3 Р У Б.