

3. Минералов, Ю.И., Минералова, И.Г. История русской литературы XX века (1900 – 1920-е годы) / Ю.И.Минералов, И.Г.Минералова. – М.: Высшая школа, 2004. – 430 с.
4. Цветаева, М.И. Поклонись Москве...: Поэзия. Проза. Дневники. Письма / сост., вступит. статья, примеч. А.А.Саакянц /Цветаева М.И. – М.: Моск. Рабочий, 1989. – 528 с.

**N. F.Zlobina**

St. Tikhon's Orthodox humanitarian University  
e-mail: Zlobina-n@bk.ru

### **The importance and the role of ellipsis in the loop of M. I. Tsvetaeva "Poems about Moscow"**

*Key words: ellipse, individual style, vernacular, rhythmical-intonational structure of the verse.*

*The article shows specific features of the ellipse in this cycle; the role of the ellipse as a factor in semantic organization of the text; explains its importance in the formation of the artistic image of the Russian capital; the importance of this art for the metaphorization of grammar, absorbed and reflective folk elements that have an impact on the individual style of M. I. Tsvetaeva.*

**И.Э. Кашекова**

ФГБНУ «Институт художественного  
образования и культурологии Российской  
академии образования»  
[kashekova@yandex.ru](mailto:kashekova@yandex.ru)

УДК 76.0

### **СТИЛОВОЕ ЕДИНСТВО ЛИТЕРАТУРНОГО И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ОБРАЗА В ИСКУССТВЕ КНИГИ**

*Ключевые слова: книжная графика, иллюстрация, художник-иллюстратор, образ, стиль.*

*В статье раскрываются особенности искусства книги и роли художника-иллюстратора в создании образа книги. Главная задача художника-иллюстратора в способности понять и почувствовать стиль автора и передать художественными средствами сущность литературного образа, так, чтобы литературный и изобразительный образы были конгенитальны.*

Книга представляет собой синтез пространственного искусства и литературы. В ней взаимодействие искусства играет важную роль в эмоциональном восприятии произведения. Конечно, литература – главное искусство в книге, но для того, чтобы усилить воздействие содержания на читателя, важна вся архитектура издания. Конструирование книги включает ее общее построение, определение количества иллюстраций их размеры и место; выбор шрифтов, оформление страниц сообразно содержанию и оформлению книги. Иллюстрации визуально представляют героев и события, происходящие в сюжете. Особенно это важно в детских и в подарочных изданиях. В них часто бывают задействованы все компоненты оформления книги: суперобложка (от лат. «сверху»); обложка, форзац (нем.) – двойной лист бумаги, соединяющий переплет с книжным блоком; титульный лист, фронтиспис (фр., лат. – лоб+смотреть) – иллюстрация на оборотной стороне титульного листа; шмуцтитул (нем.) – страница с названием книги или ее разделов, помещаемая перед титулом или очередным разделом; заставка – небольшая орнаментальная или изобразительная композиция, открывающая страницу; буквица – орнаментально оформленная заглавная буква; концовка – декоративная композиция, заканчивающая книгу или раздел; и, наконец, иллюстрации.

Книжная графика является одним из самых распространенных видов графики – самого доступного и популярного из изобразительных искусств.

Художник – иллюстратор дополняет книгу визуальными образами героев литературных произведений и явлений, происходящих с ними. Иллюстрации помогают читателю проникнуть в замысел автора. Однако в истории существует немало примеров, когда некоторые писатели были категорически против иллюстрирования своих произведений. Гюстав Флобер, Ромен Роллан, Николай Васильевич Гоголь оставили письменные доказательства нетерпимого отношения к оформлению своих книг. Такое мнение объясняется тем, что в иллюстрировании произведения заложен определенный риск: при неверном понимании художником мысли автора неправильно будет найден стиль иллюстрирования, не выбрана адекватная художественная техника, ошибками будут и образы героев. В этом случае иллюстрация станет препятствием к постижению читателем идей автора, так как конкретность рисунка, не только не совпадает с ассоциациями автора, но и мешает полету читательской фантазии.

Противником иллюстраций был и Ю.Н. Тынянов. Он, приводя в пример многочисленные иллюстрации к Н. Гоголю, подкреплял идею о неадекватности изобразительного образа – словесному: «Самый конкретный – до иллюзий – писатель, Гоголь, менее всего поддается переводу на живопись. «Гоголевские типы», воплощенные и навязываемые при чтении ..., – пошлость, ибо вся сила этих героев в том, что динамика слов не обведена у Гоголя плотной массой».

Конечно, Ю.Н. Тынянов говорил о посредственной иллюстрации, но его высказывание является прекрасным подтверждением того, что создание иллюстраций к художественному произведению дело сложное и деликатное. Иллюстратору кроме искусного владения художественным материалом, техникой и приемами, знанием материальной культуры эпохи, необходимо обладать особой интуицией, способностью ощутить подтекст произведения, духовно соединиться с автором и только в этом случае возникает феномен слияния изобразительного и литературного образа. Неразрывный целостный образ произведения и его героев остается в сознании читателя на многие годы.

Замечательный иллюстратор Н.В. Кузьмин писал о том, что художник, вложивший свой труд и вдохновение в создание книги, всегда мечтает, чтобы его рисунки стали для книги «вечными спутниками» и приводит в пример, ставшие для многих читательских поколений неотделимыми от текста, иллюстрации Гранвиля к «Робинзону Крузо» и Гюстава Доре к книгам: «Дон Кихот», «Гаргантюа и Пантагрюэль», «Мюнхгаузен».

Н.В. Кузьмин считал, что долговечность этим образам обеспечило удивительное соответствие, выбранного художниками стиля рисунков, художественных материалов и техник производства. В отечественной книжной графике такие образы создали Александр Бенуа в иллюстрациях к «Медному всаднику», Михаил Врубель в иллюстрациях к «Демону». Зрительный облик главных героев этих произведений вот уже у нескольких поколений читателей ассоциируется с иллюстрациями выдающихся художников. Н.В. Кузьмин прекрасно понимал, что: «Каждый автор имеет свою «меру натуры», и, разумеется, строгая, «графическая» проза Пушкина потребует совсем иных изобразительных средств, чем проза писателей русской «натуральной школы». Есть иллюстраторы одной излюбленной ими эпохи, почти «одной темы», как К. Сомов, избравший век фикжм (юбка на китовом усе) и париков, как И. Билибин, возлюбивший Древнюю Русь. Верность одной эпохе избавляет этих художников искать новый язык при подходе к каждой книге. Художник более широкого творческого диапазона – М. Добужинский, иллюстрируя такие разные по стилям и эпохам произведения, как «Бедная Лиза» Карамзина и «Белые ночи» Достоевского, для каждой из них находит свой образный строй. Он не боится риска потерять свой «почерк», он ищет присущую каждому из авторов «меру натуры» и соответственно этому выбирает графическую манеру: прозрачно-линейную для «Бедной Лизы» и совсем иную для петербургской повести Достоевского – манеру черных заливок с проскребыванием белых мест, удивительно соответствующую возникающим из черной мглы столичных улиц образам Достоевского».

Ю.Я. Герчук в статье «Иллюстраторы и интерпретаторы», посвященной иллюстрированию «Мертвых душ» Н.В. Гоголя, отмечает, что современный читатель встречается с невероятным многообразием графических интерпретаций образов гоголевских героев. Комментируя иллюстрации к этому произведению, он критиковал одного из первых иллюстраторов П.М. Боклевского, т.к. считал, что «нерасторжимый гоголевский сплав иронии и трагизма оказался вне возможностей мастера. Трагический гротеск он подменил довольно поверхностной драматизацией!». Если развивать дальше тему иллюстрирования «Мертвых душ», то нельзя обойти работы таких известных художников как К. Маковский, П.П. Соколов, с их добротными, но через чур реалистичными и конкретными иллюстрациями.

В смысле духовного родства, пожалуй, ближе всех к Гоголю подошел М. Шагал. Стилизованные образы на его офортах очень типичны, осязаемы, исполнены тонкого юмора и в то же время лишены той конкретности, которой так боялся сам автор. Интерпретация гоголевских героев Шагалом, представленных символично в обобщенной, гротескной форме, будит массу ассоциаций. И даже неправильность рисунка, нарушенная перспектива, отсутствие окружающей материальной среды являются здесь несомненной удачей, т.к. лишают героев принадлежности своей эпохе, придают им вневременное значение. Возможно, художнику удалось передать саму суть гоголевской идеи, ведь многие персонажи произведений писателя, их поведение, реакции, фразы актуальны и сегодня.

Таким образом, мы видим, что сколь бы вескими не были доводы Ю.Н. Тынянова и других противников иллюстрирования литературных текстов, которые обосновывали «непереводимость литературного образа в визуальный», все же существует множество удачных опытов, в которых изобразительные образы не только близки, но и сливаются с литературными прототипами. В этих изображениях верно и глубоко представлен облик и характер героев и передан смысл произведения.

Несмотря на довольно резкие высказывания некоторых авторов и критиков по поводу иллюстраций, никто не может сказать, что иллюстрация – это некий просчет культуры, ее неверное направление. Визуальный образ издревле сопутствовал словесности. Доказательством тому выступают древнейшие пиктограммы и петроглифы, египетские папирусы и настенные росписи, более поздние изображения в календарях и в летописях средневековья, витражи и скульптурные образы на фасадах романских и готических соборов, наконец, в книге. Изображение, передающее на принципиально другом языке смысл словесного текста, судя по всему, способствуя синтетическому восприятию образов, обеспечивают одно из основных стремлений культуры – тяготение к целостности.

Однако если до начала XX века художники старались как можно точнее и объективнее передать текст, то уже рубеж веков характеризуется новым взглядом на иллюстрирование художественной литературы. В частности С. Дягилев, отдавая должное талантливым и вдумчивым иллюстраторам, писал: «Принимая объективность иллюстратора за главную цель его деятельности, мы суживаем ему рамки и приводим задачу его к невозможным затруднениям. Требовать, чтобы иллюстрация выражала душу поэта, сокровенные его мысли, это значит требовать дополнений к творчеству поэта, как будто его надо дополнять и как будто в этом интерес. Единственный смысл всякой иллюстрации заключается как раз в ее полной *субъективности*, в выражении художником его собственного взгляда на данную поэму, повесть, роман. Иллюстрация вовсе не должна ни дополнять литературного произведения, ни сливаться с ним, а наоборот, ее задача — освещать творчество поэта остроиндивидуальным, исключительным взглядом *художника*, и чем неожиданнее этот взгляд, чем он ярче выражает личность художника, тем важнее его значение. Словом, если бы сам автор увидел иллюстрации к своей поэме, то вовсе не было бы ценно его восклицание: “Да, я именно так это понимал!”, но крайне важно: “Вот как *вы* это понимаете!”». Именно такой субъективный, личностный подход выбрал Марк Шагал к иллюстрированию Гоголя и ...попал в самую точку. Хотя, как и можно было ожидать, в советское время ни идеи Шагала, ни его художественный стиль, ни политические соображения не могли способствовать популярности его работы в русской культуре того периода.

В удивительно точном выражении С. Дягилева книжная иллюстрация – это не мнимый «перевод» текста в наглядную форму, а его образная интерпретация, сходная с режиссерским замыслом спектакля.

Выдающийся иллюстратор, блистательный мастер гравюры Владимир Андреевич Фаворский рассматривал книгу как единый не расчлененный на отдельные элементы, развивающийся во времени и пространстве организм, он создал своего рода школу, которой следуют современные художники, посвятившие себя книге.

Д. Бисти очень точно оценил творчество Фаворского: «...его интересовал не столько сюжет, но, прежде всего, характер и стиль иллюстрируемой книги, ее особое, присущее только ей мироощущение. ...Художник выступает, как толкователь текста книги, вскрывает ее содержание, проникает в глубь авторской мысли. Фаворский всегда мог найти и передать общечеловеческую значимость содержания через пластическое осмысление материала и формы конкретного писателя, его литературного метода. Его иллюстрации не графический подстрочник текста. Это сотворчество... Он умел читать!»

Сам Фаворский писал: «Художественное совершенство литературной вещи, естественно делает иллюстрирование трудным, но, с другой стороны, и облегчает работу, так как перед тобой образец с определенным, ярко выраженным характером, со своим художественным стилем».

Передачу стиля литературного произведения в художественном образе книги В. Фаворский считал самым трудным, но и самым важным в работе иллюстратора. Свое видение художественной задачи при оформлении «Слова о полку Игореве» Фаворский характеризовал как необходимость «передать стиль «Слова», но не впасть при этом в стилизацию. Ведь я сегодняшний человек, - писал художник, - и ни в коем случае не должен реконструировать древнюю форму, а должен передать стиль «Слова», как я, современный человек, его понимаю». Художник считал, что важно передать в иллюстрации единство эстетических идеалов, духовных устремлений, мировоззрения исторической эпохи, а не подстраиваться под ее стиль.

Создавая художественный образ средствами графики, художник использует во всевозможных вариантах выразительные средства языка графики: линию, пятно, штрих, точку; работая любым графическим материалом, в любой графической технике, именно с их помощью он добивается выразительности образа.

С помощью **линии** художник воспроизводит в рисунке пластическую форму предмета. Характер изображаемого, разнообразные нюансы настроения он передает с помощью нажима карандаша или пера. «Душа» линии, воздействующая на эмоциональные переживания зрителя передается через ее качество: плавная, волнистая, нежная или колючая, сверлящая, нервная – вызывают различные ощущения.

Линия в рисунке может выражать смятение, душевное волнение, тревогу, ликование, безмятежность, умиротворение и т.д. В передаче характера изображаемого большую роль играет и **штрих**. Штрих /strich/ – немецкое слово, в переводе означает «тонкая черта, линия», но в русском языке утвердилось как понятие о короткой, вспомогательной линии. В рисунке с помощью штриха передают светотеневые отношения, фактуру предмета, которые оказывают важное влияние на общий характер рисунка. Тем более что штрихи также как и линии могут быть тонкими, плавными, нежными, а могут быть резкими, грубыми, прерывистыми, могут накладываться редко, а могут концентрироваться, сгущаться, затемняя рисунок и нагнетая напряжение. По характеру штриха часто можно узнать руку того или иного художника. Например, рисунки Леонардо да Винчи часто узнают по резким, направленным слева направо, параллельным штрихам на его работах.

Изображая в рисунке то или иное явление или предмет, художник с помощью линии и штриха транслирует зрителю определенную информацию, имеющую различное смысловое значение.

Непосредственность передачи мира в рисунке выражается в отношении к реальности. Чаще всего действительность в рисунке предстает не в статичном завершенном виде, а в процессе ее развития. Многообразные повороты, направления линий, их пересечения создают впечатление постоянного движения. «Если мы всмотримся в отношения между рисунком и действительностью, то заметим, что рисунок очень часто воспроизводит не готовую, постоянную действительность, а ее становление. Из движения и скрещения линий рождаются изменчивые образы: деревья в процессе роста, вода в непрерывном течении и т.п.» (Б.Р. Виппер). В рисунках одних художников мы видим замерший, словно оцепеневший мир, в других постоянное, стремительное движение становится главным мотивом произведения.

В быстром и легком наброске художник, как правило, пренебрегает деталями, заостряя внимание на главном (не случайно Б.Р. Виппер назвал набросок художественным афоризмом). К наброску подходит пушкинское определение «быстрый карандаш», передающее легкий, мгновенный, стремительно летящий характер рисунка.

Рисунки, выполненные «быстрым карандашом», представляют нам небрежно-обобщенные типы, которые не только внешне, но и по внутренним ощущениям резко отличаются от подробных и обстоятельных академических рисунков.

«Линия в рисунке выполняет три основные функции. Во-первых, всякая линия изображает, создает иллюзию пластической формы. ...Во-вторых, всякая линия обладает своим декоративным ритмом и своей мелодией. В-третьих, наконец, всякой линии присуща своеобразная экспрессия, она выражает то или иное переживание или настроение» (Б.Р. Виппер).

В речи и в музыке существует такое понятие как **интонация**, соединяющее в себе мелодику, ритм, темп, интенсивность, тембр и др. Интонация придает исполняемому произведению экспрессивность, эмоциональность. В искусствоведческую терминологию изобразительного искусства термин интонация не входит, но если говорить о диалогичности искусства, о творческом, эмоциональном разговоре художника и зрителя, почему бы нам ни воспользоваться этим термином, передающим живой взволнованный голос художника в зрительных образах средствами своего искусства. В графике интонация, тон художника передается в первую очередь характером линии. Линия может тянуться монотонно и вяло, может неожиданно оборваться или, наоборот, усиливаться, может быть динамичной и резкой, тонкой и изящной, нервной и изломанной. Таким образом, голос художника звучит то громче, то тише, иногда переходит на едва уловимый шепот, а временами звучит как набатный колокол. Медленная и плавная речь художника становится быстрой, сбивчивой, тревожной. Благодаря этой «интонации», зритель улавливает переживания художника и эмоционально воспринимает образ, взволновавший автора.

Рисунок может быть «линейным», т.е. составленным из линий и силуэтный – решенный контурами и пятнами. Это зависит и от материала, используемого художником и от установки художника на то или иное впечатление. **Пятно** в графической работе такой же важный способ передачи настроения как линия и штрих. С помощью пятен художник формирует пространство, устанавливает ритм, передает объемно-пространственные связи.

В графике в основном применяется два цвета – черный и белый. Белый цвет В. Кандинский назвал цветом великого безмолвия, но «это безмолвие не мертво, оно полно возможностей». Эти возможности, которые таит в себе белый цвет, дали основание художнику-мыслителю сравнить его с паузами в музыке. Черный цвет В. Кандинский определяет как нечто угасшее, неподвижное.

В графической работе художник часто пренебрегает иллюзией пространства, он активно использует белый фон бумаги, который и играет роль световоздушной среды. Восприятие графического произведения происходит от центра к краям. То есть от ритмических чередований линий и пятен к незаполненному изображением фону.

Таким образом, основой эмоционально-образного языка графики, которым пользуются иллюстраторы для создания художественных образов, конгениальных литературным образам, являются:

- **характер линий**, их «**интонация**» – интенсивность, плавность, мягкость, волнистость, ритм и динамика штрихов;
- **мера контраста белых и черных пятен**, создающих напряженность, нагнетающих драматизм, трагизм ситуации или сообщающих изображению яркость, «живописность», ощущение наполненности солнечными лучами игрою света и тени;
- абстрактная **символика пространства**, недосказанность, соединение разновременных ситуаций, дающих ощущение движения, изменения, роста;
- **символика изображения**: эмблематичность, знаковость, гротескность;
- **учет специфики восприятия** - от центра к краям, от конкретики к воображению;
- адекватность художественной техники, художественного материала, использования выразительных средств, позволяющих достичь **стилевого единства изобразительного и литературного образа**

**I. Kasheкова**

Moscow, FGBNU "The Institute of Art  
Education and Culture of the Russian  
Academy of Education "  
[kasheкова@yandex.ru](mailto:kasheкова@yandex.ru)

### **The stylistic unity of the literary and the visual image in art books.**

*Key words: book illustration, illustration, illustrator, image, style.*

*The article describes the features of book art and the role of an illustrator to create an image of the book. The main task of an illustrator in the ability to understand and feel the author's style and artistic means to convey the essence of the literary image, so that the literary and pictorial images were congenial.*

**М.М. Коваленко**

Московский педагогический государственный университет  
e-mail: kovalenmaria@gmail.com

УДК 821.161.1

### **«СКАЗКА-МАЛЮТКА» В ИСТОРИИ РУССКОЙ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА (Сергей Козлов и Геннадий Цыферов)**

*Ключевые слова: стиль, сказка-малютка, книжка-малышка, синтез, миниатюра.*

*В статье рассматривается «сказка-малютка» в истории русской литературы XX века на примере миниатюр Сергея Козлова и Геннадия Цыферова. Выявляются традиции и особенности индивидуального стиля писателей и стиля эпохи вообще.*

Определение «Сказки-малютки», появившееся на рубеже XIX–XX веков, подразумевает, не только объем произведений (миниатюр), получивших популярность в литературе именно в это время [2], но и адресата (ребенка). Названная двуплановость диктует и внутреннюю форму произведений, зачастую произведений-книг малого формата, сопровождаемых также и соответствующими иллюстрациями. Именно таковыми образцовыми предстают сказки-малютки у раннего К. Чуковского, например, «Ёжики смеются», «Солнце», «Чудо-дерево» (1927 г.). Именно эти содержательно-жанровые и формообразующие черты очевидны в сказках-малютках целого ряда писателей XX века, в том числе в творчестве образцовых детских писателей, таких, как С.Я.Маршак, В. Сутеев, Э. Н. Успенский, В. В. Бианки, и др. [3]

Стиль каждого детского писателя уникален, но зачастую обращение прозаиков к ребенку-дошкольнику или школьнику самых первых лет знакомства с книгой, объединяет стремление дать ему книгу по возрасту, какой является книжка-малышка, и в данном случае особенно важно, как они сами определяют свои произведения-книги.

Показательна в данном отношении работа писателей, наследующих традиции детской книги начала XX века и аккумулирующих в своем творчестве важнейшие тенденции своего времени. Начиная свой творческий путь в одной лаборатории, С. Козлов и Г. Цыферов обращаются к сказке-малютке и книжке-малышке по-разному, но именно обращение к миниатюре как наиболее удачной форме сказки для детей указывает на их стилевое родство. «Сказки-малютки» Г. Цыферова и книга миниатюр «Цыпленок вечером» (1993 г.) С. Козлова представляются схожими. Образно-