

А. А. Шипицына

Эстетические проблемы иллюстрации

В статье автор размышляет над темой художественного и эстетического подобия словесного описания и иллюстрации. В ходе изучения искусства иллюстрации принцип монтажа, описанный советским кинорежиссером, классиком отечественного кинематографа С. Эйзенштейном в конце 1930-х гг., выделяется как основной способ художественного мышления иллюстратора. Автор соглашается с точкой зрения отечественного графика В. А. Фаворского, считавшего, что подобие текста и иллюстрации достигается не миметическим путем, а через понимание и воспроизведение стилистики литературного произведения.

Ключевые слова: иллюстрация; монтаж; В. А. Фаворский; Л. Н. Толстой; С. Эйзенштейн

Шипицына Анна Александровна

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.
Старший преподаватель кафедры гуманитарных и философских наук.
Кандидат философских наук.

Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

E-mail: nufatum@gmail.com

ORCID: 0009-0009-0017-6341

Anna Shipitsyna

Aesthetic Issues of Illustration

In this article, the author reflects on the artistic and aesthetic similarity between verbal description and illustration. In the course of study of illustration art, the author identifies the principle of montage, described by the Soviet film director and classic of Russian cinematography Sergei Eisenstein in the late 1930s, as the illustrator's primary artistic method. The author agrees with the point of view of the Russian graphic artist V. Favorsky, who believed that the similarity between text and illustration is achieved not by mimetic means, but through understanding and reproducing the style of a literary work.

Keywords: illustration; montage; V. Favorsky; L. Tolstoy; S. Eisenstein

Shipitsyna Anna

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

Senior lecturer of the Department of Humanities and Philosophy.

PhD in Philosophy.

Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.

E-mail: nufatum@gmail.com

ORCID: 0009-0009-0017-6341

Художественная иллюстрация несет свой рыцарский подвиг, но чему или кому она служит: самой книге, воспроизводя текстовую

реальность на ином языке искусства, читателю, создавая некий вид погружающей интерпретации, сознанию художника, миметируя его образно-чувственное впечатление от текста и переводя его на язык форм и красок? Сама постановка вопросов предполагает рассмотрение иллюстрации как минимум с трех позиций: с позиции мимесиса; с позиции интерпретации; с позиции переводческой деятельности. Так как теоретиков и практиков в области иллюстрации огромное количество, мы решили ограничиться наиболее яркими высказываниями, повлиявшими, на наш взгляд, на развитие собственно эстетической проблематики темы.

В отечественном литературоведении и искусствоведческой критике сложилось двойственное отношение к искусству иллюстрации. Президент Академии художеств и государственный деятель А. Н. Оленин один из немногих еще в начале XIX в. выразил мысль о том, что иллюстратор не должен рабски следовать тексту, а призван дополнить своим искусством представление о том, что недосказано писателем. «Окинутые у поэта только тенью» чувства и мысли должны быть перенесены на язык изобразительного искусства для того, чтобы воспринятые зрением, прочнее и надежнее в сердце читателя запечатлевались» [цит. по: 1, с. 10].

С другой стороны, Ю. Н. Тынянов подвел итог обширной критической традиции, считая, что такой вид истолкования представляет «сомнительную ценность»: «специфическая конкретность поэзии прямо противоположна живописной конкретности» [4, с. 310–318]. Художественность слова, в отличие от картины, не в зрительном образе, а «в процессе изменения значения слова, которое делает его живым и новым», речь идет прежде всего о метафоре и сравнении. В свете этого Тынянов комментирует одну из «живописных картин» поклона Чичикова перед Бетрищевым, в которой он расставляет руки так широко, как будто собирается поднять ими поднос. Тынянов считает, что иллюстрация лакейского поведения Чичикова невозможна. И правда, не изображать же Чичикова буквально с подносом в руках. Второе законное обвинение в адрес иллюстратора состоит в следовании фабуле произведения: вырванное из череды событий и изображенное действие теряет

связь с предыдущим. Иллюстрация как бы цепляется за отдельные мгновения, детали повествования, воспекает частности, отчего теряется смысл целого: «изымая деталь из произведения (для иллюстрации), мы изымаем фабульную деталь, но мы не можем ничем подчеркнуть ее сюжетный вес» [4, с. 318].

Третий подход развивается в семиотической традиции благодаря Р. Якобсону, который указал на родство процессов перехода языкового произведения в иную область художественности (иллюстрация, экранизация, театральная постановка) и перевода. Телеологическая близость очевидна: поиск новых знаковых средств, которые могли бы послужить репрезентативом некоего значения. Разница состоит в том, что в первом случае поиск репрезентатива осуществляется в иной семиотической системе, поэтому такой перевод/переход Якобсон называет интерсемиотическим или использует термин «трансмутация». К иллюстрации применимы и выводы теории соответствия знака и означаемого, которые сформулировал Ч. Пирс: наличие «эквивалентности» между ними проверяется «только тождественностью следствий, которые эти выражения в себе содержат или подразумевают» [цит по: 7, с. 363], то есть между словесным описанием и иллюстрацией можно установить знак равенства лишь в случае тождественности семантического, стилистического, чувственно-эмоционального воздействия словесного описания и картинки. Х.-Г. Гадамер не мыслит перевод вне поля интерпретации: по его мнению, перевод «представляет собой попытку понять слово Другого» [7, с. 367]. Иллюстрация таким же образом интерпретирует текст, являясь изобразительным выражением слова Другого.

Все три подхода в изучении иллюстрации так или иначе смыкаются в горизонте эстетической проблематики изобразительности и выразительности: может ли иллюстрация в должной мере соответствовать слову и какова эта мера должного?

В связи с постановкой вопроса следует отметить, что некоторые писатели высказывались против иллюстраций к своим произведениям. Как известно, иллюстрации к «Онегину» вызвали эпиграммы А. С. Пушкина. Рисунки самого Пушкина в рукописях были либо рисунками вообще (гробовщик вообще, похороны вообще),

либо рисунками по поводу (конь без Медного всадника), которые имели абстрагированный от сюжета характер. Своего издателя П. А. Плетнева Пушкин просил сопровождать тексты виньетками без особого содержания.

Кроме того, иллюстрация творчества некоторых писателей (Н. В. Гоголь, Ф. И. Тютчев, Ф. Кафка, В. Хлебников) представляется если не заведомо губительной, то невероятно сложной задачей. Возможно ли создать иллюстрации, например, к шекспировскому сонету 19 «Ты притупи, о время, когти льва»? Как изобразить время, которое притупляет когти и клыки животных, сжигает всякий раз возрождающуюся жизнь, а еще более – как изобразить прошение ко времени пощадить любимого человека? Как возможна иллюстрация так называемых нефабульных сюжетов, написанных по принципу потока сознания?

Ю. Тынянов, безусловно, прав, утверждая различную природу художественности словесного и живописного искусств: полного изобразительного подобия между словом и картиной достичь нельзя, особенно когда речь идет о метафорах и сравнениях, но с точки зрения выразительности – оказывается возможным. В конце 30-х гг. XX в. классик советского кинематографа С. Эйзенштейн в статьях «Монтаж» (1937), «Монтаж» (1938), «Пушкин и кино» (1939), «Вертикальный монтаж» (1940) раскрывает проблематику эстетической выразительности [6]. Монтаж – техника склеивания частей пленки между собой и в то же время – способ складывания зрительского впечатления: «два каких-либо куска, поставленные рядом, неминуемо соединяется в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество» [6, с. 157]. У Эйзенштейна отчетливо просматривается различие между понятиями «изображение», которое понимается как частное, и «образ» – всеобщее и целое, что «породило каждое отдельное и связывает их между собой» [6, с. 159]. Эйзенштейн формулирует категорический императив кинематографического искусства: «...изображение А и изображение В должны быть так выбраны из всех возможных черт внутри развиваемой темы, должны быть так выисканы, чтобы сопоставление их – именно их, а не других элементов – вызывало

в восприятии и чувствах зрителя наиболее исчерпывающе полный образ самой темы» [6, с. 159–160].

Не является ли монтаж основным художественным методом иллюстратора? Должен ли иллюстратор обладать навыками монтажа? На наш взгляд, безусловно. Цельная текстовая реальность, постепенно разворачивающаяся во временном повествовании, вынуждена сузиться в иллюстрации до одного мгновения, сцены, действия, но в этом мгновении художнику необходимо выразить всю полноту повествования, а потому особое внимание должно быть отдано деталям, тем частным изображениям, которые сформируют впечатление целого образа. Потому хочется ответить утвердительно на тыняновский вопрос о возможности изображения лакейской душонки Чичикова. Каким образом это сделать? Ответ нам дает Эйзенштейн: смонтировав в иллюстрации-кадре те детали, которые бы эту тему развивали в сознании читателя. Так, если изображение самого Чичикова, например, в лакейской ливрее и с напыленным париком невозможно в силу исторических причин, почему бы не изобразить таковой тень Чичикова? Этот знак будет понятен зрителю, а иллюстрация достигнет полного выразительного соответствия оригиналу.

Если иллюстрация напечатана в книге, то невольно начинаешь сравнивать ее с текстом. К примеру, Анна Каренина удостоилась внимания множества талантливых отечественных иллюстраторов. В тексте Л. Н. Толстого собственно портретных деталей не так много: серые глаза, длинные ресницы, черные кольца волос на шее и висках; ее отличают грациозная осанка, быстрая легкая походка, энергичные движения рук с тонкими небольшими кистями. Скупость портретных характеристик объясняется своеобразием творческого метода писателя: «Мне кажется, что описать человека собственно нельзя; но можно описать, как он на меня подействовал. Говорить про человека: он человек оригинальный, добрый, умный, глупый, последовательный и т. д. слова, кот[орые] не дают никакого понятия о человеке, а имеют претензию обрисовать человека, тогда как часто только сбивают с толку.» [3, с. 68]. Тем не менее, если сравнивать Анну работы различных иллюстраторов, можно

выделить между ними очевидное сходство, как будто все они восходят к единственному архетипу¹. Если же говорить о выразительных качествах этих портретов, то интерпретации будут разительно отличаться. М. Врубель, будучи студентом Санкт-Петербургского государственного университета, создает три наброска к роману, наиболее удачным из которых, с точки зрения критиков, является «Свидание Анны Карениной с сыном» (*ил. 1*), в котором отражается вся страстность ее материнской души, «страстная законная нежность к сыну» [2, с. 103]: безумная радость встречи (взгляд, положение рук, буквально сжимающих в тиски голову сына), ведь «ей столько нужно было сказать ему, ей так хотелось обнимать, целовать его» [2, с. 102], вместе с тем, очевидно, и страх его потери. Эта иллюстрация отличается от изображения кисти советского художника А. Самохвалова (*ил. 2*), которое хотя композиционно повторяет врубелевское расположение фигур героев, но в склоненном положении головы и какой-то неживой окаменелости взгляда Анны передает уже не радость встречи, а «глубину страдания» героини [2, с. 103]. То же и в иллюстрациях К. И. Рудакова (1941), выполненных акварелью, А. В. Ванециана (1953).

Иллюстрации к «Каменному гостю» Пушкина И. Е. Репина (*ил. 3*) и В. А. Фаворского (*ил. 4*) также выражают различные смысловые оттенки сюжета. Дон Гуан и Донна Анна склонены в молитвенной позе в момент любовного признания, но если в первом случае моления Дона Гуана, «жертвы страсти безнадежной», обращены к Донне Анне, стыдливо прикрывающей лицо рукой, то во втором Дон Гуан склонил колено перед статуей командора, и потому факт его любовного моления рядом с удивленной этими излияниями вдовой выглядит еще более комичным.

Интересен выбор художником самих «изогенных» мест произведения. Чаще всего таковыми являются «темы сюжетного действия» [1, с. 39], от которых зависит ход развития события и судьбы героев. Причем иллюстраторы иногда выбирают не кульминационную, а докульминационную или послек кульминационную сцену, чтобы показать развязку конфликта. Так, например, в «Моцарте и Сальери» Пушкина для заключительной страничной иллюстра-

ции Фаворский изображает не момент отравления, а играющего «Реквием» Моцарта и сидящего рядом с ним плачущего Сальери (ил. 5). Любопытно также, что в своих иллюстрациях Фаворский опускает момент появления «черного человека» – предчувствие смерти. Сделаем предположение, что изображение полностью повторило бы финальную сцену трагедии. «Черный человек», инспирировав творческий порыв Моцарта, мог бы быть изображен в виде черной тени на заднем плане, однако у Фаворского в финальной сцене это место занял плачущий Сальери. В «Каменном госте» не изображен момент согласия Командора прийти на свидание к собственной супруге вместе с Доном Гуаном, потому что композиционно дублировал бы заключительную сцену проваливающихся Командора и Дона Гуана. В обоих случаях выбор был сделан в пользу развязки.

Следует отметить законное право литературного образа быть изображенным, осуществиться в его зримости и чувственной явленности. Путь иллюстратора подобен пути мореплавателя, проходящего по узкому проливу между двумя чудовищами, Сциллой (изобразительностью) и Харибдой (выразительностью), и главное – не сбиться с намеченного курса и не быть поглощенным одним из этих чудовищ. Безусловно, прав был выдающийся советский график В. А. Фаворский, считавший что «художник-иллюстратор, сосредоточивающий свое внимание только на фабуле и сюжете... привешивает гирию к его произведению, тянет его к частности, к случайности» [5, с. 116]. Гораздо более важной задачей иллюстратора является выражение стиля художественного произведения: «...стиль в искусстве выражает основные моменты мировоззрения, анализ стилевой формы дает нам определенное отношение в данном искусстве предмета к пространству и через то и определенную форму предмета и пространства» [5, с. 119]. Можно продолжить эти размышления советского графика словами итальянский философа и писателя У. Эко: «...чтобы понять какой-либо текст (и тем более чтобы перевести его), нужно выдвинуть гипотезу о возможном мире, который он представляет» [7, с. 67]. Мы уже условились, что иллюстрация – особый вид

художественного перевода, потому эти слова имеют прямое отношение к сказанному выше.

Итак, воссоздание художественного мира, а вместе с ним и стиля мышления – вот что должно предшествовать всякой попытке иллюстрации. Если иллюстратор будет размышлять над сценой, портретом с позиций этого целого, ему удастся добиться большей изобразительной точности, нежели если он будет следовать самому повествованию. Современную тенденцию в развитии искусства иллюстрации можно определить как отход от изображения собственно литературного повествования в сторону ассоциативности образных впечатлений, порожденных эстетическим мышлением художника. Одним из ярких примеров этого является выставка иллюстраций Х. В. Савкуева к произведениям Л. Н. Толстого «Хаджи-Мурат» и «Казаки», прошедшая в Санкт-Петербургской академии художеств в 2024 г. Иллюстрации носят эпический характер и посвящены переломным моментам существования человека, которые показаны на фоне истории его семьи и народа, в связи с жизнью природного мира. Особое символическое значение в них принадлежит фигуре матери-старницы, предстающей и в образе молитвенной заступницы, и в образе плакальщицы, и в образе труженицы, несущей в кувшинах на своих плечах глотки мирной жизни (*ил. б*). Возможно, эти иллюстрации сопровождают новейшие издания Толстого, возможно, продолжают существование как самостоятельные художественные произведения. В истории искусства существует достаточно тому примеров: «Демон» М. Врубеля («Демон» М. Ю. Лермонтова), «Царство Флоры» Пуссена («Метаморфозы» Овидия), «Майская ночь» И. Крамского («Майская ночь, или Утопленница» Н. В. Гоголя). Эти произведения существуют в разных областях художественного пространства, между тем, такое обособление не означает утраты родственных уз иллюстрации с текстом, напротив, художественная генетика охотно восстанавливается критиками литературы и искусствоведами.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Опустим тот факт, что у внешнего облика Карениной был прототип – старшая дочь А. С. Пушкина, Мария Александровна, в замужестве Гартунг.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Иллюстрированная книга (Синтез слова и изображения): Учеб. пособ. М : Изд-во МГУП, 2002.
2. Толстой Л. Н. Анна Каренина // Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений : в 90 т. Т. 19. М. : Художественная литература, 1935.
3. Толстой Л. Н. Дневник 1847–1854 гг. // Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений : в 90 т. Т. 46. М. : Художественная литература, 1937. С. 3–242.
4. Тынянов Ю. Н. Иллюстрации // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М. : Наука, 1977. С. 310–318.
5. Фаворский В. А. Об искусстве, о книге, о гравюре М. : Книга, 1986.
6. Эйзенштейн С. Избранные произведения : в 6 т. Т. 2. М. : Искусство, 1968.
7. Эко У. Сказать почти то же самое: опыты о переводе. М. : АСТ Corpus, 2015.

REFERENCES

1. *The Illustrated Book (Synthesis of Word and Image): A Textbook.* Moscow, MGUP, 2002. (In Russian).
2. Tolstoy, L. N. *Anna Karenina.* Tolstoy L. N. Polnoe sobranie sochinenii. 90 vols. Moscow, Khudozhestvennaia literatura, 1935, vol. 19. (In Russian).
3. Tolstoy, L. N. *Diary 1847-1854.* Tolstoy L. N. Polnoe sobranie sochinenii. 90 vol. Moscow, Khudozhestvennaia literatura, 1937, pp. 3-242, vol. 46. (In Russian).
4. Tynianov, Iu. N. *Illustrations.* Tynianov Iu. N. Poetika. Istoriia literatury. Kino. Moscow, Nauka, 1977, pp. 310-318. (In Russian).
5. Favorsky, V. A. *On Art, on the Book, on the Engraving.* Moscow, Kniga, 1986. (In Russian).
6. Eisenstein, S. *Selected Works.* 6 vols. Moscow, Iskusstvo, 1968, vol. 2. (In Russian).
7. Eco, U. *To Say Almost the Same Thing: Experiences in Translation.* Moscow, AST Corpus, 2015. (In Russian).



1. М. А. Врубель. Свидание с сыном. Иллюстрация к роману Л. Н. Толстого «Анна Каренина». Конец 1870-х – начало 1880-х



2. А. Ф. Самохвалов. Свидание с сыном.
Иллюстрация к роману Л. Н. Толстого «Анна Каренина».
Начало 1950-х



3. И. Е. Репин. Дон Гуан и Донна Анна. 1885



4. В. А. Фаворский. Дон Гуан и Анна у могилы Командора.
Иллюстрация к пьесе «Каменный гость»
из цикла «Маленькие трагедии». 1960–1961



5. В. А. Фаворский. Иллюстрация к пьесе «Моцарт и Сальери» из цикла «Маленькие трагедии» 1960–1961



6. Х. В. Савкуев. Иллюстрации к повести Л. Н. Толстого «Хаджи-Мурат». Выставка в Санкт-Петербургской академии художеств, 2024 г.



7. Х. В. Савкуев. Иллюстрации к повести Л. Н. Толстого «Хаджи-Мурат».-
Выставка в Санкт-Петербургской академии художеств, 2024 г.



8. X. В. Савкуев. Иллюстрации к повести Л. Н. Толстого «Хаджи-Мурат». Выставка в Санкт-Петербургской академии художеств, 2024 г.