

Дмитрий Фомин

СКАЗКИ БРАТЬЕВ ГРИММ В ИЛЛЮСТРАЦИЯХ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ

В статье дается краткий обзор наиболее показательных иллюстрационных циклов к сказкам братьев Grimm, созданных отечественными художниками XX — начала XXI вв., рассматриваются разные подходы к изобразительной интерпретации немецкого фольклора. Хотя отдельные удачные графические трактовки гриммовских сюжетов стали появляться уже в первые послереволюционные годы, этот литературный материал по ряду причин долго оставался вне сферы внимания большинства художников детской книги. Самым счастливым и плодотворным в издательской судьбе сказок стал период второй половины 1970-х — 1980-х гг., когда за их иллюстрирование взялись Н. И. Цейтлин, Е. Г. Монин, М. С. Майофис, Г. А. В. Траугот, Н. Г. Гольц, Б. А. Диодоров и др. Во второй части статьи сопоставляются непохожие друг на друга графические прочтения сказок братьев Grimm «Горшок каши», «Пряничный домик», «Бременские музыканты», «Храбрый портняжка». Автор прослеживает, каким образом меняются и усложняются со временем трактовки хрестоматийных сюжетов, какими художественными средствами доказывается их актуальность.

Ключевые слова: Братья Grimm, сказка, немецкий фольклор, детская литература, книжная графика, иллюстрация, гротеск, фантастика.

Словосочетание «сказки братьев Grimm» давно уже стало настолько привычным, что читатели (возможно, издатели тоже) не задумываются о его неточности, редко вспоминают о том, что выдающиеся немецкие филологи Якоб и Вильгельм Карл Гриммы

Дмитрий Владимирович Фомин

Российская государственная библиотека (РГБ); НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской Академии художеств
Москва
dfomin13@yandex.ru

были не авторами, а собирателями и исследователями знаменитых сказок. Начиная с середины XIX столетия, записанные и опубликованные ими образцы германского фольклора стали неотъемлемой частью детского чтения во многих странах, в том числе и в России. Весьма существенная сторона книжного бытования гриммовских сказок — их графическая трактовка, ведь в изданиях для дошкольников рисунок играет не менее важную роль, чем текст; от вкуса, такта, таланта иллюстратора во многом зависит, сможет ли ребенок принять и полюбить героев, усвоить смысл того или иного произведения.

Размеры данной статьи позволяют рассмотреть заявленную тему лишь в первом приближении. Тем не менее, попробуем хотя бы кратко охарактеризовать основные этапы освоения гриммовского наследия русскими художниками, выделить наиболее значительные и характерные для своего времени работы, преобладающие тенденции изобразительного истолкования классических сюжетов. Нас будут интересовать также разночтения в графических версиях нескольких самых известных сказок, процесс их переосмысления мастерами разных поколений и направлений.

1.

В XIX в., а отчасти и в первой половине XX столетия сказки Гриммов, как правило, издавались в России или вовсе без рисунков, или (гораздо чаще) с перепечатками канонических иллюстраций А. Л. Рихтера, Г. Фогеля, Ф. Грот-Иоганна, Р. Лейнвебера и других западных мастеров. Правда, в некоторых сборниках механически соединялись изображения очень разные по стилистике и качеству, к тому же дающие противоречивые трактовки одного и того же сюжета. Если отдельные попытки оригинального графического прочтения этих текстов и предпринимались, то были еще редки, робки, неубедительны.

Вероятно, самыми первыми русскими интерпретаторами гриммовских сказок можно считать рисовальщиков (их фамилии не принято было упоминать в выходных данных), которые сотрудничали на рубеже XIX—XX вв. с «Товариществом И. Д. Сытина» и другими издательствами, выпускавшими дешевые непритязательные детские книги в кричаще-ярких обложках. Среди ученых прочно укоренилось насмешливое, пренебрежительное отношение к подобным артефактам; на мой взгляд, правильное было бы рассматривать их как произведения наивного искусства. Откровенно лубоч-

ный характер литографий и олеографий, похожих на переводные картинки или конфетные обертки, не лишает их определенных художественных достоинств и серьезной исторической ценности.

В случае с Гриммами бесхитростные, почти детские представления оформителей о человеческих характерах и волшебных превращениях, о нищете и роскоши не только придают рисункам своеобразное обаяние, но и прекрасно корреспондируют с текстом, подчеркивают его простонародное происхождение. Даже явный недостаток профессионализма легко можно простить «обложечникам» и иллюстраторам, в работах которых ощущается не поддающееся имитации «простодушие, самое редкое и самое драгоценное качество художника» [Таубер 1975, 75]. Этот низовой пласт книжной культуры еще нуждается во внимательном изучении и, быть может, переоценке.

Что же касается известных графиков, то они понемногу стали проявлять интерес к наследию Гриммов лишь в советский период. Так, в 1918 г. в Москве увидел свет небольшой сборник сказок [Гримм 1918], в котором, помимо многочисленных гравюр, позаимствованных из зарубежных изданий, воспроизводились и выразительные цветные рисунки А. С. Соборовой. Локальные цвета и толстые контурные линии придают этим лаконичным композициям, выполненным в стиле модерн, сходство с витражами (Рис. 1).

Черты югендстиля легко узнаются также в иллюстрациях Б. Н. Покровского и К. П. Ротова к госиздатовскому сборнику 1923 г. [Гримм 1923]. Оба художника находились тогда в начале творческого пути, каждый из них еще только искал собственную манеру, не стесняясь откровенных подражаний именитым предшественникам. Ротов охотно использует затейливую орнаментику в духе С. В. Чехонина или Д. И. Митрохина, контрасты тонких, вьющихся линий и силуэтных изображений (Рис. 2), но при этом явно тяготеет к гротеску, пародии, карикатуре, дает волю своей озорной неистощимой фантазии. Его композиции остроумны, но, пожалуй, сложноваты для детей младшего возраста, которым адресована книга. Склонность иллюстратора к комичным преувеличениям, забавным подробностям по-своему преображает мир гриммовских сказок. Например, на рисунке к «Сладкой каше» на авансцену выползает некое ни словом не упомянутое в тексте монструозное существо (рогатая лягушка с огромными лапами), призванное, по-видимому, подчеркнуть чудесный, сверхъестественный характер происходящего. Вообще атмосфера сказочного повествования занимает художника куда больше, чем действия героев.

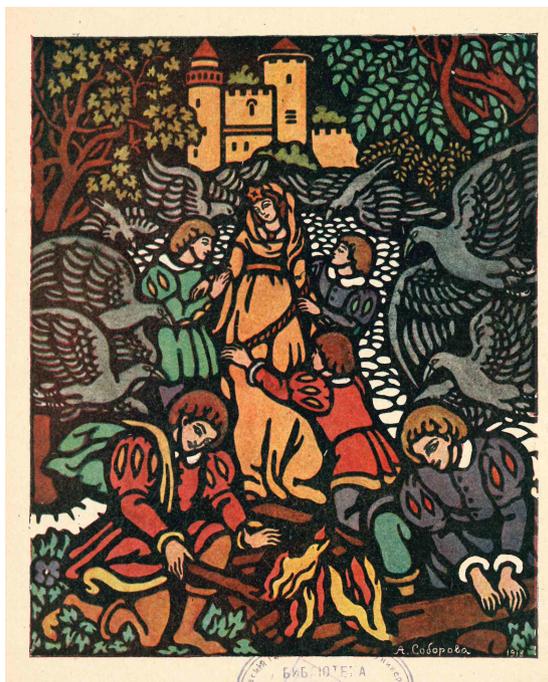


Рис. 1. А. С. Соболева. Иллюстрация к сказке «Двенадцать братьев». 1918

Работы Покровского менее эксцентричны, более цельны, тщательно и равномерно проработаны. Крепкая композиционная структура, эффектные затемнения, фактурная осязаемость предметов придают рисункам весомость и убедительность. Один из лучших листов цикла — изящная иллюстрация к сказке «Госпожа Метелица», где снежные вихри заматают улицу старинного города (Рис. 3). Детали городского пейзажа присутствуют и в других сценах, заставляя поверить в реальность самых фантастических ситуаций.

В 1920-х гг. отечественные графики обращались к образам немецкого фольклора крайне редко, прежде всего, потому, что сам жанр сказки, как известно, подвергался в то время несправедливым гонениям. Однако его реабилитация в 1930-х гг. не слишком заметно обогатила иконографию гриммовских сюжетов. Например, неоднократно переизданные иллюстрации Е. В. Сафоновой к нескольким сказкам в пересказе А. И. Введенского [Гримм 1936],

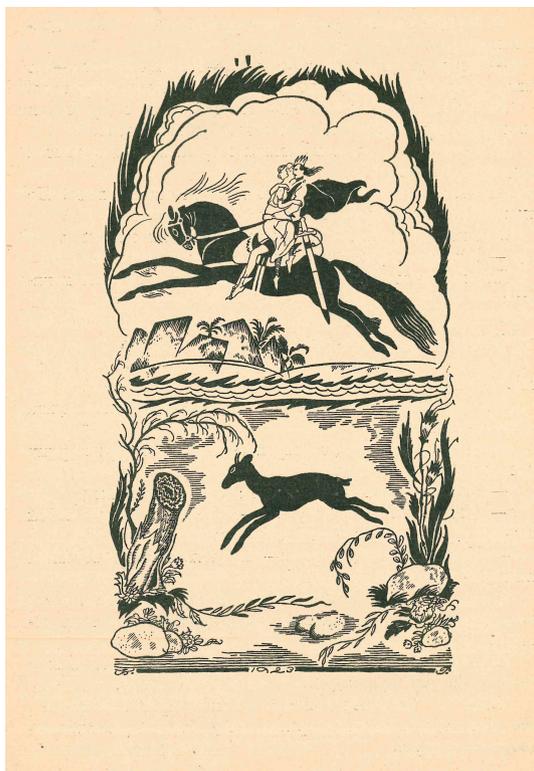


Рис. 2. К. П. Ротов. Иллюстрация к сказке «Братец и сестрица». 1923

при всех их очевидных достоинствах, трудно назвать бесспорной победой талантливой ученицы К. С. Петрова-Водкина. Ее рисунки пером занимательны, забавны, насыщены любопытными подробностями; художница явно симпатизирует героям. Очень трогательно смотрится, скажем, сцена чинной прогулки многодетного семейства ежей («Зяц и еж»); родители одеты в человеческие костюмы, но острые иголки пронзают тонкую ткань насквозь, отчасти возвращая животным их естественный вид.

При желании можно найти в этом цикле злободневные аллюзии. Комната несчастной козы («Волк и семеро козлят») после визита хищника (покосившиеся картины на стенах, разбросанные по полу вещи) напоминает квартиру скромного служащего после налета НКВД. Разбойники, которых «раскулачивают» бременские музы-

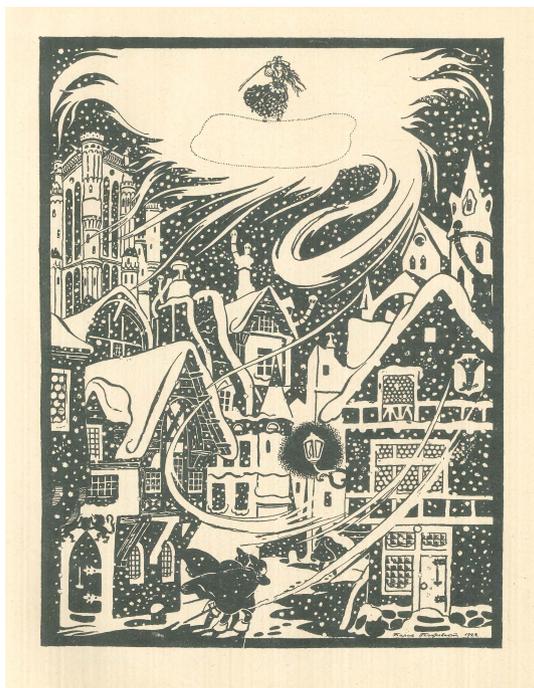


Рис. 3. Б. Н. Покровский. Иллюстрация к сказке «Госпожа Метелица». 1923

канты, если отвлечься от нарядов романтической эпохи, мало отличаются от угрюмых обитателей воровского притона предвоенных лет. Однако интересно задуманному циклу не хватает драматургического единства, его сильные стороны в значительной степени обесцениваются излишне сухой и жесткой манерой исполнения, хаотичной штриховкой, обилием необязательных линий. К числу лучших изданий Гриммов 1930-х гг. можно было бы отнести «Бременских музыкантов» с автолитографиями К. И. Рудакова (1936), если бы книга не была испорчена скверным качеством печати.

«Классические иллюстрации к сказкам нужно давать детям обязательно. Но, зная, что сказки — это мораль в действии, ценнейший педагогический материал, нужно также создавать свою советскую иллюстрацию к ним. Нельзя жить только „дядюшкиным наследством“» [Гурьян 1938, 116], — призывала писательница О. М. Гурьян, хотя вынуждена была признать: «вообще сказочный

тип... почти никому из наших художников пока не дается» [Там же, 117]. Если отечественные графики довольно быстро и успешно освоили образный мир русских народных сказок, то подобрать «ключи» к фольклору зарубежному, в частности, немецкому, было значительно труднее.

Теоретики рекомендовали иллюстраторам модернизировать фольклорные сюжеты самым радикальным образом, смело переносить действие старых сказок «в наши дни», в хорошо знакомую читателю обстановку: «Например, Мальчик-с-пальчик в современном костюме рядом с... людоедом-фашистом вызовет живейшие симпатии ребят» [Там же, 121]. Но художники отвергали подобные советы, доказывали вечную актуальность классики способами не столь прямолинейными. Они предпочитали осовременивать не наряды героев, а собственный пластический язык. Впрочем, даже независимо от воли авторов и степени их одаренности, время создания иллюстраций отражалось в рисунках более явственно, чем описанная в книге эпоха.

Скажем, период середины 1930-х — первой половины 1950-х гг. был весьма неблагоприятным для оригинальных интерпретаций гриммовских сказок, поскольку в книжной иллюстрации, как и во всем искусстве сталинской эпохи, насаждался примитивно понятый реализм, а любая условность расценивалась как злостная идеологическая диверсия. Конечно, и тогда появлялись достойные внимания работы, но строгие требования критики и редактуры сдерживали творческую свободу художников, ограничивали набор доступных им выразительных средств. В этом можно убедиться на примере раннего творчества В. Н. Минаева — представителя того поколения графиков, которое дебютировало в послевоенные годы, но не сразу обрело собственный голос.

В 1950–60-х гг. вышло в свет несколько изданий Гриммов с его подробными графическими комментариями. Большую серию рисунков пером можно упрекнуть в слишком приземленном, прозаичном толковании первоисточника и чересчур старательном повторении уже освоенных предшественниками «общих мест». Впрочем, явная вторичность, безропотная традиционность этой работы — во все не досадный промах художника, именно такого звучания цикла он добивался сознательно. «Минаев раскрывал не свое прочтение сказок, не восприятие их современным человеком — он передавал дух того времени, в котором эти сказки возникли, ...словно наблюдая его сквозь призму... сложившегося, с детства знакомого восприятия» [Чегодаева 1975, 9]. В иллюстрациях довольно полно



Рис. 4. В. Н. Минаев. Переплет, титульный лист, иллюстрация к сборнику «Сказки братьев Гримм». 1957

отражен бытовой пласт гриммовских сюжетов, воссоздана повседневная жизнь небольшого средневекового города и его обитателей. Фантастические образы получились бледными, неубедительными, они слишком явно отсылали к совсем не сказочным прототипам: гномы и великаны мало отличались от бюргеров и крестьян.

В новой, цветной, акварельной версии рисунков, выполненной в 1954–1956 гг., мифологическая первооснова сказок по-прежнему приносилась в жертву житейскому правдоподобию. Но художник уже выработал крепкий, самостоятельный «почерк», успешно освоил «новую для себя технику, сочетающую почти плоскостную заливку краски с легким графическим рисунком, придающую работе одновременно и живость, и обобщенность» [Там же, 10] (Рис. 4). Создание этого цикла помогло мастеру уяснить характер собственного дарования. «Минаев далек от гротеска, от всяческой „готики“; он лирик по преимуществу... Вот почему наиболее выразительны у Минаева сцены, где вообще ничего не происходит. <...> Сказка выражена... через мягкий цвет. Она растворена в живописной среде» [Таубер 1975, 75].

В годы «оттепели» иллюстрации Минаева почти ежегодно переиздавались, кроме того, отдельные сказки выпускались с рисунками таких значительных мастеров, как В. М. Конашевич, В. И. Таубер, Б. М. Калаушин. Однако большинство художников было увлечено в то время другим литературным материалом.

Самый, пожалуй, интересный и значительный период в истории графического освоения сказочных сюжетов — вторая половина 1970-х—1980-е гг. Видимо, неслучайно вспышка интереса худож-

ников к наследию Гриммов пришлась на то время, когда в искусстве детской книги активно взаимодействовали разные направления, методы, концепции, диапазон стилистических исканий был чрезвычайно широк. Многие иллюстраторы видели свою задачу не в добросовестном пересказе первоисточника, а в его условном, символическом, метафорическом истолковании, в воссоздании его эмоциональной атмосферы. В те годы высоко ценился графический язык субъективный и ироничный, глубоко индивидуальный, склонный к обобщениям и иносказаниям, было востребовано умение найти в хрестоматийном произведении нечто свое, не замеченное предшественниками, сделать зрителя соучастником творческого процесса.

Немецкие народные сказки предоставляли каждому интерпретатору прекрасную возможность открыть в них новые смыслы, продемонстрировать оригинальный метод их прочтения. Памятники фольклора допускали трактовки самые разнообразные, открывали широкие горизонты для экспериментов, давали обильную пищу воображению. «Ведь в сказках... нет ни точного места действия — просто лес, просто дворец, ни описаний героев — „одна девочка“, „вообще“ королева...» [Кудрявцева 1985, 149]. Осознав это, ведущие иллюстраторы 1970–80-х гг. вступили в своеобразное соревнование, оформляя, как правило, уже не тетрадки и брошюры, а объемные сборники Гриммов. Сегодня по этим книгам можно судить об исканиях и достижениях советской книжной графики периода ее последнего расцвета, о богатстве доступных ей выразительных средств.

Например, в 1970-х гг. несколько изданий сказок очень удачно проиллюстрировал Н. И. Цейтлин. В его ярких плоскостных, по-своему монументальных композициях изобразительный рассказ строится на противопоставлении и столкновении весомых и звучных цветовых пятен. График «нашел верный тон для передачи грубоватого немецкого юмора. Эта простонародность, пожалуй, даже мужиковатость немецкой сказки у Цейтлина — не только в образе, но и в цвете, в подчеркивании силуэта фигур густой черной обводкой» [Таубер 1975, 78]. Однако достоинства работы художника вовсе не исчерпываются убедительной трактовкой комических поворотов сюжета; мастеру подвластны и совсем другие мотивы, интонации, краски. В его графическом цикле нашли отражение лирика и романтика, мудрость и волшебство гриммовских сказок. Цейтлину в равной степени удаются картины природы и массовые сцены («Семеро храбрецов»), образы гротескные и патетичные.

Мощная энергетика свободно растекающейся по листу краски способна озарить мягким утренним светом сценку из сельской жизни («Молодой великан») или предать огню королевский замок («Три счастливица»).

Совершенно иными средствами создает свой сказочный мир Е. Г. Манин [Гримм 1976]. Он превращает хижины и дворцы, ратуши и соборы в полноправных героев книги, часто показывает их в разрезе, словно обладает способностью видеть сквозь стены. Изображая среду обитания героев, художник далек от буквализма. Реально существовавшие здания, костюмы, предметы преображаются его насмешливой фантазией, вступают в игру друг с другом, с персонажами и пейзажами, с белым полем страницы. Очень важны для Манина и театральные аллюзии: заставка к каждой сказке — это черно-белая декорация, которая открывается за цветным занавесом, рисунки на полях напоминают эскизы костюмов или деталей реквизита. Чисто сценическая условность угадывается в построении полосных иллюстраций: сросшиеся воедино деревья расступаются перед героями, как кулисы, на некоторых рисунках целый город спрессован в единую постройку с множеством крыш. «Я с головой погружаюсь в этот мир, с большим удовольствием играю с персонажами и сам становлюсь одним из них, — признавался художник. — Точнее даже — не одним, а всеми поочередно...» [Манин 1990, 61].

Характерная особенность манинской графики — достижение максимального эффекта минимальными средствами. В страничных композициях экономное использование нескольких далеко не самых броских цветов производит впечатление пиршества красок, фантастического богатства и благородства оттенков. Почти никто из иллюстраторов сказки «Бабушка Вьюга» не отказал себе в удовольствии продемонстрировать открывающуюся с высоты птичьего полета красочную панораму средневекового города, засыпанного снегом. Манин ограничился изображением одной-единственной, ничем не примечательной улицы и сгорбленной фигуры прохожего, фронтальным ракурсом, несколькими оттенками серого (Рис. 5). Однако его рисунок нисколько не проигрывает работам коллег по силе эмоционального воздействия.

Заметным событием в искусстве книги стал выпуск большого сборника Гриммов с иллюстрациями А. Г. и В. Г. Трауготов [Гримм 1979], о котором мне уже приходилось писать [Кудрявцева, Фомин 2010, 98–100]. Художники далеко не всегда строго следуют тексту, любят изображать сюжеты и образы проходные, а то и вовсе



Рис. 5. Е. Г. Монин. Иллюстрация к сказке «Бабушка Вьюга». 1976

отсутствующие у Гриммов. Их рисунки акварелью и гуашью — это артистичные, импульсивные, выполненные «на одном дыхании» импровизации на темы немецких сказок, ошеломляющие зрителя, прежде всего, своей колористической экспрессией.

Метаморфозы цвета, неожиданные сочетания красок, контрасты и плавные переходы оттенков воплощают в себе фантастическое начало, уподобляют показанные сцены ярким, но эфемерным видениям. Чаще всего действие развивается не в помещениях, а в лесу, в поле, на городской площади. В иллюстрациях узнаются некоторые архитектурные и бытовые реалии Германии, и все же художники изображают некую условную, сказочную страну, существующую не в историческом времени и не в географическом пространстве, а в воображении тех, кто верит в ее реальность. Перед читателем проходит галерея разнообразных человеческих типажей и представителей нечистой силы, причем один и тот же персонаж может без всяких видимых причин меняться до неузнаваемости.

Как отмечали рецензенты, подарочное издание 1979 г. адресовано не столько детям, сколько библиофилам, в полной мере способным оценить ничем не сдерживаемый полет фантазии иллюстраторов, безграничную смелость их обращения с сюжетом и материалом. Изящные миниатюры на полях (чаще всего это фанта-

стические существа, гибриды людей и животных) придают книге сходство со старинным манускриптом.

Некоторые отсылки к средневековому искусству заметны и в большом графическом цикле Б. А. Диодорова, впервые опубликованном киевским издательством «Веселка» [Гримм 1982]. Перечитав сказки Гриммов, художник сразу решил, что ориентация на лубочную традицию, на эстетику европейской народной книги поможет выявить фольклорное происхождение сюжетов и героев. Иллюстрации перекликаются со старинными гравюрами не только фактурно, но и структурно: мастер выстраивает сложные многоярусные композиции, пытаясь полностью вместить в каждую из них содержание той или иной сказки, соединить на одном листе разные ее эпизоды. График явно вдохновляется работами немецких коллег, причем не только старых мастеров, но и современников; особенно близка ему ироничная стилистика В. Клемке.

Иллюстрации Н. Г. Гольц — это тонкая игра разных оттенков черного и серого, гротескные преувеличения, резкие сопоставления фактур, объемов, тональностей. Неоднократно обращаясь к сказкам Гриммов, художница всякий раз интерпретирует их по-новому. В композициях к сборнику 1977 г. преобладают полупрозрачные разводы черной акварели; художница по возможности сглаживает острые углы, она снисходительна даже по отношению к отрицательным персонажам. Бородатый великан у нее наивен, как годовалый ребенок: открыв рот, он с изумлением наблюдает за летящей птицей. Рисунки к другому изданию [Гримм 1985] гораздо более жестки и контрастны, драматические конфликты передаются за счет сгущения темных тонов.

Сборник «Бабушка Вьюга» с рисунками М. С. Майофиса [Гримм 1984] — книга «легкая, веселая, в ней нет накала страстей и напряженного трагического начала, ...все события переводятся в иронически-насмешливый план» [Красовицкая 1985, 60]. Искусствовед Л. С. Кудрявцева очень точно назвала работу художника театром метафор, забавным представлением, которое «разыграли бродячие актеры, остряки и импровизаторы, эстеты и гурманы. Они сочинили костюмы даже из изрезанных ножницами бумажных лент и вдоволь посмеялись над глупостью и пошлостью мира» [Кудрявцева 1985, 150–151]. Если иллюстрации Цейтлина, Мони́на, Трауготов — это диалог цветowych пятен, то в офортах Майофиса, раскрашенных цветными фломастерами, главенствует «несколько угловатая, как бы небрежная линия» [Красовицкая 1985, 60]. Важную роль играют в книге мотивы орнаментальные

и геральдические. Шмуцтитулы с портретами героев, лаконичные заставки, страничные композиции и рисунки, встроенные в наборную полосу, складываются в единый ансамбль, его четкости и стройности придается не меньшее значение, чем выразительности отдельных сцен и персонажей.

В 1970–1980-х гг. галерея гриммовских образов пополнилась благодаря работам Э. С. Гороховского и Е. Р. Соколова, О. К. Кондаковой и В. Т. Чапли, А. Н. Аземши и И. И. Казаковой, Э. В. Булатова и О. В. Васильева. В 1985 г., когда в Германии широко отмечалось 200-летие со дня рождения Я. Гримма, выставка иллюстраций советских художников к немецким сказкам, включившая в себя 140 работ 14 художников, была показана в Берлине и Лейпциге и вызвала живой интерес на родине фольклористов.

В начале 1990-х гг. успели выйти в свет несколько достойных внимания книг Гриммов с рисунками Ю. С. Гершковича, М. Л. Шретер и др. Разразившийся вскоре кризис издательского дела самым ощутимым образом сказался и на публикациях германского фольклора. Гриммовские сказки по-прежнему выпускались часто, но в большинстве случаев сопровождались рисунками ужасающе безвкусными и безграмотными, удивительно похожими друг на друга, вдохновленными самыми примитивными образцами американской мультипликации. Старейшие издательства детской литературы разорились и приказали долго жить, лучшие художники остались без работы или печатались за границей. Новые издательские фирмы предпочитали пользоваться услугами халтурщиков, умевших работать быстро, «дешево и сердито». В первом десятилетии нового века сквозь мутный поток жалких компьютерных поделок, отвратительной макулатуры, уродующей детскую психику, с трудом пробивались иллюстрации, которые можно с полным правом назвать произведениями искусства: рисунки Н. А. Устинова, А. И. Архиповой, И. А. Петелиной, М. С. Митрофанова, О. Р. Ионайтис.

Приторный китч, вопиющий непрофессионализм по сей день неохотно сдают свои позиции на книжном рынке. Однако уже в 2010-х гг. стало появляться все больше «вменяемых» культурных издательств, имеющих четкую эстетическую программу, начала возрождаться традиция творческой, высокохудожественной изобразительной интерпретации литературного текста. Повод для оптимизма дают, в частности, некоторые недавние публикации Гриммов. Отрадно, что за последнее десятилетие были переизданы лучшие работы иллюстраторов прошлых лет, в том числе и те,



Рис. 6. Б. П. Забирахин. Иллюстрация к сказке «Сова». 2016

что были созданы по заказам зарубежных фирм и уже снискали международное признание. Но особенно важным представляется появление новых оригинальных изобразительных версий немецких сказок, обращение к ним как признанных мастеров, так и молодых художников.

Безусловно, одна из лучших работ последних лет — большой цикл литографий Б. П. Забирахина [Гримм 2016а]. В его монументальных композициях традиционные сказочные герои как бы меняются местами: фантастические персонажи настолько убедительны, даже осязаемы, что у зрителя не остается сомнений в реальности их существования, а простые смертные видятся иллюстратору существами загадочными и непредсказуемыми (Рис. 6). Как и в других произведениях графика, важную роль играют здесь «животные, то задевающие за живое своей обезоруживающей доверчивостью к человеку, то поражающие какой-то таинственной силой» [Башинская 2010, 17–18]. Мастер не обходит своим вниманием сюжеты мрачные и жестокие, но и сказки самые известные, вроде бы не слишком страшные выглядят в его интерпретации весьма непривычно, под-

час зловеще. Пространство, в котором разворачивается действие, может живо реагировать на происходящее, трансформироваться, менять масштабы и координаты, выказывать свое отношение к героям. Забирухин известен как один из лучших иллюстраторов отечественного фольклора, поэтому неудивительно, что в его графической сюите наглядно проявилось кровное родство сказок братьев Гримм с русскими народными сказками.

2.

До сих пор речь шла главным образом о солидных, объемных сборниках гриммовских сказок, однако скромные издания в мягких обложках имели некоторые преимущества перед книгами более «упитанными», особенно если печатались в цвете. Ведь в них один-два коротких текста с помощью рисунков «растягивались» на полтора десятка страниц, что позволяло художнику прокомментировать их подробно и обстоятельно, внимательно приглядеться к героям, выстроить весь зрительный ряд книги в соответствии с образным строем конкретной сказки. Кроме того, в тощих «тетрадах» заметнее, чем в больших томах, существенные различия в трактовке одних и тех же сюжетов; объясняются они не только различием манер, темпераментов, стилевых пристрастий графиков, но и характером времени, когда создавались рисунки.

Очень по-разному интерпретировался, к примеру, сюжет сказки «Горшок каши». Иллюстраторы разных поколений и направлений «блестяще справились с этим морем каши, не „утонув“ в нем» [Таубер 1975, 76], но каждый делал это по-своему. Е. Н. Ребикова, оформлявшая малоформатную детиздатовскую брошюрку [Гримм 1940], явно преуменьшила масштабы события, описанного в тексте. По воле художницы река горячей каши, вылившаяся из волшебного горшка и затопившая целые улицы, превращается в слабый ручеек, который можно легко обойти или даже не заметить. Этот забавный случай не способен омрачить трогательную семейную идиллию, нарушить течение размеренной патриархальной жизни. На рисунке В. Н. Минаева в сборнике 1957 г. застывшая каша напоминает горы песка, а заваленный ею по самые крыши город выглядит почти как Помпея после извержения Везувия. В небе кружатся стаи ненасытных ворон; сообразительные горожане успели прорыть в зыбкой почве глубокие тоннели. Несмотря на бедственное положение города, его осаждают толпы паломников.

Лучшее, на мой взгляд, графическое прочтение этой сказки — цикл рисунков В. М. Конашевича [Гримм 1960]. «Мир этой книжки

очень радостный, светлый, краски ее звонкие, чистые. Сказка зарисована с такой чарующей легкостью и наивной, почти детской верой в необычное, что в реальности происходящего невозможно усомниться» [Молок 1969, 242]. Здесь используются достаточно простые приемы, уже много раз опробованные в других работах иллюстратора: «Фактуры просто нет — контур и подцветка. Да и цвета, по существу, нет — пестровая раскраска. Все персонажи даны в профиль, без объема...» [Таубер 1975, 76]. Но формальный анализ бессилен объяснить магическую силу воздействия подлинного искусства, законы логики не действуют в царстве фантазии; «лукавая улыбка мастера застает нас врасплох, безоружными перед неисчерпаемой выдумкой, перед легкими импровизациями его кисти» [Там же].

Волшебный горшок, способный накормить целый город — символ очень значимый для художника, пережившего ленинградскую блокаду, воплощение несбыточной мечты целого поколения об изобилии и всеобщей сытости. График с нескрываемым удовольствием разрабатывает утопический сюжет, оснащая его множеством забавных подробностей, отсутствующих в тексте. Сперва жители маленького городка пугаются стремительного потока, заливающего мостовую, но вскоре осознают, что на них снизошла манна небесная, спешат насладиться ею и запастись впрок. Счастливые обыватели приставляют к своим окнам лестницы и совершают вылазки на затопленную улицу, спускают на веревках ведра, чтобы наполнить их чудесным угощением. Суетливые повара остаются без работы: им остается только потчевать посетителей уже готовым волшебным кушаньем. Особенно радуются внезапному празднику бездомные собаки и дети; они чувствуют себя среди вкусного потopa как рыбы в воде. Мальчишки прогуливаются по колено в каше, разувшись или надев ботфорты, а самые находчивые встают на ходули. Но, сколь бы детально ни была продумана каждая сцена, шуточная условность рисунков напоминает зрителю, что подобная идиллия возможна лишь в сказке (Рис. 7).

Акварельные рисунки Н. И. Цейтлина к тонкой книжке 1972 г. перекликаются с циклом Конашевича по интонации и цветовой гамме, но в то же время в них используется совсем другой графический язык. Художник, «„разливает свою кашу“ на плоскости, ...сам изобразительный рассказ подчинен логике декоративного пятна. Почти монументальная декоративность, однако, вовсе не лишает цейтлиновских персонажей острой выразительности» [Там же, 77]. Ключевая массовая сцена показана на фронтисписе с верх-

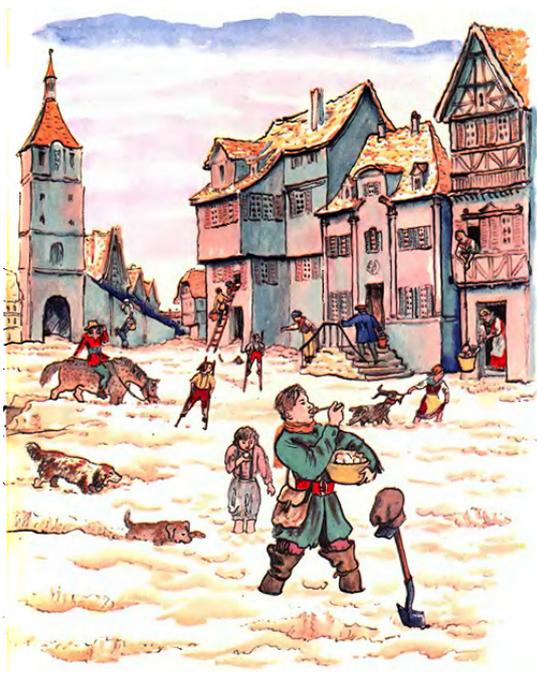


Рис. 7. В. М. Конашевич. Иллюстрация к сказке «Горшок каши». 1960

ней точки: перед нами открывается панорама деревни с красными островерхими домами и застрявшей посреди улицы каретой, вдали виден средневековый замок. Человеческие фигуры даны мелко, но они не теряются на пейзажном фоне, в каждой угадывается определенный типаж. Крестьяне у Цейтлина реагируют на происходящее с таким же воодушевлением, как и горожане у Конашевича: со знанием дела дегустируют застывшую кашу, похожую на старый, пожелтевший снег, разгребают ее лопатами, наполняют ею кастрюли, корзины и кувшины. Расторопная девочка спешит перебежать с титульного листа на фронтиспис, чтобы поучаствовать в пиршестве.

Иллюстраторы последующих изданий тракуют этот сюжет уже совсем иначе. Например, у Т. В. Соловьевой (1978) чудо окрашивается в будничные тона, не вызывает бурной радости ни у самой художницы, ни у ее персонажей, за исключением нескольких де-

тей и досужих сплетниц. А графикам 1990-х гг., хорошо усвоившим, что бесплатный сыр бывает только в мышеловке, обильное дармовое угощение и вовсе кажется опасным наваждением, источником скрытой угрозы. Полная противоположность работе Конашевича — выполненные акварелью иллюстрации М. М. Карпенко (1990), в которых преобладают грязноватые оттенки охры, серого, коричневого. Затрапезной цветовой гамме вполне соответствует и пессимистическое прочтение сюжета. Неприятное впечатление производит сцена, где женщина пытается выйти из дома, но, как муха, вязнет в липком вареве. По версии художника, «курганы каши» являются своего рода ловушкой, погребают под собой человеческое достоинство едоков, пробуждают в них низменные инстинкты. Вооружившись большими ложками, крестьяне и мастеровые объедаются так самозабвенно, что уже не могут сдвинуться с места, с довольным видом и распухшими животами валяются рядом с такими же счастливыми свиньями. Правда, находятся отдельные граждане, способные питаться культурно; их групповой портрет выносится на обложку.

На изящных цветных рисунках В. М. Хлебниковой (1993) героини ведут себя вполне достойно, даже величественно, им чужды любые излишества. Однако благородные манеры не спасают их от неотвратимо надвигающегося стихийного бедствия. На каждом развороте вязкая каша все активнее заполняет собой пространство страниц, буквально затопляет всю книгу. Весьма оригинально решена обложка: весь город, ставший жертвой колдовства, уменьшается в размерах и помещается в печной горшок, шпиль и крыши едва выглядывают из пенистых сладких сугробов.

Самый широкий простор для взаимоисключающих толкований дает загадочный образ старушки, заварившей всю эту кашу, вернее, подарившей девочке волшебный горшок. У Ротова она была типичной ведьмой, у Соловьевой становится монахиней, у Ребиковой это — благообразная, опрятно одетая крестьянка, у Карпенко — жалкая нищенка, Конашевич и Цейтлин видят в ней порождение леса, воплощение его души.

Еще заметнее меняется с течением времени интерпретация известной сказки «Пряничный домик» («Гензель и Гретель»). Если не принимать в расчет ее поверхностных, сусально-китчевых прочтений, нетрудно заметить, что из этого классического сюжета постепенно выветривается мажорное, жизнеутверждающее начало, все отчетливее начинают звучать мотивы не слишком веселые. Так, в шаржированных рисунках Б. М. Калаушина (1958) гриммовская

сказка предстает как повествование бравурное, бурлескное, одновременно забавное и патетичное, расцвеченное празднично-яркими красками; закономерность, даже неизбежность счастливого финала не вызывает у художника ни малейших сомнений, отстаивается с детским задиристым озорством. А в прозрачно-реалистичных акварелях А. И. Архиповой (2011) история злоключений Гензеля и Гретель трансформируется в печальную притчу о нищете и предательстве. Самый страшный образ в книге — отнюдь не ведьма и не затянутая туманом лесная чаща, а пустая, надтреснутая глиняная тарелка в окружении четырех деревянных ложек. Ведь именно голод заставляет безвольного отца поддаться наущениям жены и обречь собственных отпрысков на верную смерть. Пожалуй, этот слабый, жалкий, раздираемый сомнениями и муками совести персонаж занимает художницу в большей степени, чем приключения его обаятельных и находчивых детей, которые сравнительно легко справляются с выпавшими на их долю испытаниями.

Нечто противоположное происходит со знаменитой сказкой «Бременские музыканты»: судя по зрительному ряду, она становится с годами все более оптимистичной, бесконфликтной, если не сказать легкомысленной. Видимо, на ее восприятие отечественными читателями, да и художниками неизбежно влияет знаменитый мультфильм 1969 г., столь же талантливый, сколь и далекий от литературного первоисточника. Расхождения между художниками разных поколений особенно заметны в трактовке первой части сказки, где новоявленные музыканты жалуются друг другу на превратности судьбы и человеческую неблагодарность. Иллюстраторы 1930–40-х гг. (К. И. Рудаков, А. А. Яроцкий) не жалели сатирических красок для изображения алчных, бездушных хозяев, по вине которых постаревшие животные стали нищими бродягами. В дальнейшем художники почему-то перестали замечать заложенные в тексте злободневные социальные аллюзии, хотя были и исключения из этого правила.

У М. С. Майофиса [Гримм 1989] зависимое, униженное положение главных героев остроумно подчеркивается самой структурой композиций, определяет построение макета книги. На левой стороне каждого разворота помещены страничные парадные портреты самодовольных «хозяев жизни»: звероподобного мельника, франтоватого охотника, хитрых лавочников, пирующих разбойников; помпезность этих изображений усиливается золотистой тонировкой фона. Животные присутствуют на этих листах в своем первозданном, естественном виде, но лишь в качестве статистов,

служат необязательными дополнениями к центральным образам. На правой стороне уже лишившиеся расположения своих благодетелей, но неунывающие герои появляются в другом обличье: стоят на задних лапах, одетые в ветхое, заштопанное тряпье; нужда заставляет их постепенно очеловечиваться. Но и здесь им отводятся скромные роли: фигурки мейстерзингеров заполняют пробелы, оставшиеся на страницах после набора текста. Другим придется приложить немало усилий, чтобы отвоевать себе достойное место под солнцем и на страницах книги, чтобы хотя бы в финале тоже удостоиться страничного (пусть и группового) портрета на золотом фоне. Кульминационной у Майофиса становится сцена, в которой музыканты-пилигримы идут по улице средневекового города, сопровождаемые улюлюканьем и злыми насмешками филистеров.

И. Ю. Олейников строит свою версию сказки [Гримм 2015] сходным образом, но относится к четвероногим персонажам более почтительно: вместо ненавистных работодателей показывает самих животных в расцвете сил, в счастливые минуты их прежней жизни. Молодой осел, зажмурив глаза, легко шагает по цветущему лугу, как будто не замечает, что на спину ему навьючены тяжеленные мешки. Охотничий пес с видом победителя восседает на туше застреленного кабана, а черный кот бесконечными рядами раскладывает на полу пойманных мышей. Озаренный солнечным светом петух блаженствует в курином гареме. Эти воспоминания о былых триумфах чередуются с картинами не столь радостными. Широкиими панорамами даются эпизоды долгого странствия бесприютных изгоев: компания никому не нужных зверей уныло бредет по лесам и полям, карабкается по заснеженным горным кручам.

Самая выразительная, на мой взгляд, композиция — пронзительно-грустный осенний пейзаж с голыми, облетевшими деревьями и глубокими лужами, почти полностью растворивший в утреннем тумане фигурки осла и пса. На первом плане виден изготовленный на скорую руку указатель: на дощечке, приколоченной к заостренной палке, готическими буквами выведено заветное слово «Время»; стрелка показывает, что герои движутся в правильном направлении (Рис. 8). График, начинавший как художник-мультипликатор, продолжает мыслить кинематографическими категориями: умело использует эффекты освещения, легко находит выигрышные и точные ракурсы, соединяет отдельные изображения в выразительные «монтажные фразы». Это вторжение в книгу киноэстетики вовсе не кажется чужеродным, помогает маленьким



Рис. 8. И. Ю. Олейников. Иллюстрация к сказке «Бременские музыканты». 2015.

читателям мысленно включаться в сказочное действие, перевоплощаться в персонажей.

Гораздо сложнее для детского восприятия сюрреалистические рисунки Льва Каплана [Гримм 2011а]. Сюжеты, связанные с прошлой жизнью героев, отсутствуют в этом цикле вовсе, выносятся за скобки, да и сами музыканты не слишком занимают художника. Род людской представляют немолодые разбойники, но и они чувствуют себя в этом абсурдистском мире крайне неудобно. В центре внимания иллюстратора — не сами персонажи, а ирреальная среда их обитания, причудливые декорации, выстроенные из музыкальных инструментов, старинного оружия, загадочных механизмов. Скрипки, трубы, дудочки произрастают то прямо из земли, то из древесных стволов, образуют странные гибриды. Вещи у Каплана всегда готовы к самым непредсказуемым трансформациям: например, скрипичный гриф легко может превратиться в ветряную мельницу, волынка — в шарообразную рыбу, а барабан — в кипящий котел.

Выслушав немало негативных отзывов об этой работе, художник остался при своем мнении: «Когда вышли мои „Бременские музыканты“, родители начали меня рвать на куски: нашим детям пытаются „втюхать“ западный сюрреализм... Дескать, я пытаюсь

подменить отсутствие таланта европейскими фокусами, детям такое показывать нельзя. Тем не менее, все свои картинки я создаю такими, какие нужны именно мне. И если такой подход не нравится читателям, то существует очень простой способ наказать меня — не покупать книгу!» [Каплан 2015, 90]. Столь откровенно и категорично заявленная позиция, конечно, далеко не бесспорна, но по-своему резонна: «Лишь работая для себя, можно создать что-то стоящее. Как только начинаются рассуждения о целевых группах, о том, ...как работать, чтобы понравилось детям, — иллюстрации приходит конец. Книги сразу заполняются сладенькими кроликами и ежиками а-ля Дисней» [Там же].

Подавляющее же большинство иллюстраторов (М. Я. Рудаченко, М. В. Лескова и многие другие) отказывается следовать тексту и изображать главных героев немощными стариками, нищими, обездоленными пенсионерами. По воле современных художников, музыканты становятся молодыми весельчаками, полными сил и энергии прожигателями жизни, азартными искателями приключений, бесшабашными битниками и рокерами, которым «дворцов заманчивые своды не заменят никогда свободы».

Зато многократно усложняется в воображении современных художников нехитрая, казалось бы, сюжетная коллизия «Храброго портняжки». Иллюстраторы 1930-х гг. безуспешно пытались интерпретировать ее в чисто гротескном ключе, их работы не давали представления о стилистических особенностях и жанровом своеобразии текста. К примеру, в образе великана не было ничего фантастического, кроме роста; он был похож то на разжиревшего лавочника, то на насмешливого ремесленника.

В книге с рисунками В. М. Конашевича [Гримм 1963] сказочная атмосфера воссоздана блестяще, главный герой наделен своеобразным плутовским шармом. Но рассмотреть хвостуна и хитреца как следует можно только на титульном листе, в остальных композициях его фигурка теряется в пейзаже или пасует перед громоздкими собеседниками. Кроме того, все победы изобретательного пройдохи сильно обесцениваются заметной с первого взгляда уязвимостью его противников: глупого и неуклюжего великана (на этот раз он напоминает первобытного человека, закутанного в шкуру), беспечных разбойников, нескладного, заросшего густой шерстью единорога.

В 1968 г. сказка была переиздана с весьма оригинальными, насыщенными цветом и орнаментикой иллюстрациями И. И. Галанина, выполненными гуашью и тяготеющими к примитивистской стилистике. В этой трактовке практически все

персонажи ведут себя исключительно простодушно, даже отъявленные злодеи выглядят как расшалившиеся дети, но главное новшество заключается в другом. Профессия героя накладывает неизгладимый отпечаток на весь окружающий его мир: создается впечатление, что не только костюмы героев, но и стены домов, деревья, поля, реки и облака сшиты из разноцветных лоскутков узорчатой ткани.

Н. И. Цейтлин, иллюстрировавший «Храброго портного» в 1972 г. (в книгу вошли три сказки), как всегда, четко выстраивает и остроумно обыгрывает все элементы оформительского ансамбля. На фронтиспise изображен связанный, но разъяренный единок, которого с трудом удерживает главный герой, на титульном листе — трусливый король, со всех ног удирающий от свирепого чудовища. На обложке разыгрывается придуманная художником шутливо-идиллическая сценка: усмиренный, прирученный единок с грустными синими глазами спокойно лежит рядом со своим победителем и даже по мере сил помогает ему в работе; на рог животного, как на штырек швейной машинки, надета катушка ниток. Надо отметить, что именно Цейтлину, несмотря на условность его графической манеры, одному из первых удалось создать полнокровный, обаятельный, запоминающийся образ портняжки, раскрыть его характер. Если у других иллюстраторов этот персонаж добивался успеха исключительно благодаря своей хитрости, то здесь он показан отважным и трудолюбивым, ему не чужда детская непосредственность.

Е. Г. Мони́н, оформивший отдельное издание сказки в 1978 г., перенес ее действие в эпоху рококо (постоянно повторяющийся мотив — позолоченная витая колонна). Портной в белом парике с косичкой легко и непринужденно порхает по страницам, но рассмотреть его внимательно не представляется возможным: юркий герой все время оказывается на периферии композиции, норовит ускользнуть от своих врагов и завистников, да и от зрителя. Зато сильного, но наивного великана мастер наделяет ярким характером, выразительной внешностью, даже некоторыми собственными чертами. В. Т. Чапля [Гримм 1987] также не проявляет особого интереса к невзрачному портняжке, но благоволит сказочному гиганту, превращает неотесанного грубияна (таким он выведен в тексте) в подлинного человека эпохи Возрождения. Титан в красном бархатном берете, с аккуратно подстриженной тонкой бородкой, сидящий на вершине холма с топором в руке, похож на вдохновенного ваятеля, обдумывающего новый замысел. Когда же он

готовится бросить в небо камень, то уподобляется естествоиспытателю, проводящему важный эксперимент.

Самой парадоксальной и непривычной трактовкой сказки стоит, вероятно, признать работу А. В. и О. В. Дугиных, получившую широкое признание на Западе, удостоенную в 2007 г. золотой медали Общества иллюстраторов США. В некоторых изданиях этой книги ее авторами значатся братья Гримм, в некоторых — другой немецкий фольклорист XIX в., Л. Бехштейн, но малозаметные разночтения в двух версиях текста не имеют отношения к особенностям зрительного ряда. Фабула сказки в данном случае — лишь отправная точка причудливых сюрреалистических фантазий на темы ренессансного искусства. В ходе увлекательной постмодернистской игры с цитатами из классической живописи сюжетный каркас повествования обрастает таким количеством новых шокирующих подробностей, что просматривается с трудом.

Акварели к «Храброму порняжке», как и некоторые более ранние иллюстрационные циклы Дугиных, «реалистической тщательностью письма и изысканной красочной гаммой напоминают полотна живописцев северного Возрождения» [Яковлев 1994, 80]. Сложносочиненные, плотно заполненные композиции чередуются с рисунками на полях, стилизованными под средневековые миниатюры. Эти затейливые маргиналии представляют собой не просто орнаментальное обрамление колонок текста, но хитросплетения элементов природного и рукотворного мира: гибких стеблей и листьев, ягод, насекомых, раковин, знамен, гербов, закрученных по спирали лент. В каждой иллюстрации, да и в каждом ее небольшом фрагменте «столько удивительных фигур и деталей, что само разглядывание их делается похожим на чтение» [Там же].

Мастерская портного больше напоминает лабораторию алхимика, заполненную диковинными предметами и существами; досаждавшие герою мухи превращаются в огромных чудовищ. Телегу с плененным вепрем везет не лошадь, а наполовину окаменевшая рыба; на соломенных крышах домов лежат гигантские яйца; вероятно, скоро из них должны вылупиться драконы. Белый единорог с густой рыжей гривой с разбегу вонзает свой тонкий и длинный, как жало, рог, в ствол сосны на фоне туманного нидерландского пейзажа и недостроенной Вавилонской башни; в левом нижнем углу композиции расположились художник с мольбертом и гном (Рис. 9). По королевскому дворцу ходят рыцари в наглухо запаянных шлемах и дамы в роскошных нарядах со странными отростками; под ногами придворных резвится целое стадо карликовых слонов.



Рис. 9. А. В. Дугин, О. В. Дугина. Иллюстрация к сказке «Храбрый портняжка». 2007

Все это изображено плотно, осязаемо, выписано со старомодной основательностью, в мельчайших деталях (недаром работа над циклом продолжалась несколько лет). «Например, небо в „Храбром портняжке“ создается так: сначала проходишься мягкой кисточкой, но затем, чтобы добиться плавного перехода от темного к светлому, берешь самую тоненькую кисточку — в один волосок — и наносишь цвет точками. Этот процесс сродни китайской пытке, — говорит О. В. Дугина. — <...> К сожалению, ни один более простой способ не дает того же результата» [Дугины 2015, 73].

Однако еще больше времени занимает у художников подготовительный период: выработка концепции будущей книги, тщательное изучение в музеях и библиотеках памятников искусства, материальной культуры, бытовых реалий определенной страны и эпохи. «Необязательно все эти сведения должны воплотиться на итоговой картинке, но они должны быть у тебя в голове. Ты всегда должен знать больше, чем рассказываешь, — считает А. В. Дугин. — Потом создается сложная композиция, куда включается все, что хочется передать, что-то вроде Ноева ковчега. Затем начинается чистка, исчезает то, от чего можно отказаться без ущерба для концепции» [Там же]. Задача, которую ставят перед собой иллюстраторы, не сводится, конечно же, к банальному пересказу литературного сюжета, главное для них «с помощью сложных ассоциативных рядов поз-

волить читателю понять и прочувствовать многомерность изображенного. В зависимости от своего желания всмотреться он может получить абсолютно разную информацию и разное по глубине прочтение» [Там же].

Отдавая должное изощренному мастерству графиков, критики в то же время предъявляют к их работам серьезные претензии. По мнению рецензентов, в каждом новом дугинском цикле все больше притупляется эмоциональное начало, рисунки подавляют зрителя своим холодным совершенством. Особенно часто искусствоведы спорят о том, уместны ли в книге, тем более детской, самодостаточные, в сущности, станковые композиции такого рода, связанные с текстом лишь ассоциативно. Читатели (правда, далеко не детского возраста) не задаются подобными вопросами, обмениваются в интернете восторженными отзывами об иллюстрациях, которые «напрочь переворачивают сознание», при каждом новом просмотре книги обнаруживают в ней интереснейшие детали, не замеченные прежде. Конечно, «Храбрый портняжка» Дугиных адресован прежде всего взрослой, искушенной в истории искусства аудитории, способной считывать зашифрованные в рисунках аллюзии. Но, вероятно, и ребенка эта книга может, по меньшей мере, заинтриговать, а в идеальном случае — приучить к нелинейному, нетривиальному образному мышлению, пробудить в нем интерес к классической живописи.

Иллюстрации популярного санкт-петербургского художника А. Я. Ломаева (2016) также дополняют гриммовский сюжет множеством любопытных фантазийных подробностей, конкретизируют и детализируют каждый образ, содержат в себе цитаты из классиков, прежде всего — из П. Брейгеля. Но Ломаев, в отличие от Дугиных, использует выразительные возможности акварели, не пытаясь имитировать фактуру масляной живописи, отдает предпочтение массовым сценам и панорамам, простирающимся до самого горизонта и показанным с верхней точки. Он не только иронизирует над своими героями, но и сопереживает им. Оригинальное изобразительное прочтение сказки не противоречит тексту, не подменяет и не заслоняет его, но часто выводит на первый план обстоятельства, казалось бы, второстепенные. Даже самые смелые и непредсказуемые фантазии графика, мотивированные гриммовским сюжетом, слегка видоизменяют его, но не теряют связи с ним. Так, мухи, которые, согласно первоисточнику, появлялись лишь в первой сцене, на рисунках преследуют героя на протяжении всей книги, причем ведут себя весьма эксцентрично. Надоедливые насекомые атаку-

ют вождеденный бутерброд, вооружившись копьями, облачившись в рыцарские доспехи, надев шляпы с перьями.

Шутливый графический язык иллюстратора не только понятен детям, но и любим ими. Ломаеву не нужно далеко ходить, чтобы проверить, как будет восприниматься маленькими читателями тот или иной эпизод сказки: «Для меня этот вопрос легко решаем, потому что я рисую книгу не для каких-то абстрактных детей, а для своих. Я рассказываю изобразительными средствами историю, стараюсь сделать это увлекательно и интересно для ребенка. Кроме всего прочего, я делаю не просто отдельные картинки, а сочиняю книгу целиком. Пытаюсь сделать так, чтобы ритм ее прочтения совпадал с ритмом рассматривания иллюстраций» [Книжки... 2014].

Сюжет «Храброго портняжки» художник излагает гораздо обстоятельнее, чем кто-либо из его предшественников. Например, Коннашевичу для графической интерпретации сказки хватило (не считая обложки, форзаца и титула) четырех полосных рисунков и концовки, Ломаеву же понадобилось (опять же не считая внешних элементов книжного ансамбля) 25 композиций, причем почти все они занимают по целому развороту. Пространство этих листов заполнено очень неравномерно: плотные скопления персонажей и предметов чередуются с фрагментами более «разреженными» и с зияющими пустотами, в которые впечатывается текст. Иллюстратор выстраивает изобразительное повествование настолько связное и подробное, что усвоить фабулу можно, и не вчитываясь в текст. Перфекционизм художника передается и его персонажам: разбойники-великаны лупят друг друга вырванными с корнем дубами и соснами столь усердно, что в округе не остается ни одного дерева, не задействованного в драке.

В этом большом густонаселенном цикле важное место отводится играм с пространством, метафорически отражающим быструю смену настроений героя. Например, в начале сказки помост, на котором сидит мечтательный, погруженный в свои мысли портной, возвышается над городом, как каланча, оставляя далеко внизу улицу с фахверковыми домами, торговку вареньем, играющих детей, прячущихся в тени монстров с птичьими головами. Когда же, убив одним ударом семь мух, силач преисполняется чувством собственного величия, то и вовсе уносится в астрал, пребывает в недоступных простым смертным космических сферах. Эпизод, где портняжка состязается с великаном в метании камней, показан в таком сложном и причудливом ракурсе, увиден с такой головокружительной высоты, что линия горизонта изгибается, как подкова,



Рис. 10. А. Я. Ломаев. Иллюстрация к сказке «Храбрый портняжка». 2016

зритель может даже заглянуть за пределы «белого света», увидеть краешек окружающей его темной стратосферы, заполненной звездами и все теми же мухами.

Образ главного героя у Ломаева довольно неоднозначен. Портняжка с кудрявыми золотистыми волосами — вертлявый, самолюбленный шеголь и в то же время инфантильный мечтатель, впечатлительный визионер, одновременно хитрец и простака, не столько истинный храбрец, сколько ловкий и удачливый фокусник. Его худощавая фигура сразу узнается даже в самых многолюдных композициях (Рис. 10). Важным коллективным героем сказки становится королевская рать: самым помпезным образом выступая в поход, несметное, вооруженное до зубов войско отсиживается в засаде, пока одинокий герой совершает свои подвиги, и чинно выходит на сцену, лишь когда дело уже сделано (этот мотив намечен в тексте, но в рисунках он звучит более явственно и комично).

Великаны в этом цикле — обнищавшие и одичавшие отпрыски аристократических фамилий; о том, что они знавали лучшие времена, красноречиво свидетельствуют некогда роскошные, а теперь изношенные до дыр, испещренные грубыми заплатами костюмы. Впрочем, если верить художнику, появление великана на улице сказочного города — вещь настолько же привычная и естественная, как встреча с процессией слепцов или ватагой детей, волынщиком

или торговкой, рыцарем или шутом. Вообще беспорядочная толчея разномастных и разномасштабных типажей, суетливое броуновское движение обычных людей, карликов и гигантов впечатляет зрителя больше, чем отдельные, даже самые колоритные персонажи; именно таинственное кипение повседневной жизни порождает сказочные сюжеты и образы, приводит в действие механизм фантастических приключений.

Таким образом, сказки братьев Grimm дают повод для самых разнообразных изобразительных толкований, и вполне традиционные их прочтения, и смелые эксперименты могут быть в равной степени убедительными. По иллюстрированным изданиям Гриммов можно изучать историю русской книжной графики с ее взлетами и падениями, довольно быстрой сменой стилистических кодов, потрясающим богатством индивидуальных интонаций. Безусловно, отечественные иллюстраторы сделали очень много для того, чтобы сокровища немецкого фольклора продолжали оставаться в числе любимейших книг детской аудитории, были понятны и интересны ребенку, живущему «здесь и сейчас». Во многом благодаря художникам сюжеты старых сказок, выражаясь словами Я. Гримма, «...не испарились, как роса под жарким солнцем, не погасли, как огонь в колодце, не умолкли навеки в тревогах наших дней» [Скурла 1989, 74].

Литература

Источники

Гримм 1918 — Гримм В. К., Гримм Я. Сказки братьев Grimm: с ил. в тексте / Пер. А. А. Федорова-Давыдова. 4-е изд., вновь просм. и испр. М.: журн. «Светлячок» и «Путеводный огонек», [1918].

Гримм 1923 — Гримм В. К., Гримм Я. Сказки братьев Grimm / сост. и пер. Н. Жбанковой; [илл. К. Ротова и Б. Покровского]. М.; Пг.: Гос. изд-во, 1923.

Гримм 1936 — Гримм В. К., Гримм Я. Сказки братьев Grimm / Пересказ А. Введенского; под общ. ред. С. Маршака; переплет и илл. Е. Сафоновой. М.;Л.: Детгиздат, 1936.

Гримм 1940 — Гримм В. К., Гримм Я. Горшок каши / Братья Grimm; рис. Е. Ребиковой. [М.]: Детгиздат, 1940. (Для маленьких).

Гримм 1950 — Гримм В. К., Гримм Я. Сказки братьев Grimm: [пер. с нем.] / Рис. В. Минаева. М.; Л.: Детгиз, 1950.

Гримм 1957 — Гримм В. К., Гримм Я. Сказки братьев Grimm: [пер. с нем.] / Рис. В. Минаева. М.: Детгиз, 1957.

- Гримм 1958* — Гримм В. К., Гримм Я. Пряничный домик / Братья Гримм; [пересказ А. Введенского]; рис. Б. Калаушина. Л.: Детгиз. [Ленингр. отд.], 1958.
- Гримм 1960* — Гримм В. К., Гримм Я. Горшок каши: сказка / Братья Гримм; рис. В. Конашевича. Л.: Детгиз, 1960.
- Гримм 1963* — Гримм В. К., Гримм Я. Храбрый портной / Братья Гримм; [под общ. ред. С. Я. Маршака]; Рис. В. Конашевича. Л.: Детгиз. [Ленингр. отд.], 1963.
- Гримм 1968* — Гримм В. К., Гримм Я. Храбрый портняжка / Братья Гримм; Рис. И. Галанина. М.: Малыш, 1968.
- Гримм 1972a* — Гримм В. К., Гримм Я. Горшок каши: сказки / Братья Гримм; пересказ А. Введенского; рис. Н. Цейтлина. М.: Дет. лит., 1972.
- Гримм 1972b* — Гримм В. К., Гримм Я. Храбрый портной / Братья Гримм; пересказ с нем. А. Введенского; рис. Н. Цейтлина. М.: Дет. лит., 1972.
- Гримм 1975* — Гримм В. К., Гримм Я. Сказки: [пер. с нем.] / Братья Гримм; рис. Н. Цейтлина. [М.: Дет. лит., 1975].
- Гримм 1976* — Гримм В. К., Гримм Я. Сказки / Братья Гримм; худож. Е. Монин. М.: Малыш, 1976.
- Гримм 1977* — Гримм В. К., Гримм Я. Сказки / Братья Гримм; пересказ А. Введенского; под ред. С. Маршака; рис. Н. Гольц. М.: Дет. лит., 1977.
- Гримм 1978a* — Гримм В. К., Гримм Я. Горшок каши: сказка / Братья Гримм; пересказал для детей А. Введенский; рис. Т. Соловьевой. Л.: Дет. лит., 1978. (Мои первые книжки).
- Гримм 1978b* — Гримм В. К., Гримм Я. Удалой портняжка / Братья Гримм; [Пересказал Б. Заходер; худож. Е. Монин]. М.: Малыш, 1978.
- Гримм 1979* — Гримм В. К., Гримм Я. Сказки братьев Гримм: [пер. с нем.] / Вступ. ст. В. Келера; худож. Г. А. В. Траугот]. Л.: Художник РСФСР, 1979.
- Гримм 1984* — Гримм В. К., Гримм Я. Бабушка Вьюга: сказки / Братья Гримм; пересказал с нем. Б. Заходер; рис. М. Майофиса. М.: Малыш, 1984.
- Гримм 1985* — Гримм В. К., Гримм Я. Сказки / Братья Гримм; [пер. с нем. Г. Петникова; послесл. Г. Шевченко, ил. Н. Гольц]. М.: Правда, 1985.
- Гримм 1987* — Гримм В. К., Гримм Я. Храбрый портной / Братья Гримм; [Пересказ А. Введенского; худож. В. Чапля]. М.: Малыш, 1987.
- Гримм 1989* — Гримм В. К., Гримм Я. Бременские музыканты / Братья Гримм; [пересказал Б. Заходер; худож. М. Майофис]. М.: Малыш, 1989.
- Гримм 1990* — Гримм В. К., Гримм Я. Горшок каши / Братья Гримм; [пересказ с нем. А. Введенского; под ред. С. Маршака; худож. М. Карпенко]. М.: Малыш, 1990.

Гримм 1993 — Гримм В. К., Гримм Я. Горшок каши / Братья Гримм; [в пересказе А. Введенского; худож. В. Хлебникова]. М.: Современный писатель, 1993.

Гримм 2011a — Гримм В. К., Гримм Я. Бременские музыканты / Братья Гримм; [пер. с нем. П. Н. Полевого; худож. Л. Каплан]. М.: РИПОЛ классик, 2011.

Гримм 2011б — Гримм В. К., Гримм Я. Гензель и Гретель: [пересказ с нем.] / Братья Гримм; ил. А. Архиповой. М.: РИПОЛ классик, 2011.

Гримм 2013 — Гримм В. К., Гримм Я. Храбрый портняжка; Сказка о быке с ослом / Братья Гримм; в пересказе Л. Яхнина; худож. О. и А. Дугины. М.: РИПОЛ классик, 2013.

Гримм 2015 — Гримм В. К., Гримм Я. Бременские музыканты / Братья Гримм; пересказ с нем. А. Введенского; худож. И. Олейников. М.: СПб.: Речь, 2015. (Образ Речи).

Гримм 2016a — Гримм В. К., Гримм Я. Сказки братьев Гримм / Пересказ А. Введенского под ред. С. Маршака; худож. Б. Забирохин; [сост. и послесл. Н. Кавина; предисл. Б. Легова]. СПб.: Детгиз, 2016.

Гримм 2016б — Гримм В. К., Гримм Я. Храбрый портняжка / Я. и В. Гримм; [пер. с нем. под ред. П. Полевого]; худож. А. Ломаев. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016.

Гримм 1982 — Гримм В. К., Гримм Я. Німецькі народні казки, записані братами Гримм / Брати Гримм; пер. з нім. С. Сакидона та ін.; мал. Б. Дюдорова. Київ: Веселка, 1982.

Дугины 2015 — Дугина О., Дугин А.: «Работа над одной иллюстрацией заняла целый год» // Искусство. 2015. № 1 (592). С. 68–77.

Каплан 2015 — Каплан Л.: «Я иллюстрирую книгу не для детей, а для себя» // Искусство. 2015. № 1 (592). С. 86–95.

Книжки 2014 — Книжки с картинками: интервью с Антоном Ломаевым / подгот. А. Заспа // Невское время. 17 сент. 2014.

Монин 1990 — Монин Е. «Я с головой погружаюсь в этот сказочный мир...» / Беседу ведет М. Баранова // Детская литература. 1990. № 2. 2-я стор. обл., С. 57–62.

Исследования

Башинская 2010 — Башинская И. А. Борис Забирохин. Графика 1982–1991 гг. // Петербургские искусствоведческие тетради: статьи по истории искусства. Вып. 18. СПб.: Ассоциация искусствоведов, 2010. С. 16–21.

Гурьян 1938 — Гурьян О. Иллюстраторы сказок // Детская литература. 1938. № 18–19. С. 115–122.

Красовицкая 1985 — Красовицкая Л. Путешествуя по миру сказок: сказки братьев Гримм в работах советских художников 70–80-х годов // Детская литература. 1985. № 8. С. 56–62.

Кудрявцева 2008 — Кудрявцева Л. С. Собеседники поэзии и сказки: об искусстве художников детской книги. М.: Московские учебники, 2008.

Кудрявцева, Фомин 2010 — Кудрявцева Л. С., Фомин Д. В. Линия, цвет и тайна Г. А. В. Траугот. СПб.: Вита Нова, 2010.

Молок 1969 — Молок Ю. А. Владимир Михайлович Конашевич. Л.: Художник РСФСР, 1969.

Скурла 1989 — Скурла Г. Братья Гримм. Жизнь и творчество / пер. с нем. С. Шлапоберской, предисл. А. Гугнина. М.: Радуга, 1989.

Таубер 1975 — Таубер В. О старой немецкой сказке: заметки иллюстратора // Детская литература. 1975. № 8. С. 75–79.

Чегодаева 1975 — Чегодаева М. А. Владимир Минаев. М.: Сов. художник, 1975.

Яковлев 1994 — Яковлев Д. Андрей Дугин дома и за границей // Детская литература. 1994. № 2. С. 77–82.

References

Bashinskaya 2010 — Bashinskaya, I. A. (2010). Boris Zabirohin. Grafika 1982–1991 godov [Boris Zabirokhin. Graphics from 1982–1991]. Peterburgskie iskusstvedcheskie tetradi: stat'i po istorii iskusstva, 18, 16–21.

Chegodaeva 1975 — Chegodaeva, M. A. (1975). Vladimir Minaev. Moscow: Sovetskij hudozhnik.

Gur'yan 1938 — Gur'yan, O. (1938). Illyustratory skazok [Fairy tale illustrators]. Detskaya literatura, 18–19, 115–122.

Krasovickaya 1985 — Krasovickaya, L. (1985). Puteshestvuya po miru skazok: skazki brat'ev Grimm v rabotah sovetskih hudozhnikov 70–80-h godov [Traveling through the world of fairy tales: fairy tales of the brothers Grimm in the works of soviet artists of the 70s and 80s]. Detskaya literatura, 8, 56–62.

Kudryavceva 2008 — Kudryavceva, L. S. (2008). Sobesedniki poezii i skazki: ob iskusstve hudozhnikov detskoj knigi [Interlocutors of poetry and fairy tales: about the art of children's book artists]. Moscow: Moskovskie uchebniki.

Kudryavceva, Fomin 2010 — Kudryavceva, L. S., Fomin, D. V. (2010). Liniya, cvet i tajna G. A. V. Traugot [Line, color, and mystery by G. A. V. Traugot]. Saint Petersburg: Vita Nova.

Molok 1969 — Molok, Yu. A. (1969). Vladimir Mihajlovich Konashevich. Leningrad: Hudozhnik RSFSR.

Skurla 1989 — Skurla, G. (1989). *Brat'ya Grimm. Zhizn' i tvorchestvo* [The brothers Grimm. Life and creativity]. Moscow: Raduga.

Tauber 1975 — Tauber, V. (1975). *O staroj nemeckoj skazke: zametki illyustratora* [About an old German fairy tale: illustrator's notes]. *Detskaya literatura*, 8, 75–79.

Yakovlev 1994 — Yakovlev, D. (1994). *Andrej Dugin doma i za granicej* [Andrey Dugin at home and abroad]. *Detskaya literatura*, 2, 77–82.

Dmitriy Fomin

Russian State Library; Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts; ORCID: 0000–0002–9931–6288

BROTHERS GRIMM' FAIRY TALES IN ILLUSTRATIONS BY RUSSIAN ARTISTS

The article provides a brief overview of the most interesting illustrative cycles of brothers Grimm' fairy tales, created by Russian artists in the XX and early XXI centuries, and examines different approaches to visual interpretation of German folklore. Although some successful graphic interpretations of Grimm' subjects began to appear early in post-revolutionary years, for a number of reasons this valuable literary material long remained outside of attention sphere of the most significant artists of children's books. The period of the second half of the 1970s–1980s became the happiest and most fruitful in the publishing fate of fairy tales, when such remarkable masters as N. I. Zeitlin, E. G. Monin, M. S. Mayofis, G. A. V. Traugot, N. G. Golts, B. A. Diodorov, etc. took up the illustration. The second part of the article compares graphic interpretations of the most famous fairy tales of brothers Grimm: “The pot of porridge”, “The gingerbread house”, “The Bremen town musicians”, “The brave little tailor”. The author traces how the interpretations of textbook subjects change and become more complex over time, and what artistic means prove their relevance.

Keywords: the Brothers Grimm, fairy tale, German folklore, children's literature, book graphics, illustration, grotesque, fiction.