

А. Н. Неминуший

МИХАИЛ ШЕМЯКИН — ИНТЕРПРЕТАТОР ДОСТОЕВСКОГО

Объективная данность заключается в том, что творчество Достоевского состоялось в период доминирования реализма как типа художественного мышления. Поэтому еще критика XIX в., отчасти с учетом самооценки писателя, заявившего: «я <...> реалист в высшем смысле» (27; 65) — воспринимала его прозу в данном контексте, хотя изначально и сам термин, и понятие в связи со своеобразием художественной практики писателя явились предметом достаточно напряженной полемики в литературоведении, породили целый ряд уточняющих дефиниций и комментариев. Реализм Достоевского именовался романтическим, фантастическим, символическим, гротескным, мифологическим и т. п. Однако при всей пестроте мнений и суждений термин «реализм» присутствует в них как константа. Не вдаваясь в рассмотрение подробностей аргументации исследователей, отметим все же, что реализм в разные периоды существования мог содержать различные компоненты, но в лучших образцах как минимум предполагал известную степень жизнеподобия, даже бытописания, социальной, исторической и психологической детерминированности. Это касалось в том числе и аспектов воспроизведения зрительной, колористической, звуковой и шире — чувственной составляющей действительности. Нет, видимо, необходимости детально объяснять то, что литература с ее вербальными изобразительными возможностями не могла, да и не должна была реально конкурировать с пластическими искусствами, в первую очередь, с живописью, хотя, скажем, тургеневские пейзажные описания или толстовские портреты персонажей объективно такую функцию выполняли. Данный аспект становится особенно актуальным, когда речь заходит об иллюстрации.

Еще в начале двадцатых годов прошлого века Ю. Н. Тынянов пытался теоретически обосновать проблематичность существования такого искусства вообще¹, утверждая мысль о невозможности адекватной конвертации одной знаковой системы в другую. Тем не менее, и до появления тыняновской статьи и после ее публикации живописцы разных поколений предпринимали (и предпринимают) попытки создания пластических версий литературного текста.

Многочисленные образцы такого рода связаны с прозой Достоевского, начиная с опытов дилетанта Н. Каразина и заканчивая работами классиков — М. Добужинского, В. Фаворского, Д. Шмаринова, Э. Неизвестного. Свое место в этом ряду занял М. Шемякин с иллюстрациями к «Преступлению и

¹ См.: Тынянов Ю. Н. Иллюстрация // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. Москва, 1977. С. 310-319.

наказанию». В одном из интервью художник заявил, что накануне изгнания из страны он ясно понимал невозможность получения какого-либо официального заказа. Но для него настолько интересны были мировоззрение, философия и творчество Достоевского, что он сделал для самого себя серию «очень сложных и долгих по исполнению иллюстраций»². Всего их четырнадцать и они презентуют почти всех главных или особо значимых персонажей романа: Раскольников, Сонечку, Свидригайлова, Лизавету и старуху-процентщицу. Почти половина — это опыты визуального воссоздания экзотических состояний: снов Раскольникова, попытки его покаяния и кошмаров Свидригайлова.

Разумеется, в данных работах есть много субъективного или принадлежащего к общей стилистике и сложной модернистской эстетике автора, не случайно Раскольников, например, имеет здесь внешнее сходство с самим художником. Но в данном случае важно не это, а принципы и формат интерпретации художником литературного текста. Уместным представляется вспомнить в данной связи оценки, высказанные М. М. Бахтиным в ходе диалога с польским переводчиком Достоевского Збигневом Подгужецом. Рассуждая о доминирующих подходах иллюстраторов, Бахтин говорит о том, что перипетии романов и повестей писателя они часто воссоздают так, как если бы это были драматические или бытовые события. На общем фоне ученый выделяет знаменитые работы Э. Неизвестного, характеризуя их не как иллюстрации, а как эманацию духа писателя, продолжение его мира и образов в другой сфере, сфере графики.³ Думается, многое из сказанного можно отнести и к сделанному Шемякиным, причем в этой связи снова возникает проблема реалистичности.

Иллюзия реальности в живописи и графике создается, как известно, с помощью разных приемов, не последнюю роль в этом процессе играет светотеневое решение, которое порождает эффект объемности предметов и фигур, вводит их в рамки прямой перспективы. Как утверждают искусствоведы, историю живописи в известном смысле можно разделить на два больших периода. От древности до средневековья включительно средством преодоления одномерности были градации светлого и темного в пределах одного цвета, заполняющего контуры изображенного предмета или человеческой фигуры, то есть так называемая тональная техника, которую использовала в том числе и древнерусская иконопись. Несколько веков спустя, уже с появлением фотографии и кинематографа, подобное решение стали именовать термином «нотан». Как в фото, так и в киноискусстве оно предполагает специальную постановку так называемого «заполняющего» света, при котором предметы и фигуры в кадре не отбрасывают теней.⁴

² Михаил Шемякин: собственный взгляд на искусство книги. Интервью с В. Зартайским. В сети: www.piterbook.spb.ru/2004/06/graph/

³ Бахтин М. М. О полифоничности романов Достоевского // Диалог. Карнавал. Хронотоп. Витебск, 1998, № 4. С. 13. (Интервью состоялось в 1971 году. Хотя работы М. Шемякина к этому времени уже были выполнены, знать о них М. М. Бахтин по разным причинам не мог).

⁴ Машинов Н. Искусственное освещение в кинематографе (и фотографии). Минск, 2007 (статья доступна в сети: www.photoclub.by/showthread.php?t=619)

Альтернативой обозначенного варианта стала разработанная художниками итальянского Ренессанса техника «чиароскуро», которая как раз акцентировала контрасты света (с множеством его градаций) и тени, повторяющей к тому же очертания изображенных предметов, что в свою очередь позволяло моделировать форму, как подчеркнута объемную, условно трехмерную.⁵ Подобная стилистика достигла апофеоза, пожалуй, в барочной живописи Караваджо, а затем в значительной степени была унаследована изобразительным искусством эпохи реализма.

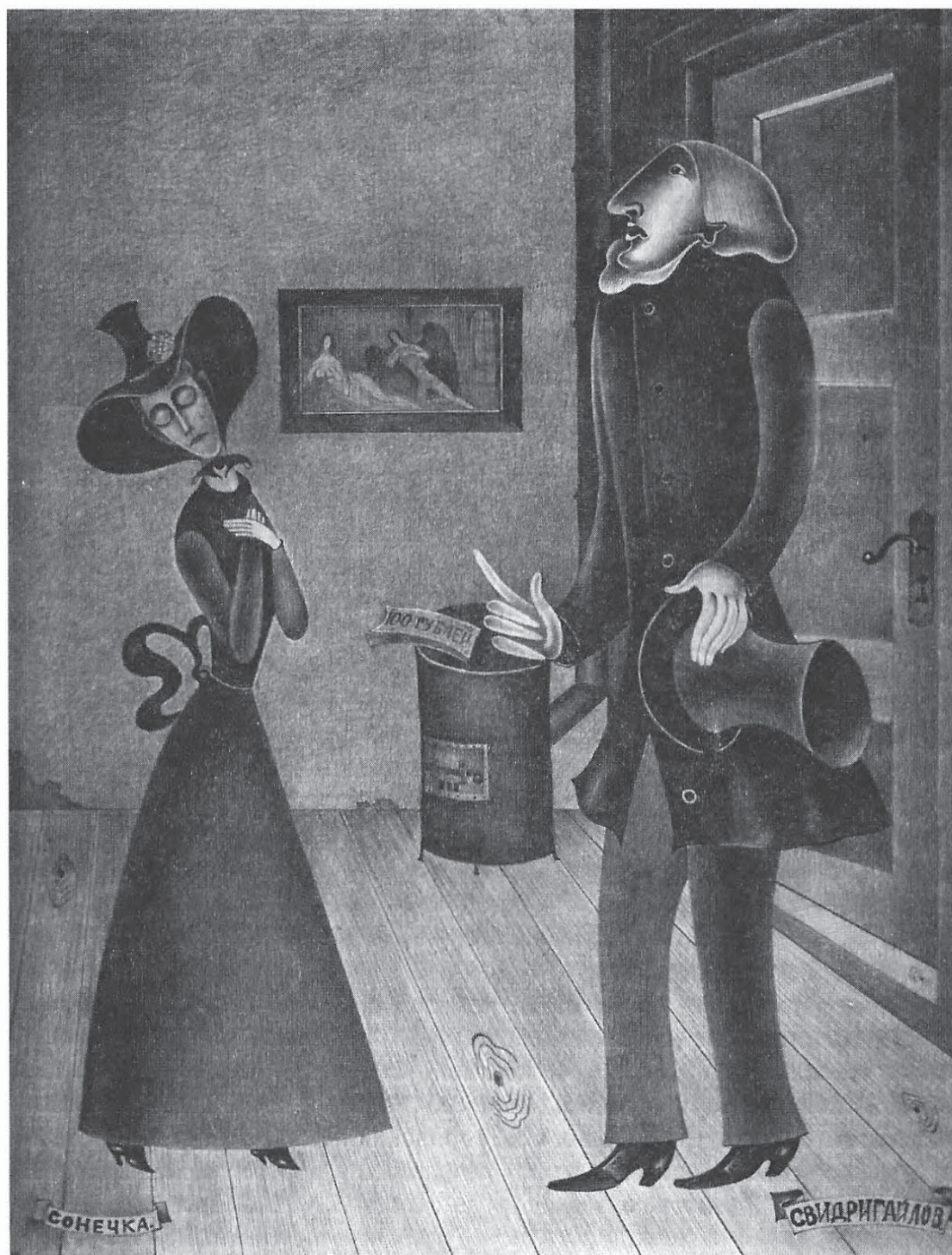
Как можно убедиться, именно формат нотана представлен в серии Шемякина с мыслимой полнотой. Особенно наглядно этот принцип заявлен в листе «Сон Раскольников», где персонаж изображен стоящим на коленях в потоке интенсивного лунного света, причем, казалось бы, абсолютно неизбежные при таком направленном освещении тени от человеческой фигуры и других атрибутов все-таки отсутствуют. Таким образом, очевидная условность, ирреальность как света, так и погруженного в него предметного мира, удвоенные к тому же мотивом сна, акцентированы здесь предельно ясно. Причем нет никаких оснований подозревать художника в вольности трактовки, ибо Шемякин опирается, как можно предположить, на одну из особенностей поэтики Достоевского, воспроизводит и интерпретирует ее в иной знаковой системе.

Если обратиться к текстам писателя, то следует отметить, что мотив света в пределах его художественного мира представлен полно и разнообразно. Освещение исходит как от естественных, так и от искусственных источников. Можно встретить (в порядке убывания частотности) упоминания о солнце и его лучах, свечах, лампадах, фонарях, звездах, луне (месяце), а также канделябрах, люстрах и ночниках. Портретные описания персонажей, особенно в их диалогическом общении, нередко также содержат в себе глаголы с семантикой света — «сиять», «сверкать», «блестеть». Интересно, что вопреки широко распространенной точке зрения по поводу того, что картина мира у Достоевского отличается неизменной мрачностью (хотя это, безусловно, тоже имеет место), статистика демонстрирует несколько иной результат. Так, например, слово «день» входит в число сорока наиболее употребительных (в художественных текстах писателя 2570 раз), «ночь» уступает ему более чем вдвое (1047 раз).⁶ Свет у Достоевского — неизменный атрибут городских и не городских пейзажей, он присутствует в художественном мире как элемент интерьеров и портретов. Занимавшийся изучением изобразительных средств писателя С.М. Соловьев выделяет, в частности, такие разновидности пейзажа, как конфликтный, «туманный, дымный и мутный городской», пейзаж с закатным солнцем и архитектурный.⁷ Во всех этих и не только этих описаниях так или иначе заявлен мотив

⁵ Даниэль С. М. Искусство видеть. М., 1990. С. 108.

⁶ См.: Шайкевич А. Я., Андрищенко В. М., Ребецкая Н. А. Статистический словарь языка Достоевского. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 82, 221.

⁷ Соловьев С. М. Изобразительные средства в творчестве Ф. М. Достоевского. Очерки. М., 1979. С. 351.



М.Шемякин. «Преступление и наказание».

Сонечка и Свидригайлов. 1965 г.

Из собрания Литературно-мемориального музея Ф.М.Достоевского
в Санкт-Петербурге

света. Но в каком бы варианте он ни появлялся, обращает на себя внимание устойчивый признак — отсутствие теней. Один из показательных образцов урбанистического пейзажа, который с небольшими модификациями неоднократно повторяется в разных текстах, представлен, например, в романе «Униженные и оскорбленные»: «Он [Ихменев] быстрым невольным жестом руки указал мне на туманную перспективу улицы, освещенную слабо мерцающими в сырой мгле фонарями, на грязные дома, на сверкающие от сырости плиты тротуаров...» (3; 212). Здесь есть указание на общий мрачный колорит, но нет упоминания о тенях. Первое близко лежащее объяснение может быть связано с тем, что в данном и подобных случаях воспроизводятся особенности петербургского климата. И на самом деле, с точки зрения физических параметров рассеянный облаками или недостаточный по интенсивности свет теней давать не может. Но у Достоевского встречаются, хотя и довольно редко, пейзажные описания совершенно иного типа, как, скажем, в «Маленьком герое» или в эпилоге «Преступления и наказания»: «Солнце взошло высоко и пышно плыло над нами по синему, глубокому небу, казалось, расплавляясь в собственном огне своем. Косари ушли далеко: их едва было видно с нашего берега» (2; 292); «Раскольников вышел из сарая на самый берег <...> и стал глядеть на широкую и пустынную реку. <...> Там, в облитой солнцем необозримой степи, чуть приметными точками чернелись кочевые юрты» (6; 421). Интенсивность освещения в данном случае максимальная, но никакого намека на возможное появление тени от человеческих фигур или предметов снова нет. Можно опять-таки возразить, ссылаясь на то, что солнце в зените не дает теней, но и все пейзажи в косых закатных по преимуществу лучах солнца строятся Достоевским по тому же принципу. (Заметим здесь, что у современников писателя — Тургенева, Гончарова, Лескова — такого «зияния» в картине мира нет).

Не выпадает из этого ряда и интерьер Достоевского в рассматриваемом аспекте. «В комнату чуть-чуть проходили лучи бледного дня и едва оспаривали дрожащий свет лампадки, затепленный перед образом» (1; 63) — таково одно из полных описаний места обитания персонажа в «Бедных людях». Каморка-шкаф Раскольникова и комната Сонечки Мармеладовой — одни из наиболее узнаваемых топосов Достоевского, в каком-то смысле они являют собой знаки деформированного городского пространства. Можно предположить, что художник-реалист непременно использовал бы в изображении такого типа провокативных ситуаций еще и фактор освещения, упомянув, к примеру, об уродливых тенях, которые непременно дает, скажем, огарок свечи или даже естественный свет. Но в первом случае Достоевский ограничивается короткой ремаркой по поводу того, что в утренние часы «солнце всегда длинной полосой проходило» по стене раскольниковского убежища и «освещало угол подле двери» (6; 92), а во втором не менее лаконично отмечает «слабое освещение», при котором нельзя было разглядеть один из углов сонечкиного «сарая» (6; 241).

Свет, разумеется, так или иначе присутствует и в эпизодах, где персонажи общаются по разным поводам, а иногда ведут концептуальный, судьбоносный разговор. Как правило, Достоевский параллельно создает

или дополняет какими либо важными признаками портреты своих героев. Так, например, разворачивается диалог братьев Ивана и Алеши Карамазова в главе «Не ты, не ты!». Общение происходит поздним вечером на перекрестке улиц при свете фонаря. Автор отмечает детали мимического поведения, сообщает о тональности голосов персонажей, но ни разу не упоминает об их тенях, которые, казалось бы, неизбежно должны были появиться в колеблющемся свете. Персонажи появляются здесь как актеры на сценической площадке, освещенной в формате нотан. Наивно было бы видеть в данном и похожих случаях только некий «хроникально» или даже реалистично воссозданный эпизод из жизни героев в Скотопригоньевске. И круг света, и перекресток несут в себе массу дополнительных значений, что уже не раз отмечали достоевскоеды. Мизансцена завершается фразой: «Алеша стоял на перекрестке у фонаря, пока Иван не скрылся совсем во мраке» (15; 41). Мрак, как аналог тени в данном случае все же никак не связан с фонарным светом, не является его порождением. Это скорее «зона отчуждения» и заблуждения, в которую перемещается после попытки обретения истины Иван. Вообще надо особо отметить, что слово «тень» встречается в корпусе художественных текстов Достоевского считанное количество раз, причем за редчайшими исключениями в переносном значении, в выражениях типа «тень сомнения», «печальная тень», «тень пробежала по его лицу» и т. п. Само собой разумеется, сияющие, сверкающие, блестящие глаза персонажей — это либо демонстрация эффекта отражения светового потока, либо манифестация света внутреннего, который породить тень вовне просто не способен.

Весьма показательно, что не только Шемякин, но большинство других иллюстраторов предпочитали работать в технике черно-белого карандашного рисунка или акварели, а также гравюры. Столь же последовательно они выбирали тональную стилистику, избегая акцентированного изображения теней. У каждого из названных художников, безусловно, была своя дополнительная мотивация. Так, например, М. Добужинский, имевший большой опыт оформления театральных спектаклей, несомненно, сталкивался с проблемой сценического освещения, где нотан используется достаточно широко, в том числе для уменьшения эффекта бытовизма. Но даже Д. Шмаринов, который более чем другие включал в свои работы некие знаки социальной реальности (поленицы дров под окнами во дворах, обитые рваной клеенкой двери, облупившуюся штукатурку и т. п.) использует преимущественно размытые контуры, мягкую градацию серых и черных оттенков, что в значительной степени «дематериализует» изображаемый мир.

Отмеченные аналогии на уровне выразительных средств разных видов искусства, разумеется, не случайны. Причиной является то, что сама природа света в поэтике Достоевского весьма специфична, что и увидел, а затем воплотил М. Шемякин. Занимавшаяся данной проблемой М. Н. Панкратова приходит к весьма аргументированным выводам по поводу того, что светотеневой компонент в поэтике Достоевского практически всегда несет в себе концептуальные, символические или метафизические смыслы. Так, например, солнце чаще всего имеет сакральное значение и выполняет функцию



М.Шемякин. «Преступление и наказание».
Раскольников и старуха-процентщица. 1967 г.
Из собрания Литературно-мемориального музея Ф.М.Достоевского
в Санкт-Петербурге

символа радости, гармонии бытия. Закатный солнечный свет обозначает время перехода из дневного мира с преобладанием в нем рационального, логического начала в мир ночной, где доминирует подсознательное и фантастическое. Свеча — маркер важных событий: знакомств, разговоров, решений. Она же может выступать в качестве посредника между дневным и ночным мирами и т. д.⁸ Понятно, что такой свет не может исполнять узко понимаемую функционально-оптическую роль, чаще всего это не освещение, а Свет. Именно поэтому, как представляется, столь системно отсутствие теней в так воссозданном мире, где ни предмет, ни человеческое тело не существуют в исключительно жизнеподобном измерении. Такой мир не предполагает существования полноценной плоти и даже «плотности» реальных, что закономерно не позволяет уместить их в параметры «евклидовой» геометрии. Virtuозные по технике исполнения работы М. Шемякина (графитный карандаш с элементами коллажа, имитирующие гравюру) данную особенность мировидения автора «Преступления и наказания» воссоздают превосходно, не воплощая в пластической версии даже намек на бытовую, либо узко понимаемую социальную природу сюжетных коллизий.

Справедливости ради надо отметить, что далеко не все исследователи творчества Достоевского разделяют мнение о его реалистичности, даже с упоминавшимися ранее оговорками. Так, в частности, на необходимость нового подхода к проблеме оценки основополагающих принципов поэтики писателя указывал авторитетный достоевсковед Р. Г. Назиров, который считал, что в первую очередь романы Достоевского выходят за пределы реализма, специфика изображенного в них мира предвещает символизм, а обращение к мифу сближает с эстетикой модерна, что по мнению ученого не модифицирует, а «взрывает» реализм.⁹ Все это лишний раз подтверждает уникальный статус Достоевского в истории русской литературы, что и нашло адекватное отражение в интерпретации М. Шемякина.

⁸ Панкратова М. Н. Поэтика света и тьмы в творчестве Ф. М. Достоевского. Автореферат дисс. <...> кандидата филологических наук. М., 2007. С. 8.

⁹ См.: Назиров Р. Г. Специфика художественного творчества Ф. М. Достоевского // Назиров Р. Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет. Уфа: БашГУ, 2005. С. 190.