

Нина Гончарова

Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ ГЛАЗАМИ РУССКИХ И СОВЕТСКИХ ИЛЛЮСТРАТОРОВ (1848—1988)

Стошестидесятилетие со дня рождения Ф.М. Достоевского отмечалось в ноябре 1981 года. Однако для его музея-квартиры в Москве (филиал Государственного Литературного музея) этот юбилей был неудачным. К памятной дате планировалось открыть для посетителей обновленную экспозицию мемориальной казенной квартиры его отца, однако это не удалось сделать из-за огромного объема реставрационных и экспозиционных работ.

Юбилей отметили научной конференцией и выставкой иллюстраций к произведениям Достоевского в стенах «метрополии» — Литературного музея. Последняя представляла собой множество рисунков, извлеченных из богатых фондов ГЛМ и впервые за многие годы представленных в порядке хронологии на стенах музейного зала как единое целое. Я, тогда заведующая музеем-квартирой Достоевского, сделала небольшой доклад об этих работах.

Доклад этот вызвал целую цепочку мыслей, поразивших меня. Примерно с осени 1986 года мой расплывчатый замысел стал воплощаться в альбом с большой вступительной статьей, 250 иллюстрациями, а затем и каталогом иллюстрированных изданий Достоевского в России за последние 140 лет и уймой различных указателей к изданию... Делался этот альбом-каталог для издательства «Книга», с которым у меня в то время уже был заключен договор.

Летом 1990 года рукопись легла на стол редактора. Началась кропотливая редакторская работа, сооружение макета, проекты обложек, продолжились поездки — во время отпусков, в отгулы,

в выходные — в Ленинград (фонды музея Достоевского, ИРЛИ), в Старую Руссу. Но книга в фиолетовом переплете с воспроизведением лучших иллюстраций, аналогичная зеленому двухтомнику «Пушкин в русской и советской иллюстрации», так и не вышла, и задуманная блестящая серия оборвалась, едва начавшись. Издательство «Книга» расточилось в бурном времени и туманном пространстве, не оставив по себе сколько-нибудь серьезного следа, буквально накануне передачи моей книги в набор. В течение нескольких лет мы с редактором Г.М. Голубенковой пытались все же издать ее, но спонсоров не нашлось, денег не было, замысел рухнул.

...Прошло десять лет, до отказа заполненных событиями политическими и историческими, хлопотами и тревогами, новыми, предельно интересными работами, и в них постепенно отошла горечь неудачи. Однако за истекшие годы так и не были сделаны ни общий обзор иллюстраций к Достоевскому почти за полтора века, ни каталог иллюстрированных его изданий, а ведь он мог бы помочь в подготовке выставок, изданий Достоевского...

Раз возникшие мысли все же просятся на чистое поле бумажного листа. Прислушиваясь к их тихим, настойчивым голосам, я пытаюсь снова восстановить пропавшую работу, фактически заново написать статью, обозначить тему, расширить каталог и свод иллюстраций. Конечно, эта статья не претендует на исчерпывающий анализ проблемы, однако все же хотелось бы обозначить в ней некоторые моменты, представляющиеся мне узловыми.

Книжная иллюстрация сопровождает нас в нашем проникновении в мир читаемой книги, вызывая то согласие с ней, то раздражение. Художник такой же читатель, что и мы, но он становится как бы соавтором книги; оттого, как это ему удастся, зависит, насколько рядовые читатели того или иного времени, культурной традиции, социального, философского и жизненного опыта, верят ему.

«Художники по-разному определяют свою роль в книге и задачи, стоящие перед иллюстратором. Одни ограничиваются своего рода “изобразительным комментарием”, сохраняя за собой право исчерпывающей информации о развитии сюжета. Другие, понимая более углубленно роль истолкователя внутренней сущности словесных образов, считают необходимым воплотить то, о чем писатель не повествует непосредственно, но что подра-

зумеваются им как причина или следствие рассказываемых событий. Некоторые ставят своей целью переложение, а в более высокой стадии — творческое претворение всего образного строя литературного произведения средствами изобразительного искусства. И, наконец, совсем немногие сознательно ставят и разрешают задачу подлинного синтеза слова и изображения»¹. Столь пространная цитата понадобилась для того, чтобы полнее охватить различные уровни возможностей книжного иллюстрирования: за почти полтора века с выхода первых повестей Достоевского накопилось в избытке иллюстраций самого разного рода.

Иллюстратор постоянно проговаривается о своем понимании добра и зла; воссоздавая образы писателя, он остается в плену собственных воззрений о миропорядке и подтверждения этим представлениям ищет в художественном строе того или иного произведения. Но художник не одинок в своих оценках: за ним стоит общая концепция эпохи, определяющая нравственные, художественные, философские и общественные приоритеты. Само Время диктует художнику ту или иную трактовку образа и вне его воспринять произведение он обычно не может.

Достоевский представляется как бы идеальной лакмусовой бумажкой, на себе проверяющей воззрения всех десятилетий, отделяющих нас, читателей конца XX—начала XXI в., от мгновения, когда свеженький, еще пахнувший типографской краской «Петербургский сборник» лег в руки первых читателей, открыв им небольшой роман никому не известного начинающего автора, скромно названный «Бедные люди».

Достоевский прошел всю круговерть отечественной истории вместе со своими читателями; он был с нами, с нашими дедами и родителями в самые «горячие» моменты, и каждый раз по-разному открывался читателю. Он оказался удивительным феноменом в истории русской и советской книжной графики. Пройдя с ней весь путь ее становления и превращений из развлекательной картинки в популярном журнале в произведение самодовлеющее, подчас равнозначное самому литературному первообразу, по-разному открываясь на разных этапах, он испытывал своих читателей на взрослость, бесстрашие мысли, готовность к бескомпромиссному нравственному суду над собой и временем.

Достоевский начал свой творческий путь как писатель гоголевской, «натуральной школы». Сама эпоха содержала в себе

принципиально новое восприятие жизни, в которой на первом плане не Мельмот-скиталец или Грандисон; их место занято бедными чиновниками, ютящимися в полутрущобах, вершиной счастья считающими новую шинель, а парадный блеск Невского проспекта уже вывернулся своей фантазмагорической изнанкой. Новое время открыло жанр «физиологического очерка», копирующего действительность в ее неприглядности, и «маленький», обычный, «бедный» человек становится частью этого вдруг открывшегося взору мира повседневности.

Достоевский вошел в русскую литературу с «бедными людьми» — сам такой же, как и они, «маленький человек» с амбициями. И уже на первых шагах он встретил и своего первого иллюстратора, близкого ему по происхождению, судьбе и таланту: П.А. Федотова².

Его судьба представляет собой трагическую параллель к судьбе Достоевского: военная служба, отставка ради искусства, нищета, вечная прикованность к заработку... «40-ые годы, породив художника, заставив его страдать ради тех истин, которые они открыли, сами погубили его, сведя с ума... Так же отомстили они Гоголю, умершему в том же году, что и Федотов, так же отомстили они и Достоевскому, проведя его через ожидание казни и испытание каторги...»³

Художники оказываются близки в стремлении познать человека в реальном мире. В эти годы Достоевского обуревают какое-то нетерпение, он как бы предчувствует, что времени на творческую молодость отпущено немного. Он экспериментирует — от «Бедных людей» его бросает к лирической повести «Белые ночи», гофманской фантастике «Двойника», сказочно-фантастической «Хозяйке», целой россыпи рассказов, каждый из которых можно рассматривать как эскиз на будущее.

Федотов выполнил для одного из этих рассказов «Ползунков» четыре рисунка, опубликованных вместе с текстом в единственном вышедшем в свет номере «Иллюстрированного альманаха» (1848). Возможно, именно парадокс — добровольный шут, стоящий выше своих угнетателей — и привлек Федотова к этой задаче. «Своим непосредственным чутьем художника Федотов разглядел истинный образ за... многоречивыми описаниями и внес в него нужный корректив. Его Ползунков бесконечно жалок, но не возбуждает смеха...», — пишет исследователь⁴.

Иллюстрации небольшого формата вписаны художником в самый текст, вводя читателя в самую гущу событий. Они организуют плоскость журнальной страницы, формируя текст вокруг себя, и в то же время тактично подчеркивают приоритет именно литературного начала. Писатель и художник едины, находя в своем презираемом всеми герое шемяще-человеческие черты.

Но это был единственный случай соэкспериментирования в прижизненных иллюстрациях к Достоевскому. В остальных случаях почти во всех иллюстрациях XIX века к его романам происходит то же, что поражает и в критике этого времени.

Когда читаешь написанное рядовыми рецензентами, которые часто, особенно в 1860-ые гг. и позже в обзорах обращались к «модному» писателю, остается только недоумевать, сколь разномасштабны эти величины. Общее впечатление от этих рецензий таково, что не всегда понимаешь, о ком идет речь — о Достоевском или, может быть, о Диккенсе... Даже жена и помощница, знающая как будто творческие планы писателя, и та пишет о «Бесах» как о романе из жизни Сельскохозяйственной академии, где учился ее брат... Иногда просто поражает, сколь часто современники словно бы даже не подозревают, о ком они говорят.

Очевидно, иначе и быть не могло: они были людьми своего времени, своего поколения, которое еще никто не научил мыслить катастрофически, глобальными категориями; в социальных процессах они не прочитывали их скрытую до поры суть, за научно-техническим прогрессом не видели его угрожающих последствий. Достоевский не был современником своим ровесникам; по своему мироощущению он был человеком XX века; родившись в XIX-ом, он опередил свою эпоху, и требовалось время, чтобы за внешней оболочкой его образов и не всегда правдоподобных сюжетных коллизий читающая публика смогла воспринять его откровения об уже совершающейся в недрах русского духа революции, его страстные предостережения, понять апокалипсичность его мышления.

Н. Бердяев был прав, говоря: «Долгое время для традиционной русской критики Достоевский оставался закрытым. Для понимания Достоевского нужен особый склад души. Для познания Достоевского в познающем должно быть родство с предметом, с самим Достоевским, что-то от его духа. Только в

начале XX века у нас началось духовное и идейное движение, в котором родились души, более родственные Достоевскому»⁵.

Известны несколько станковых иллюстраций, сделанных при жизни Достоевского или вскоре после его смерти. Одна из них, датирующаяся 1865-м годом, принадлежит перу М. Микешина, будущего автора скульптуры в честь трехсотлетия дома Романовых. Она относится к «Запискам из Мертвого дома» и изображает колонну каторжников, под конвоем перегоняемых в острог. Рисунок вписан в полусферу, на первом плане которой фигуры каторжан, а в глубине — пустынные поля под осенним ветром. Иллюстрация романтизирована и насквозь литературна, но образы ее не вызывают в памяти Достоевского: это персонажи какой-то иной каторги, может быть, увиденной тем же Диккенсом, но только не Мертвого дома, в котором побывал сам Достоевский.

Иллюстрации В. Перфирьева к «Преступлению и наказанию», Т. Дмоховского к «Кроткой», П. Клодта к «Преступлению и наказанию», Скиргелло к «Белым ночам», В. Князева к «Униженным и оскорбленным», Е. Самокиш-Судковской сразу ко многим произведениям Достоевского 1840—60-х гг. сближаются между собой не только не слишком высоким уровнем исполнения, но и поверхностной, чисто внешней передачей сюжетных коллизий; глубинный нравственный и философский смысл иллюстрируемых ими сцен проходит как бы мимо них.

Более крупная фигура в истории иллюстрирования Достоевского — один из известнейших графиков конца XIX века П. Боклевский. Он пришел к иллюстрированию Достоевского прямо от своих альбомов, посвященных творчеству Тургенева, а главное, Гоголю. Его типы в «Мертвых душах» — целая эпоха в русской культуре того времени; лик целой страны в определенную эпоху увиден в типических образах, хотя, если разобраться, можно ли свести всю сложность и многообразие гоголевского мира к типичному и нетипичному в его героях?..

Но демократизация русского искусства «открыла широкие возможности... для художников-графиков, увидевших свой патриотический долг в работе над иллюстрированием произведений Гоголя, Щедрина, Толстого, Тургенева»⁶. Работа иллюстратора в этом смысле становится работой популяризатора литературы, донесением до широкого читателя образной системы писателя в наглядном, возможно более доходчивом виде, и ху-

дожник не задумывается, не обедняет ли раз и навсегда данная художественная характеристика героя его истинный образ.

После Гоголя Боклевский обратился к Достоевскому, что само по себе объясняет, каким видел он этого писателя: продолжателем дела Гоголя и натуральной школы, из рамок которой Достоевский к тому времени давно вышел. Боклевский ориентируется на Достоевского 1840-х гг. и действительно создает образы прелестной Вареньки, Макара Деушкина, робко притулившегося на краешке стула. Они человечны и трогательны, исполнены душевной доброты; но эти оттенки их личностей в силу избранного художником жанра претендуют на всю полноту образов.

В большей степени это относится к рисункам Боклевского на темы «Преступления и наказания». Сложнейшая проблематика романа о становлении утраченной нравственности в человеческой душе в иллюстрациях Боклевского представлена портретами главных действующих героев; нельзя отказать им в выразительности. Однако сам жанр, избранный им — психологический портрет, как бы мастерски ни был он исполнен, все же остается в своих пределах: это статичный образ, не раскрывающий той постоянной напряженной работы души, которой преисполнен роман Достоевского. Он весь в динамике, его герои познают себя, ищут истину, изменяются под давлением жизненных обстоятельств, но ничего этого нет и не может быть в их портретных зарисовках. Ни столкновений характеров, ни накала страстей, ни нравственных прозрений — даже если сделана не одна, а три зарисовки героя (Раскольников).

Поэтому при всей тонкости и художественном мастерстве иллюстрации Боклевского к Достоевскому остаются поверхностными; они не перешагнули своего времени, хотя и нашли продолжателей в XX веке в лице П. Соколова-Скаля и И. Глазунова. Думается, что жанр психологического портрета просто фатально не совпадает с идущей по нарастающей динамикой Достоевского: ведь он — сама статика.

С конца XIX в. с развитием полиграфии все более актуальным становится вопрос о собственно книжной иллюстрации. Автором первых книжных иллюстраций к Достоевскому, находящихся внутри книги, был в конце 1880-х гг. В. Рейнке, выполнивший рисунки для выпущенных при непосредственном участии А.Г. Достоевской брошюр с адаптированными для широкого читателя выдерж-

ками из романов «Братья Карамазовы», «Подросток», «Записки из Мертвого дома», рассказом «Мальчик у Христа на елке».

Для каждой из них Рейнке тушью и пером сделал заставку, одну страничную иллюстрацию, несущую на себе основной акцент, и концовку, а для отрывков из «Записок из Мертвого дома» еще и изящные рисованные буквицы в начальном абзаце, охватив таким образом весь текст. Рисунки эти выполнены с чрезвычайным вниманием к деталям, тщательно выписаны, что вообще характерно для 80-х гг. позапрошлого века, они соразмерны листу, становясь частью печатного текста, и этому не мешает даже явно небольшая удача центральных иллюстраций, вполне описательных и статичных.

Иное новшество внесли в иллюстрирование Достоевского знаменитый в 90-е годы беллетрист и художник Н. Каразин и еще молодой тогда И. Грабарь. Каразин, автор многотомного собрания сочинений (романы, повести, рассказы, путевые заметки, очерки и т.д.), выпустил в 1893 году альбом «Пятнадцать акварельных картин к сочинениям Ф.М. Достоевского». В них перед нами проходят изъятые из текста, существующие как бы сами по себе иллюстрации к Достоевскому — книжной иллюстрации как таковой еще практически не было, поскольку не было и иллюстрированных изданий Достоевского. По своему уровню эти акварели не претендуют на художественные открытия, но Каразин первый внес цвет в иллюстрирование Достоевского. Его лучшие акварели исполнены света и воздуха. Так, иллюстрация к «Запискам из Мертвого дома» передает свежесть морозного воздуха в снежной пустыне, где работают каторжники, а акварель «Старик Покровский, бегущий за гробом сына» («Бедные люди») трогает душу щемящим сочувствием к потере старика, что усугубляется картиной унылого осеннего дождя и безрадостных трущоб, на фоне которых движутся на переднем плане похоронные дроги. Каразин сумел передать внутренний мир события, а не просто внешнюю его сторону, как делали иллюстраторы «физиологических очерков», и в этом, думается, ему помог опыт передвижников.

По-другому подошел к Достоевскому молодой И. Грабарь, который в годы учебы подрабатывал, рисуя иллюстрации к произведениям русской литературы для журнала «Нива». Он выполнил целый ряд такого рода рисунков — и по Гоголю, и по Турген-

неву, и по Достоевскому к роману «Преступление и наказание». Они помещались в журнале вне текста, поэтому нет оснований рассматривать их как сугубо книжные.

Об иллюстрациях к Достоевскому Грабарь не вспоминает, однако говоря о своих рисунках к гоголевской «Шинели», он замечает в книге воспоминаний «Моя жизнь»: «...я подошел к истории злополучного Акакия Акакиевича со стороны чисто живописной, строя иллюстрации на сочном пятне, противопоставлении света и тени, эффектах освещения», т.е. образная система Гоголя становится для молодого живописца поводом для его художественных изысканий. Характерно, что «в то время — в 1890-е гг. — ни я, ни кто-либо из круга моих сверстников... не имел представления об импрессионизме»⁷, — пишет он там же.

На материале романа «Преступление и наказание» Грабарь пытается освоить новый художественный принцип, т.е. нащупать изобразительный язык XX века, и Достоевский в силу своего внутреннего опережения эпохи оказывается созвучен этим попыткам. Иллюстрируя сцену покаяния Раскольникова на Сенной площади (ГЛМ), Грабарь создает для нее значимый, говорящий фон. Мрачная темная гамма, серые дымы вдали, черные фигуры зевак, столпившихся вокруг целующего землю Раскольникова, смутно отблескивающий куполами силуэт церкви на заднем плане — этот типично городской пейзаж выполнен плотными густыми мазками в чисто импрессионистической манере, оставляющей тщательную прорисованность штрихов мастерам старшего поколения.

И только далеко-далеко за всем происходящим видна сияющая желто-золотая полоса света, отрешенно лежащая низко над горизонтом, словно обещая хороший день завтра, возвещая просветление души и грядущее возрождение. Грабарь стремился адекватно передать чисто живописной техникой символический смысл сцены покаяния, обозначить возможную перспективу духовного возрождения Раскольникова.

Искания Грабаря в этой области, казалось бы, должны были быть пополнены художественным опытом Серебряного века, значение Достоевского для которого огромно. Оценивая творчество писателя, Вяч. Иванов написал в 1914 году: «Достоевский зажег на краю горизонта самые отдаленные маяки, почти неверо-

ятные по силе неземного блеска, кажущиеся уже не маяками земли, а звездами неба... Каждой судороге нашего сердца он отвечает: “знаю, и дальше, и больше знаю”; каждому взгляду... позвавшей нас бездны он отзывается пением головокружительных флейт глубины»⁸.

Поэзия, проза, теория литературы, философия и богословие Серебряного века открыли нового Достоевского, какой и не снился неведомым, но искренним его критикам из литературных обозрений прижизненных газет и журналов. По-разному остро и глубоко раздумывают о нем Вл. Соловьев, Мережковский, Розанов, Анненский, Лосский, Леонтьев, впервые прозревая его истинное значение в русской мысли и литературе. Соловьев увидел в нем мыслителя христианского, со своими идеалами веры вписывающегося в общественный организм России, помогая созидать в нем истину: «В “Бесах”... целое общество людей, одержимых мечтой о насильственном перевороте, чтобы переделать мир по-своему, совершают зверские преступления..., а исцеленная верой Россия склоняется перед своим Спасителем». И далее: «Церковь как положительный общественный идеал, как основа и цель всех наших мыслей и дел, и всенародный подвиг как прямой путь для осуществления этого идеала — вот последнее слово, до которого дошел Достоевский...»⁹

А Бердяев отмечает в конце десятых годов: «У Достоевского было одному ему присущее, небывалое отношение к человеку и его судьбе — вот где нужно искать его пафос... Достоевский прежде всего великий антрополог, исследователь человеческой природы, ее глубин и ее тайн. Все его творчество — антропологические опыты и эксперименты. Достоевский — не художник-реалист, а экспериментатор, создатель опытной метафизики человеческой природы... Он производит свои антропологические исследования через художество, вовлекающее в самую таинственную глубину человеческой природы»¹⁰.

Однако несмотря на огромную значимость философии Достоевского для эпохи Серебряного века, в изобразительном искусстве этого времени он не оставил такого следа, как в слове. И это, надо думать, закономерно: Достоевский уж никак не декоративен, он прорастает в будущее, в «настоящий двадцатый век», а живопись «Мира искусства» и художников, близких к нему, часто обращена в прошлое — элегические воспоминания Борисова-

Мусатова, стилизации Сомова, Лансере, Бенуа... Достоевский слишком трагичен и серьезен для них, он видится гигантом, который всегда писал о главной, конечной истине, не заботясь об украшательствах.

Поэтому в искусстве Серебряного века к нему обращались немногие. Вспомним малоизвестного Турлыгина, написавшего полотно на тему «Легенды о Великом инквизиторе» и М. Дурнова с его портретом Кириллова, героем «Бесов» (ГЛМ). Конец девятисотых годов отмечен Б. Кустодиевым, конец десятых — М. Добужинским.

В 1908 г. Кустодиев выполнил для «Детского альманаха» несколько иллюстраций к адаптированным для детского чтения фрагментам из произведений русской классики XIX века, в том числе для «Неточки Незвановой» Достоевского (ГЛМ). Его рисунок является изысканным сочетанием собственно книжной иллюстрации и произведения мирискусственной графики. Композиция изображает двух девочек, взявшихся за руки, чьи образы раскрываются через контрасты черного и белого; выдержанный ритм композиции позволяет художнику графически обозначить характеры и судьбы девочек, взявшихся за руки на переднем плане. Черный крест оконного переплета поднимается за ними, чередование белых колонн и черных портьер, брошенная на черно-белый пол кукла в черно-белом платье, черное и белое платья самих девочек — все это изящно, лаконично и продуманно в духе «Мира искусства», создавая графические символы двух героинь.

Но одной из вершин культуры Серебряного века и искусства книги вообще стали иллюстрации М. Добужинского к «Белым ночам» (1922), эпоха в иллюстрировании Достоевского, великолепное завершение исканий целой эпохи.

К Достоевскому художник подошел через образ Петербурга, столь много значившего для писателя. «Достоевский отталкивается в своем восприятии Петербурга от “физиологии города” наших бытовиков, но как они звучат напряженно и трепетно! Эта тяга к физиологии так велика в Достоевском потому, что через нее проникают его взоры в таинственные недра души города. Этим открывает Достоевский новую страницу в истории восприятия Петербурга»¹¹.

Он видел в нем призрачность, которую воспримет затем культура XX века. Гофманская «ночная сторона души» города слива-

ется у Достоевского с душами его героев: Голядкин, Подпольный человек, Подросток — все они ужасаются городу, в котором живут, и все они им заморожены. «Город на болоте... Нет корней, и душа города распыляется. Все врознь, какие-то блуждающие болотные огни... Несчастье обитать в Петербурге, самом отвлеченном и самом умышленном городе на всем земном шаре» (5; 101), — говорит герой «Записок из подполья».

О художественном решении темы Петербурга в графике Добужинского Э.Голлербах пишет: «У каждого города есть своя душа, своеобразная, единственная в мире. Душа Петербурга “графична”, она последовательно подчиняется графической формулировке. Душа Петербурга мучительно жаждет развоплощения, хочет и не может преодолеть марево призрачного бытия»¹².

В рисунках к «Белым ночам» Добужинский идет мимо «антропологических», как говорил Бердяев, бездн, открывая образ города, сопутствующего героям, как бы повторяющего их переживания в почти незамечаемом ими грандиозном спектакле, разыгранном белыми ночами, закатами, решетками, рябью воды, штрихами дождя, взмахами облаков за спинами героев. Город предстает в иллюстрациях Добужинского как еще один, и как бы не центральный, персонаж повести. «Подобно символистам, Добужинскому свойственно романтическое в своей основе стремление к постижению в интуитивно-лирическом переживании таинственной души мира, скрытой за его обыденной и часто пошлой оболочкой»¹³.

Вслед за Пушкиным и Достоевским Добужинский говорит в своих рисунках о «тайной свободе» человеческой души, ее способности отрешиться и воспарить среди самых обыденных камней, мостов и домов, и потаенная на страницах повести природа становится выразителем внутренней сути происходящего. Герои «Белых ночей» везде даны как бы со стороны, издалека; со всеми их горестями, надеждами и одиночеством они вписаны в облик Петербурга, и он говорит за них, передавая маленькую драму, разыгравшуюся на его набережных.

«Больше, чем кто-либо другой из мирискусников, Добужинский работал как оформитель книги... Долгое время книга была на первом месте у художника, и книга прежде всего в смысле ее убранства, а потом уже иллюстрирования», — пишет исследователь¹⁴. Сложная система заставок, концовок, страничных иллю-

страций сплетается у него в единый ансамбль, развертывающий, как отражение в воде, параллельно литературному тексту эту грустную историю. Так, первая заставка помещается автором на титульном листе повести: это фонарь на мостике, и месяц — обязательно с левой стороны, «к слезам», а хищно нацелившийся в понуро бредущую фигуру Мечтателя пустой черный крюк сломанного фонаря в «Ночи второй» словно предрекает его конечное поражение.

Город и его фантастические белые ночи торжествуют над Мечтателем в рисунках Добужинского. Пустынная набережная Крюкова канала, черные трещины в плитах тротуара и вздымающаяся вдалеке, пронзающая светящееся небо колокольня собора Николы Морского, отраженная в воде, и две уходящие в замороженную даль маленькие фигурки, одни на всей улице. И черные тени облаков, отступающие в желтом (цвет буквально виден в черно-белом рисунке!) небе. Этот рисунок — все еще замороженность мечтой, ее статика, ее зачарованное молчание.

А рисунок, посвященный встрече Настеньки с возлюбленным, впервые вводит в графический рассказ Добужинского движение. Эта иллюстрация вся пронизана светом — тени отступили, предвещая скорый рассвет. Тиха вода, неподвижно чернеют тумбы решетки, неподвижны черные силуэты оставленного Мечтателя и только что появившегося молодого человека, и только Настенька порхнула к нему, вся порыв, вся движение... И светлое облако, взметнувшееся над домами на другом берегу канала, подчеркивает это ее движение — от героя.

Последняя страничная иллюстрация к повести страшна своим безнадежным отчаянием, линиями падающего дождя, вмиг постаревшим, обветшавшим домом за окном. Огромное окно словно придавило Мечтателя: «Стены и полы мои облиняли, все потускнело; паутины развелось еще больше... Может быть передо мною мелькнула так неприветно и грустно вся перспектива моего будущего...» (2; 140). И концовка повести — строчки Настенькиного письма, перечеркнутые словом «Конец» — ставит точку на всех оболыщениях и надеждах.

Двадцатые годы в истории советской графики были одной из самых бурных эпох. Это было время, когда одновременно существовали, споря и дополняя друг друга, самые разные художественные стили, когда многообразие отмечало собой все сферы искус-

ства, позволяя свободно выражать различные творческие индивидуальности. Собственно, понятие «двадцатые годы» условно, оно не укладывается строго во временные рамки десятилетия, захлестнув и середину тридцатых. Всплеск интереса к Достоевскому именно на перемычке десятилетий, возможно, объясняется налаживанием книгоиздательской деятельности (в это время появляется много иллюстрированных изданий Достоевского). Но можно предположить, что это был и некий негласный вызов, брошенный творческой интеллигенцией режиму. Интерес к писателю шел по возрастающей, не завися от существенно менявшегося отношения к Достоевскому советской критики.

Еще в начале 1920-х годов свои работы о Достоевском печатали Л. Карсавин, В. Комарович, С. Аскольдов, А. Долинин, Л. Гроссман, В. Виноградов, молодой Бахтин... Конец же десятилетия ознаменован четкими определениями: кто есть кто в русской литературе и кого должны знать и любить народные массы, а кого отвергать как носителей вредных буржуазных тенденций. Известно, что Достоевский был объявлен реакционным мракобесом, не нужным трудящимся.

В этой ситуации культурного перелома он оказался красноречивым выразителем происходящих в стране процессов. Все кипение стилей и направлений в книжной графике ярко сказалось в иллюстрациях к его, уже почти запрещенному, творчеству.

К нему обращаются начинающие мастера ксилографии, ученики В. Фаворского — Л. Жолткевич с гравюрами к «Маленькому герою» (ГЛМ) и А. Гончаров с гравюрой, изображающей Раскольникова над телом старухи, помещенной в повесть Л. Гроссмана о петрашевцах «Апрельские бунтари». Если работы первой импрессионистичны и светлы, то ксилография Гончарова впечатляет своей торжественно-театральной статикой; мрак окутывает фигуру убийцы над телом старухи, чье существование не украсило ничью жизнь, и все же отмечено в гравюре светлыми штрихами: она приняла мученическую смерть, стала жертвой. Отброшенный Раскольниковым топор как бы выпал за пределы гравюры и лежит, черный, на белом фоне чистого листа. Иллюстрация, по сути, концовка повести Гроссмана, уже предвещает будущие заставки Гончарова к Шекспиру и тому же Достоевскому.

А вот еще один подход к «роману-трагедии», построенный на том же контрасте черного и белого, с той же статикой, которая

на деле вовсе не статика, а несет в себе жесточайшее напряжение всех сил. Русский художник-эмигрант А. Алексеев, напечатавший свои иллюстрации к роману «Братья Карамазовы» во французском журнале «Art et décoration», пользуется техникой растушевки, позволяющей создавать пластичные мягкие формы, в то же время передавая экспрессию. Таков его Дмитрий Карамазов. Он введен в условный пейзаж, намеченный лишь линией горизонта и клубящимися за спиной персонажа грозowymi облаками, которые вкупе с порывами ветра, налетевшего на него, ухватившегося за шляпу, и его растерянной позой и вытаращенными глазами, создают впечатление крайнего потрясения, переживаемого человеком.

Также условно решена сцена отъезда Мити в Мокрое. Улица в перспективе; однообразные черные кубики домов со светящимися квадратиками окон по обе стороны ее подчеркнута неподвижны и неизменяемы, тогда как распахнувшийся веером силуэт черной тройки с развевающимися гривами лошадей, усиленный еще и их тенями на дороге, создает ощущение бешеной скачки, пожирающей версты, и лихорадочного нетерпения Митеньки, едущего в последний раз увидеть свою «царицу» (ГЛМ).

В иной манере делает свои рисунки к тому же роману Д. Кардовский, знаменитый книжный график, иллюстрировавший Толстого, Чехова, Достоевского. Он выступает продолжателем реалистической традиции, уделяя внимание бытовой достоверности, деталям, одежде, интерьеру. Даже его сцена нападения Дмитрия на Григория за обедом у Федора Павловича (ГЛМ) убеждает именно достоверностью бытового события, похожестью на то, что написал Достоевский, а не внутренней экспрессией.

Близок к нему В. Милашевский, в середине тридцатых создавший иллюстрации к «Селу Степанчикову». Они выполнены сангиной, артистичны и изящны. Сосредоточивая внимание на психологических тонкостях характеров, они несут не столько печать точного воспроизведения сюжета, сколько сарказма, едкой иронии, потаенной издевки над персонажами.

Великолепен образ Фомы Опискина. Рисуня его капризным, вздорным, но исполненным сознанием своего мнимого значения, утверждаемого подсматриваниями, подслушиваниями, доносами и слепым обожанием почитателей, художник как бы воочию видит перед собой подобные случаи в реальной жизни. Образы

Достоевского становятся для него средством выражения своего отношения к разворачивающемуся трагифарсу советской культуры. Легкие, словно музыкальные его рисунки беспощадно прослеживают все стадии мании величия ничтожества, занявшего вдруг место судии во всех жизненно важных вопросах бытия. Глядя на них, мы воочию видим выражение «тайной свободы», которой осталась жива русская культура в советские времена.

К Достоевскому обратился и Ю. Пименов, обычно не занимавшийся книжной графикой. Тем не менее в 1932-м году он подготовил серию иллюстраций и макет обложки для издания «Братьев Карамазовых» на английском языке (книга не вышла; ГЛМ).

Для своих иллюстраций Пименов использует любимую им технику: мокрая акварель, тушь, перо, белила. Идя за писателем, художник стремится раскрыть смысл событий, передать в условных по характеру рисунках дух романа Достоевского. Ему близки принципы импрессионизма, с помощью которых он и вызывает к жизни хрупкий, и вместе с тем глубоко человеческий и страстный мир героев Достоевского. Пожалуй, ни до, ни после Пименова никто не пытался перевести его чреватую катастрофами философию на язык столь мягкой, как бы расплывчатой, но вполне определенной в суждениях художественной манеры.

Крупным событием в истории советской книжной графики стали иллюстрации Н. Алексеева к роману Достоевского «Игрок», выполненные в 1927 г. и опубликованные в 1930 г. в первом издании только что созданного Издательства писателей в Ленинграде.

Иллюстрации к «Игроку» построены на контрастном сочетании черных и белых цветовых пятен, которые организуют развитие внутренней драмы. Они делятся на два типа — условно говоря, черные и белые. Взрывы страстей связаны в основном с черными, белые — внешне статичны и даже идилличны, но художник мастерски играет штрихами и пятнами, вслед за Достоевским постоянно держа читателя в напряжении, и во внешне мирных «белых» иллюстрациях накапливаются черные штрихи и тени. «Черные» же потрясают невероятной игрой мрака и света, передающей квинтэссенцию бурлящих страстей: любовь, деньги, предательство, отчаяние...

Остро характерна иллюстрация-заставка; она сразу погружает читателя в горячую атмосферу романа. Рисунок введен в

спокойный, казалось бы, овал, однако внутри него — сплошное кипение страстей. Фигура героя в центре овала — некий стержень, вокруг которого вертится действие повествования; она освещена яркими лампами казино, а герой ослеплен блеском денег, несущихся вокруг него. А за спиной Алексея — непроглядная чернота, в завихрения которой готова кануть уже затянутая ею, схватившаяся руками за голову, отвернувшаяся от Игрока и своих сокрушенных надежд Полина.

В следующем, 1931 году, ГИХЛ выпустил отдельным изданием фантастический рассказ Достоевского «Кроткая». Шесть иллюстраций к нему сделал малоизвестный художник А. Суриков. Он использовал сочетание черно-белых и цветных иллюстраций. Черно-белые («Город» и «Кроткая в гробу») являются, скорее всего, литографиями. Они открывают рассказ пейзажем ночного безлюдного Петербурга и закрывают его изображением Кроткой в гробу. Четыре пастели рассказывают саму историю. Их гамма в основном — лилово-фиолетовые тона, подернутые дымкой, как погасающие угли пеплом. В этом тумане появляется фигурка Кроткой, обозначенная белым четким контуром. Только в одну из пастелей врывается разноцветье — это мечты Ростовщика о море, солнце, недостижимой свободе духа; в последней же крохотный белый силуэт, увиденный сверху, как бы с точки зрения Всевидящего Ока, снова тонет в фиолетовом тумане.

Ярким и запоминающимся событием стали иллюстрации С. Шор к последнему на многие годы изданию романа «Бесы» в издательстве «Academia». В ее черно-белых листах фона нет, но уверенные, стремительные линии передают внутреннюю экспрессию, напряженную трагичность героев Достоевского. Мир, в котором они живут, страшен; это мир победившего Зла, воплощенного в тех б е с а х, о которых он пишет. Бесами одержимы все главные герои — поэтому так испуганно, остолбенело замирает перед своим красавцем-мужем бедная Хромоножка; так саркастически рисует художница самовлюбленного болтуна, старшего Верховенского, идейного отца этих бесов; потому так неподвижны и мрачны тяжелые лица — хочется сказать, звериные морды тех, кто сошелся на тайную сходку, чтобы решать судьбы мира. Добро обречено, и старец Тихон в ужасе отшатывается от обращенного к нему внешне красивого, спокойного лица Ставрогина.

Рисунки Шор выполнены в духе чистого экспрессионизма. Они свободны и артистичны по своим линиям, насыщены невероятно выразительным движением, жестом, мимикой; они беспощадны в обличении Зла. Ничего памфлетного нет в этих страшных рисунках — глубины нравственного падения человека открываются перед нами, затягивая и уничтожая Добро просто потому, что такова природа Зла. Лишь в сцене рождения ребенка Шатова, уже обреченной жертвы, первый робкий лучик человеческих чувств начинает прокрадываться на отвыкшие от света лица, и тошно становится на душе, когда вспоминаешь, что именно они-то трое и будут убиты первыми в феерии смертей, завершающей роман.

«Бесы» с иллюстрациями С. Шор должны были выйти в 1934 году в издательстве «Academia» в двух томах. Однако сочетание одиозного романа Достоевского с неприкрыто обличающими рисунками Шор оказалось столь взрывчато, что издание не было завершено: в свет вышел только I том, а рисунки ко II-ому так и остались невостребованными. Больше того, вскоре после этого и само издательство прекратило существование, а «Бесы» на многие десятилетия исчезли из поля зрения читателей как антисоветская книга.

В середине 1930-х гг. все большее внимание художники начали уделять большим изобразительным сериям. Развитие полиграфии способствовало этой «тоске» по психологическому герою, потребности более наглядного комментирования сложной словесной ткани психологического романа, повести или исторической эпопеи средствами изобразительного искусства¹⁵. К этому времени начал меняться качественный уровень советской культуры — в частности, книга, открытая широкому кругу читателей, потеряла того изошренного в литературе образованного читателя, которому не надо было «наглядно комментировать» то, что он читает, поскольку он сам был способен «прокомментировать» читаемое.

На этом фоне окончательно сложилась и утвердилась тенденция покончить с кипящим разнотильем, приводящим, в частности, к таким болезненным для ортодоксально-советского сознания проколам, как иллюстрации к «Бесам». Утверждение в графике единого стиля — соцреализма, понятного и управляемого, постановка акцента на развитие психологической, а не фило-

софской, линии и непосредственно с ней связанной в контексте реализма линии социологической уводило восприятие Достоевского из области философских и нравственных открытий и катастроф в сферу социальных характеристик. В результате создавался понятный и удобный образ писателя, а реалистические иллюстрации становились своего рода физиологическим очерком, написанным художником XX века; сам же писатель представлял перед читателем как бы в перевернутом бинокле.

Критика начинает много писать о новых реалистических исканиях, выражающих передовые свойства советского мировоззрения. Вспоминая этот период, «органичный» путь этих «отчетливо определившихся» тенденций историк книжной графики А. Чегодаев связывает с руководящей ролью партии: «Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года о перестройке литературно-художественных организаций подвело итог первому периоду развития советского искусства... Оно освободило художественную жизнь от очень серьезных помех и заблуждений, наметив ясный путь дальнейшего развития советского искусства...»¹⁶

Идеология общества укреплялась и догматизировалась, чтобы на десятилетия вперед подогнуть под себя читательское восприятие. Многообразие художественных форм начала 1920-х уступило место официально признанному методу социалистического реализма; ирония судьбы заключалась в том, что одной из первых побед нового метода в книжной графике стали иллюстрации Д. Шмаринова к «Преступлению и наказанию». Его рисунки как бы «приручили» Достоевского для нескольких поколений советских читателей, будучи отмечены печатью несомненного таланта и культуры.

Над «Преступлением и наказанием» Шмаринов работал в середине 1930-х годов, основную массу иллюстраций создав в 1935–36 годах, дополняя ее и позже. Идя по пути, намеченному традицией русского реалистического искусства, Шмаринов основное внимание уделяет развитию характеров, нравственному становлению героев. Он писал, что главным принципом его работы были «...поиски изобразительного языка, соответствующего стилю писателя», необходимость проникновения «во внутреннюю сущность героев»¹⁷.

Фоном для иллюстраций становится Петербург, но не поэтический город Добужинского, а страшный, отчужденный от лю-

дей капиталистический город, не замечающий героев, равнодушный к ним, готовый перемолоть любую судьбу. Черно-серая гамма, смазанность и растушевка очертаний, обшарпанные стены и грязные дворы — сцена, на которой разыгрывается драма. Герои Достоевского, увиденные Шмариновым, одиноки и разрозненны в нем. Они все — жертвы этого города: и злая старушонка, и гордая Дуня, и трогательно-беззащитная, но такая светлая и сильная духом Соня, и сам герой с растерзанной душой, за которым зорко следит художник.

Шмаринов проводит Раскольникову вслед за Достоевским по всем кругам назначенного ему ада, видя, как он бьется в тисках своей больной идеи, естественно родившейся именно в этих страшных петербургских углах, и оставляет его на берегу широкой сибирской реки с распахнувшимся над головами героев небом как знаком обретения новой истины. При помощи все тех же изобразительных средств — тушь, перо, уголь — художник создает прозрачный воздух, легкие громады светлых облаков, зеленеющие дали, чего не могло быть в предыдущих иллюстрациях.

Критика высоко оценила вклад Шмаринова в развитие советской иллюстрации, отметив его свободу не только от «формалистических затей», но и от «отсталой» идеологии самого Достоевского: «Создавая образ Раскольника, художник вступил в особенно резкую борьбу с тенденциями Достоевского: его герой скорее такой, каков он есть по своему действительному существу,— бедный студент, задавленный нищетой и нашедший лишь ложный... выход из той жизни, которая к нему столь жестока, но в этом Раскольнике нет ничего..., что хотел видеть в нем Достоевский. Я думаю, что художник был прав, не принимая неверные и антигуманные мысли Достоевского»¹⁸.

Созданные Шмариновым образы и, главное, утвержденный им творческий метод положили начало новому видению Достоевского в изобразительном искусстве, которое долгое время представлялось единственно возможным. Используя во время Великой Отечественной войны любовь Достоевского к России, власти как бы забыли о его объявленной ранее «реакционности». В 1947 г. вышел в свет его роман «Подросток» с иллюстрациями М. Ройтера, а на следующий год — «Преступление и наказание» с гравюрами Ф. Константинова.

Ф. Константинов, ученик Фаворского, прекрасный мастер ксилографии, сумел не повторить в своих работах достижений Шмаринова. Оставаясь всецело в намеченном им социологически-психологическом плане восприятия писателя, он создал сильные и лаконичные гравюры, сумев в гравюрах на дереве максимально передать движение, свет, воздух, постоянно меняющийся облик города, в который брошены герои романа. В сцене Раскольниковова с мещанином на улице тени облаков так тревожно бегут по стенам домов, словно предвещают что-то страшное, подчеркивая напряженное состояние Родиона Романовича.

С помощью сгустков света и мрака художник передает важнейшие для становления души Раскольниковова моменты. Такова сцена чтения Соней Евангелия, когда свеча ровно и ясно горит на столе, и ее свет освещает Соню, склонившуюся над книгой, заставляя мрак отступить назад. Раскольников же отвернулся от стола, его лицо обращено к зрителю, поэтому оказывается, что он весь — в перекрестье света и мрака, и мрак тяжело клубится за ним, нависая над головой.

Иной техникой пользуется М. Ройтер. Он мастер пера и туши; легкими штрихами воссоздавая сюжет романа «Подросток», художник рассказывает драматичную историю героя Достоевского. От статичного, исполненного покоя и внутренней сосредоточенности образа повзрослевшего Подростка на шмуцтитуле книги Ройтер возвращается к его драматическим воспоминаниям, передавая стремительными четкими штрихами лихорадочную сконцентрированность событий и переживаний Аркадия, его внутреннее напряжение.

В 1950-е гг. в советском искусстве наметились ощутимые перемены в отношении к жизни и человеку. «Маленький человек», беззащитный перед начальственным окриком, хамством, злодейством, вдруг вышел на первый план в черных размытых акварелях Н. Верещагиной, позже — в иллюстрациях к «Бедным людям», сделанным тушью и пером Л. Подлясской. Увиденные сострадательными женскими глазами б е д н ы е л ю д и Достоевского с их щемящей беспомощностью и наивной надеждой на лучшее стали в центре этих работ; не герои, не мыслители, не «Наполеоны» пусть только по мысли собственной — нет, рано задумавшийся ребенок, нищий старик, обреченная на гибель девушка... В этом сказалось, надо думать, веяние оттепели, заста-

вившей вдруг увидеть не монументальный образ «советского человека, строителя коммунизма», сурового победителя любой ценой, но реального, живого, уязвимого и уязвленного человека.

Интерес к человеческой личности проявился и в воссоздании жанра психологического портрета: напряженно-вдумчивый Раскольников и упрямо-темный в своих страстях Рогожин Соколова-Скала (ИРЛИ), захваченная феерией чувств, обольщений и надежд Настенька и слабо улыбающийся из готового поглотить его мрака Мечтатель В. Линицкого (ГЛМ), отъединенная от всего мира угасающая у окна Кроткая Б. Маркевича (ГЛМ)... В это время начинает свою работу над Достоевским И. Глазунов, в своих многочисленных иллюстрациях практически ко всем его произведениям создавший, начиная с конца 1950-х гг., целую серию щемяще-человечных, а в более позднее время красочных и статичных образов.

Веянием оттепели можно считать станковые иллюстрации к «Мертвому дому», сделанные в 1956 году художниками В. Домогацким и А. Корсаковой (1960-е гг.); сюда примыкает и сцена ареста безвинного Дмитрия Карамазова работы С. Герасимова (ГЛМ). Каторжная тема вспыхивает, как огонь, после XX съезда — в еще не предназначенных для книг рисунках и акварелях художники выплескивают свое на десятилетия задержанное дыхание; прорывается окольными путями тема настолько как бы не существовавшая, что и после съезда ее можно затрагивать лишь косвенно, в иллюстрациях к классическим «Запискам из Мертвого дома».

Художественная ситуация в стране сложилась так, что к 1950-м годам была прервана старая традиция понимания книги как единого полиграфического художественного организма, включающего в себя и текст, и шрифты, и иллюстрации, и переплет. «Иллюстрации, носившие чисто станковый характер, не входили органически в конструкцию книги, но клеивались в качестве репродукций»¹⁹, что, конечно, разрушало целостный образ книги и самого произведения.

В конце десятилетия «станковизм» начинает постепенно преодолеваться: во главу угла молодые художники ставят теперь понятие «книжности», т. е. исходящее от В. Фаворского представление о книге как целостном организме. С преодолением «станковости» связаны новые тенденции в оформлении книги в 1960-х гг. и новые художественные искания 1970-х гг.

С конца 1950-х годов начинается массовое издание Достоевского, и книжная иллюстрация к его произведениям начинает вытеснять станковую. Одним из первых в свет вышел «Идиот» (1959) с почти черными, вспыхивающими резкими белыми пробелами, гравюрами молодого художника А. Ушакова, выполнившего заставки и страничные иллюстрации к роману. Черный тяжелый мир ушаковского Петербурга давит своим мраком не только князя Мышкина, но и Рогожина — одна из самых сильных иллюстраций серии изображает Парфена, вцепившегося руками в голову, поникшего у окна, за которым в освещенном светом дворе стоит Мышкин, а за его спиной нависает мрак подворотни, готовый снова поглотить князя. Обреченность света в этом мире кажется неоспоримой, и в этом плане Ушаков иллюстрирует не столько события романа, сколько его главную суть. Зато легкие лаконичные линии Б. Басова в рисунках к «Белым ночам» или изящные штрихи Ю. Кискачи к «Кроткой» и «Скверному анекдоту» пронизаны воздухом и светом; при всех своих различиях эти графические работы уже подводили к открытию нового Достоевского — Достоевского 1970-х гг.

Юбилейная осенняя выставка 1971 года «Достоевский и его иллюстраторы» выявила новые тенденции в области его художественного прочтения. Наметились серьезнейшие сдвиги, говорившие не только о новых горизонтах книжной графики, но и о существенных переменах в творческом и общественном сознании. Они начали созревать еще в конце 1960-х гг., когда, собственно, и создавались иллюстрации, заслужившие на выставке высокие оценки, но в полную меру проявиться им было суждено в 1970-е гг. «Между 1967 и 1970 годами пролег какой-то рубеж; что-то переломилось в сознании художников... Само обращение к Достоевскому было уже поворотом: конечно, Достоевский потребовал от иллюстраторов совсем иных решений, чем требовали В.В. Маяковский, Н.А. Островский, М.А. Шолохов, но справедливо и то, что новые настроения, овладевшие художниками на исходе 60-х годов, потребовали такого писателя, как Достоевский»²⁰, — отмечает исследовательница этого периода М. Чегодаева.

В советской книжной графике этого времени прослеживаются две тенденции: одна восходит к традиционной реалистической иллюстрации, в постижении творчества Достоевского идущей от Федотова и Боклевского, Шмаринова в советское время

к Б. Басову, В. Минаеву, В. Горяеву и др.; другая же может быть названа «ассоциативно-метафорической» и связана с именами Ю. Перевезенцева, Э. Неизвестного, А. Калашникова и др.

Иллюстрации Б.Басова к «Бедным людям» органично слиты с книгой. Художник создает свою серию, ориентируясь, как и его предшественники, на потайного главного героя Достоевского — Петербург, но его город предстает в рисунках мертвым, неподвижным, давящим. Основное звучание басовских иллюстраций именно в петербургских пейзажах: в них почти нет людей, зато незримо присутствует их судьба.

Графическая серия Басова — это гимн мертвому городу; в нем нет ни облаков, ни зорь и воды Добужинского; нет и дымки, туманов, лодок и дворов Шмаринова; ряби волн и облачных теней Константинова... Сух и лаконичен рисунок художника, в четких линиях, черных пятнах и прямоугольных объемах встает перед нами город, хорошо известный тем, кто и сейчас любит бродить по задворкам парадного Петербурга — по Галерной, Крюкову каналу, мимо Новой Голландии: прямые улицы и прямые же углы домов, многоярусность крыш и мансардные окошки, печные трубы и темные подворотни... Таков Петербург Достоевского, таков фон, на котором живут и страдают его герои, в нем совсем нет эстетского начала, увиденного мирискусниками и поэтами Серебряного века; он жесток и ординарен.

Сами герои уже побеждены городом, они уже только винтики в его страшной машине; лица их угловаты, обглоданы одиночеством в этих страшных стенах, и прелесть Вареньки уже словно сходит с ее склоненного лица. С первых же листов голова ее склоняется безропотно и безнадежно вслед уходящему Макару Алексеевичу; но и он — склонен, и он только мелкая частица огромного мертвого города, и проигрыш его фатален.

Иллюстрации Басова условно-реалистичны: его не интересуют интерьеры, быт, одежда, его образы точны и достоверны внутренне. Отбросив сентиментальный флер, художник посмотрел на писателя глазами читателя XX века, увидев в нем полифонию, о которой еще в 1920-е годы писал Бахтин. «Те, кто ищет в Достоевском только “фантастическое”, “идеальное” и отбрасывает прозаическое, не могут по-настоящему понять его: он весь... в этом контрасте, в этом совмещении несовместимого...», — пишет исследовательница²¹.

То же происходит и в графической серии В. Минаева к «Кроткой». Серо-зеленоватая гамма, в которой решаются интерьеры и пейзажи за окном, характерна для этой серии. В этот петербургский туман, опутавший героев, вписаны хрупкий, легко гнущийся, но и способный иногда задорно, насмешливо распрямиться силуэт Кроткой, и массивная, тяжелая фигура Ростовщика. Художник прослеживает вслед за писателем цепь надежд, отталкиваний, внутреннего сопротивления, крушений и безнадёжности. Вся степень непонимания друг друга этими людьми выплескивается художником на зрителя с такой силой, что подчас теряешься: кто же ведет рассказ — автор или художник?

Кроткая тонка и нежна в первых сценах; она мужественна в сценах насмешки над своим мучителем или покушения на него; она надломлена и бессильна, склоняясь над клавишами, она вся пронизана отвращением, вжимаясь в стену, отодвигаясь от колёнопреклоненного Ростовщика; она безнадежно спокойна, замерев у окна, когда выхода уже нет.

Минаев прослеживает внутреннюю жизнь героини, и для того, чтобы воплотить ее в штрих или цвет, ему не нужен бытовой фон квартиры, городского пейзажа и т. д. Они едва намечены несколькими линиями — как шекспировская трагедия играется без декораций, так и «Кроткая» Минаева разыграна в условном пространстве, которое угадывается зрителем как пространство петербургское. В его иллюстрациях прослеживается новая грань художественно-философской условности.

Близок по своим исканиям к Минаеву и Басову В. Горяев. Его иллюстрации к «Идиоту» сопутствуют тексту, создавая зрительный контрапункт, акцентируя внимание читателя на наиболее существенном для Достоевского: на внутренней сути героев, на смыслах происходящего. Динамичные, прозрачные и стремительные линии Горяева концентрируют внимание на сущностном, оставляя за спинами героев белое поле страницы: здесь тоже нет быта, отсутствуют пейзажи — аксессуары для художника не важны, как не важны они и для самого Достоевского.

Уже первый лист — знакомство князя Мышкина с Рогожиным: два обращенных друг к другу лица, в одном из которых сгущаются черные тени, а в другом — просветляется легкий штрих — определяет стиль иллюстраций. Рисунок выполнен на

развороте, и линия разделения страниц как бы проводит непреступную границу между тянущимися друг к другу героями.

Настасья Филипповна предстает перед нами в рисунках Горяева как бы увиденной чьим-то внутренним зрением. Портрет ее в начале романа дает как бы объективное представление о прекрасном лице, замкнутом в обиде и гордыне — понятно становится восклицание князя о доброте, которая неизвестно, есть ли в этой душе; но совсем иначе видит ее художник в сцене в Павловском вокзале, в сцене противостояния толпе, когда ее, гордую, воочию как бы раздевают десятки равнодушных любопытствующих глаз.

Гениальна иллюстрация к бредовому состоянию Мышкина перед припадком. Мышкину мерещатся в толпе глаза Рогожина, задумавшего братоубийство; угроза, страх перед возможным предательством друга, жалость к нему, страх за любимую женщину порождают в больном сознании Мышкина эти двоящиеся, троящиеся, напряженно вглядывающиеся призрачные глаза.

В 1970-е гг. создала свою серию ксилографий к «Братьям Карамазовым» ученица В. Фаворского и П. Павлинова М. Чуракова (Музей Достоевского в Санкт-Петербурге). Умелая игра черным и белым, возникающие благодаря технике художницы серые тона, легкая и чистая, как бы струящаяся, линия передают внутреннюю динамику романа Достоевского, порождают органичное единство переднего и заднего планов. Контрастность резко подчеркивает силы притяжений и отталкиваний, раздирающие героев романа-трагедии, как это происходит в таких листах, как «Легенда о Великом инквизиторе», где за спиной Ивана в черном стоит проклинаящий Христа Инквизитор, и мрак сгущается над ними, тогда как внимательно слушающий брата Алеша словно овеян светом, исходящим от стоящего за ним Христа. То же мы видим и в сцене Ивана с чертом, где черт как бы отделен от Ивана, удален, умален и сер, а схватившийся за голову Иван темен, страшен безысходной душевной мукой.

Серединой 1970-х гг. датируются офорты Б. Заборова к «Кроткой», опубликованные в немецком издании рассказа. Это почти символистские изображения, иллюстрирующие идеи и отношения вне реальности как таковой. Здесь уже вовсе нет деталей заднего плана; это шекспировские подмостки во всем напряжении их трагедийности. Две белые фигуры на черном фоне ка-

жуются марионетками, разыгрывающими свои трагические сцены. Единственным живым и динамично соперечающим существом в них кажется белая занавеска, развевающаяся на незримом ветру, то осеняющая своими крылами Кроткую, то словно преобразовавшаяся в белые ширмы, отделяющие Кроткую от надежды, то патетически всплескивающая вслед ей, выбросившейся из окна.

Вся серия построена на контрастах черного и белого, что стало уже общим местом иллюстраций к Достоевскому, но Заборов заставил их снова заговорить жестким языком откровений и заблуждений. Это реализм внутренний, реализм чувства и мысли, а не внешнего правдоподобия, столь неплодотворный для иллюстрирования Достоевского.

Окинув взглядом наиболее яркие из графических прочтений Достоевского начала 1970-х годов, можно прийти к выводу, что их реализм уже не та традиционная реалистичность, какой требовали от художников в 1930–50-е годы. Усложнившееся читательское восприятие Достоевского, связанное прежде всего с углубившимся и усложнившимся мироощущением человека второй половины XX века, прошедшего войны, десятилетия террора, крушение старых идеалов и обращение к новым, готовым сбросить с плеч груз запретов и ограничений тоталитарного государства по отношению к творческому духу, произвело решительные сдвиги в понимании «традиционности».

Об этом в свое время писал Н. Бердяев: «Не реальность эмпирического, внешнего быта, жизненного уклада, не реальность почвенных типов реальны у Достоевского. Реальна у него духовная глубина человека, реальна судьба... Реально отношение человека и Бога, человека и дьявола, реальны у него идеи, которыми живет человек. Те раздвоения человеческого духа, которые составляют глубочайшую тему романов Достоевского, не поддаются реалистической трактовке»²².

В 1970-е годы исподволь создавался своего рода символический реализм, отходящий от затверженных и прилизанных форм «реалистической» картинки, открывая иные горизонты восприятия художественного образа. Не случайно, что в эти годы традиционно реалистические, граничащие с натурализмом иллюстрации целиком ушли в массовые тиражи иллюстрированных изданий Достоевского, которых становилось все больше. Они начали

превращаться в повторяющиеся штампы. Среди них есть очень удачные работы, например, С. Косенкова, Ю. Данилова, Б. Лаврова и др., но в массе они утратили нечто существенно важное для передачи образов Достоевского.

Зато в русле так называемой ассоциативно-метафорической тенденции художниками делались подлинные открытия в смелых экспериментах с цветом, штрихом, бликом, в области условностей искусства, все дальше уводящих читателя и зрителя от поверхностного, примитивного взгляда на творчество Достоевского, иллюстрирующих не событие или его отсутствие, но мысль, им порожденную.

Э. Неизвестный, иллюстрируя «Преступление и наказание» (сер. «Литпамятники», 1970), доводит до логического завершения художественные и философские искания писателя, вскрывая внутренний механизм романа. Его образы драматичны, они являют собой углубленный художественный комментарий к наиболее острым нравственным моментам проблематики романа, но не последовательный графический пересказ сюжета. Мучительное состояние раздвоенности героя, его внутренние муки и борения художник передает как бы изнутри, создавая два одинаково темных профиля, обращенных друг к другу, и руки, которые судорожно сжимают — одна топор, другая крест. В центре же композиции — отрубленная голова, как череп Адама, белеет в изножье Распятя. Таков же и образ Креста в воспаленном мозгу Раскольникова, покрывающий своей сенью две загубленные Родионом жизни, которые в изображении каторжного кошмара Раскольникова превращаются в бесконечную цепь зла, порожденную единичным, казалось бы, преступлением. Исступленное переплетение штрихов почти целиком заполняет листы чернотой, которая рассеивается только в заключительной иллюстрации, где всего одна линия обрисовывает чистый профиль просветленного лица, запрокинутого к небу.

Глубоко необычны две цветные, что редкость для Достоевского, гравюры на дереве к «Запискам из Мертвого дома» и «Белым ночам» А. Калашникова (ГЛМ). Странные на первый, не искусственный в абстрактном искусстве, взгляд композиции тем не менее передают дух повестей Достоевского. «Белые ночи» исполнены в призрачных, лишенных света белесоватых тонах, из которых смутно вырисовывается нечто, напоминающее купол Исаа-

кия, а композиция «Записки из Мертвого дома», выполненная в коричневых тонах, напоминает скрученную колючую проволоку, вызывая в сознании образ замкнутого пространства (внутри которого мятежно бьются, пытаюсь вырваться наружу, красные тона) и одновременно — тернового венца. Передано главное: ощущение несвободы.

К повести «Белые ночи» художник Ю. Перевезенцев создал серию офортов, которые, строго говоря, не являются иллюстрациями; не прослеживая сюжет, они передают ассоциации самого художника, порожденные повестью. Доминирующим образом офортов становится горящая свеча и вьющаяся вокруг нее мошкарка. Свеча возникает на белом поле площади, а вдали еле намечены дома Петербурга Достоевского; свеча горит и оплывает, знаменуя быстрое течение времени — «целая минута блаженства!..»; свеча вырастает и упирается в верхний край листа, задавливая собой шпильки, стены, колонны, почти невидные в ее трагической тени. Так художник выявляет и воплощает центральный образ повести: мимолетность счастливой встречи — пока горит свеча; наивное бесстрашие мошкарки, стремящейся на огонь и гибнущей в нем...

Рассудочен и холоден триптих Ю. Селиверстова «Легенда о Великом инквизиторе» — тоже не иллюстрации в традиционном смысле слова. Они раскрывают скорее сущность учения Великого инквизитора, тот страшный, лишенный внутренних опор, разрозненный, безрадостный и безжалостный мир, который должен быть порожден им. Человеку 1970-х годов уже было о чем задуматься в этой связи — мир Великого инквизитора был перед глазами художника, пережившего годы сталинской «шигалевщины». Этот триптих, уводя от непосредственного иллюстрирования романа как литературного произведения, тем не менее передает главное в нем — логическое развитие идей Достоевского, его предвидение, его страх.

Об этом же говорят и иллюстрации В. Пивоварова к «Бесам» (Музей Достоевского в Санкт-Петербурге), однако они представляются в значительной степени повторением листов С. Шор к этому же роману.

Итак, 1970-е годы оказались отмечены всплеском небывало сложного и свежего понимания Достоевского, уводящего в его глубины мимо поверхностного «отображения» на страницах

книги ее же фабулы; многие из работ этого времени отмечены зрелостью художественной, философской и публицистической мысли. Яркие и неповторимые творческие индивидуальности оставили свой след в истории графического прочтения творчества писателя, столь долго бывшего недоступным читателю.

И, наверно, не случайно следующее десятилетие ознаменовалось некоторой творческой усталостью от высоты и напряженности предыдущих лет. Сама жизнь начала в это чреватое новыми потрясениями десятилетие поворачиваться иными сторонами к художнику. Замаячили иные кризисы и иные темы, болезненные для постсоветского сознания, а о Достоевском оказалось так много и сильно сказано, что дальнейшее графическое прочтение его отошло на задний план художественной жизни. По-прежнему издаются его книги — Достоевский уже навсегда вошел в число признанных гениев России. О нем пишутся статьи, его книги экранизируются и превращаются в театральные постановки, ему посвящаются научные конференции. Художники иллюстрируют его романы и повести.

Но язык художественного познания его изменился, утратив непосредственность и свежесть восприятия. В массовых изданиях продолжается линия натурально-реалистических иллюстраций, призванных запечатлеть в рисунках или гравюрах то, о чем рассказывается в романе или повести. Таковы, например, иллюстрации А. Царева к «Бедным людям», «Белым ночам» и «Неточке Незвановой» — добросовестные и «похожие»; таковы рисунки А. Зуенко к «Идиоту»; таковы иллюстрации М. Бескаравайного к повестям и рассказам Достоевского; саркастичны и полнокровны иллюстрации Ю. Гершковича к «Запискам из подполья» и «Игроку».

В лучших же работах этого времени чувствуется накопленный в предыдущие годы художественный и философский опыт, который сказывается и в новых иллюстрациях. Лиричны и проникнуты искренним чувством одиночества и отчаяния иллюстрации С. Адамовича к «Преступлению и наказанию». Серия его иллюстраций как бы распадается на две линии: первая — это заставки, которым отдан образ города, и страничные, прослеживающие сюжет. Их черно-белая гамма и голубоватая дымка заставок раскрывают мир надрывных человеческих страстей в снова ставшем прекрасным, поэтическом городе.

Интересны монументальные по духу иллюстрации Б.Диодорова к «Братьям Карамазовым» — они торжественны, мрачны и эффектны в своих контрастах мрака и света; суровое лицо крестьянки с умирающим ребенком, выступающее как бы из ствола засохшего дерева, взметенные волосы Катерины Ивановны, напоминающие о Медузе Горгоне, многоцветье (в черно-белом офорте!) бабочек, овевающих улыбающееся лицо Грушеньки — все эти образы запоминаются, они исполнены внутренней силой и, не пересказывая сюжет, ведут читателя в недра философского романа.

А усложненные композиции Ю. Чарышникова к «Кроткой» оставляют впечатление нарочитости, мнимой сложности и эстетства ради эстетства; в ухищрениях художественной мысли как-то забылась трагическая суть рассказа.

Такова в общих чертах судьба творческого наследия Достоевского за почти полтора века иллюстрирования. Мы видели, сколь много блистательных имен отечественного искусства соединилось под его сенью, сколь много внесли художники самых разных направлений в дело его художественного прочтения и, главное, как часто Достоевский снова и снова оказывался впереди в каждый данный период русской истории. Каждый раз по-новому раскрывается он перед своими иллюстраторами, а они десятилетие за десятилетием отыскивают в нем все новые и новые грани, снова и снова узнают себя и свой век в его противоречиях, страстях, борьбе добра и зла, оказывается, уже и сто лет назад заложенной в его романах и рассказах. Мудрено ли, что современники не сразу поняли, с кем имели дело? Для того, чтобы в полной мере оценить Достоевского, нужно было пройти крестный путь XX века, перетащить на себе его рюкзак и сонга.

Как же не вспомнить слова самого Достоевского, буквально за полгода до своей смерти сказавшего в знаменитой речи о Пушкине, что он «унес с собой в гроб некую великую тайну, и вот мы теперь без него эту тайну разгадываем» (26; 149). С таким же основанием эти слова можно отнести и к нам — читателям, исследователям, иллюстраторам Достоевского: не тем ли мы занимаемся без него вот уже второй век?..

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ **О. Подобедова.** О природе книжной иллюстрации. М., 1973, с. 7.
- ² Собственно говоря, первыми иллюстрациями к Достоевскому стали типографски отпечатанные афишки, расклеенные в петербургских кофейнях к выходу «Петербургского сборника», однако от них сохранились только упоминания (ОР ГЛМ).
- ³ **Д. Сарабьянов.** Павел Андреевич Федотов. М., 1969, с. 18.
- ⁴ **М. Азадовский.** Из старых альманахов. Забытые рисунки Федотова. Пг., 1918, с. 30.
- ⁵ **Н. Бердяев.** Миросозерцание Достоевского // **Н. Бердяев.** Философия творчества, культуры и искусства. М., 1994, т. II, с. 11..
- ⁶ **Т. Орлова.** П.М. Боклевский. М., 1971, с. 7.
- ⁷ **И. Грабарь.** Моя жизнь. М., 1937, с. 92.
- ⁸ **Вяч. Иванов.** Достоевский и роман-трагедия // **Вяч. Иванов.** Родное и вселенское. М., 1994, с. 282.
- ⁹ **Вл. Соловьев.** Три речи в память Достоевского // **Вл. Соловьев.** Философия искусства и литературная критика. М., 1991, с. 238, 240.
- ¹⁰ **Н. Бердяев.** Откровение о человеке в творчестве Достоевского // **Н. Бердяев.** Философия..., с. 152–153.
- ¹¹ **Н. Анциферов.** Образы Петербурга // **Н. Анциферов.** Душа Петербурга. Л., 1990, с. 138, 140.
- ¹² **Э. Голлербах.** Рисунки М. Добужинского. М.–Пг., 1923, с. 15.
- ¹³ **Мстислав Добужинский.** Живопись, графика, театр. М., 1982, с. 11.
- ¹⁴ **О. Подобедова.** О природе..., с. 62, 64.
- ¹⁵ Там же. с. 141.
- ¹⁶ **А. Чегодаев.** Пути развития русской советской книжной графики. М., 1955, с. 29.
- ¹⁷ **Д. Шмариннов.** Как я работал над иллюстрациями к «Делу Артамоновых» и «Войне и миру» // Из творческого опыта. Вып. 2. М., 1957, с. 132.
- ¹⁸ **А. Чегодаев.** Пути развития..., с. 42.
- ¹⁹ **М. Чегодаева.** Русская советская художественная иллюстрация. Автореферат дис. на соискание ученой степени кандидата искусствоведческих наук. М., 1985. с. 8.
- ²⁰ **М. Чегодаева.** Пути и итоги. М., 1989, с. 163, 164.
- ²¹ **М. Чегодаева.** Писатель, читатель, художник // Советская графика, 75/76. М., 1977, с. 50.
- ²² **Н. Бердяев.** Миросозерцание..., с. 18.