

УДК 655.58ACADEMIA

ББК 76.173(2)61-8Конашевич В.М.

DOI 10.25281/2411-2305-2024-2-129-146

Д.В. Фомин

В.М. Конашевич и издательство «Academia»

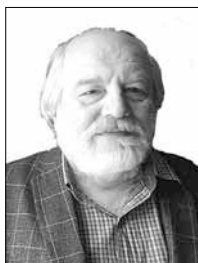
Реферат. Существует целый ряд публикаций, посвященных легендарному издательству «Academia», однако его история изучена еще недостаточно. В частности, необходимо подробно остановиться на работе художников, создавших подлинные шедевры, в настоящее время признанные образцами искусства книги. С помощью комплекса книговедческих, искусствоведческих, источниковедческих методов в статье рассматриваются издания классических произведений зарубежной литературы, оформленные по заказам «Academia» выдающимся отечественным графиком В.М. Конашевичем (1888–1963). Хотя некоторые из них в той или иной мере уже анализировались, предлагается новый взгляд на эволюцию его художественных воззрений. Цель статьи — проследить, как работы В.М. Конашевича соотносятся с общей оформительской концепцией издательства, какую роль сотрудничество с «Academia» сыграло в творческой биографии художника. Наиболее подробно характеризуются книги 1930-х гг., ранее обойденные вниманием исследователей.

Ключевые слова: В.М. Конашевич, издательство «Academia», искусство книги, книжная графика, оформительский ансамбль, иллюстрация, заставка, орнамент, зарубежная классическая литература.

Для цитирования: Фомин Д.В. В.М. Конашевич и издательство «Academia» // Библиография и книговедение. 2024. № 2. С. 129–146.

DOI: 10.25281/2411-2305-2024-2-129-146.

Известно, что «Academia» справедливо считается уникальной «экспериментальной лабораторией издательского дела» [1, с. 203], «едва ли не самым универсальным, самым культурным и самым художественным» [2, с. 234] советским издательством, своего рода феноменом книжной культуры 1920–1930-х гг., во многом определившим характер искусства книги тех лет. «Это не значит, что только здесь процветала иллюстрация и заботились об оформлении,



Дмитрий Владимирович Фомин

Российская государственная библиотека,
Центр по исследованию проблем развития библиотек в информационном обществе, ведущий научный сотрудник
Воздвиженка ул., д. 3/5,
Москва, 119019, Россия

Российская академия художеств,
Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств, ведущий научный сотрудник
Пречистенка ул., д. 2,
Москва, 119034, Россия

кандидат исторических наук
ORCID 0000-0002-9931-6288
dfomin13@yandex.ru

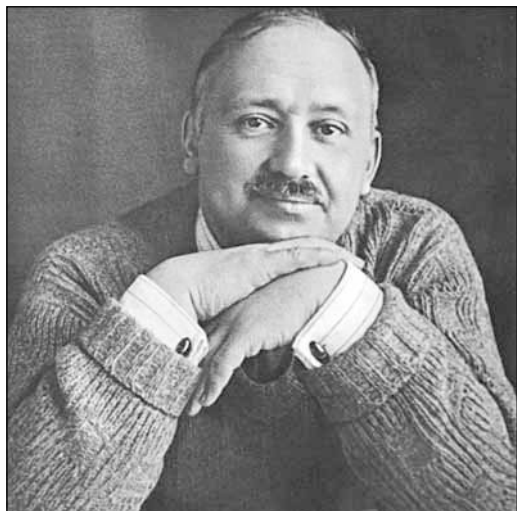


Рис. 1. В.М. Конашевич. Фото 1930-х годов

но... издания “Academia” были бесспорно лучшими в ту пору, — уточняет искусствовед Ю.А. Молок. — <...> Этому издательству мы обязаны и рядом капитальных художественных изданий, и общим высоким стилем оформления» [3, с. 133].

«Пожалуй, трудно назвать издательство, которое пользовалось бы большей популярностью среди библиофилов и одновременно сыграло бы большую роль в истории советской книги... — констатирует библиофил М.В. Рац. — Мимо изданий “Academia” не может пройти ни собиратель классики мировой литературы... ни коллекционер иллюстрированных изданий. Почти в любом библиофильском собрании книги... “Academia” составляют специальный раздел» [4, с. 5–6], а в букинистических магазинах им почтительно отводятся отдельные полки. Конечно, издательство в значительной степени ориентировалось на запросы книголюбов, знатоков и ценителей изящных изданий, однако ему

была чужда эстетская элитарность. Выполняя свою масштабную просветительскую программу, оно стремилось сочетать изысканность внешнего облика книг с безупречной тщательностью их научной подготовки, а также с достаточно большими (в несколько тысяч экз.) тиражами и доступными ценами.

По иронии судьбы Владимир Михайлович Конашевич (1888–1963), живший в Павловске, живописном пригороде Северной столицы, ни разу не участвовал в работе «Academia» в ленинградский период существования издательства (1922–1929) и стал одним из активнейших его сотрудников после переезда редакции в Москву (1929–1937). Видимо, сказалась «присущая Москве... вкусовая эклектичность» [1, с. 203] или, выражаясь иначе, широта эстетических взглядов (рис. 1).

Впрочем, сотрудничество мастера со знаменитым издательством началось в 1930 г. с нескольких проходных, чисто декоративных работ, откровенно говоря, недостаточно созвучных характеру оформляемых книг. Маловыразительна, например, орнаментально-шрифтовая обложка биографического очерка М.А. Бековой «Александр Блок». Не слишком удачно и оформление изданной в том же году переписки Л.Н. Толстого и Н.Н. Ге. Более выразительна, но довольно сумбурна суперобложка «Воспоминаний» А.А. Григорьева, где переплелись основные мотивы мемуаров поэта: портреты литераторов в рамках соседствуют с обложками журналов, чугунная ограда набережной — с тюремной решеткой, русский возок — с венецианской гондолой.

Жизнерадостная и эксцентричная бело-красно-голубая шрифтовая супер-обложка монографии А.А. Сидорова «Кэте Кольвиц» (1931) любопытна сама по себе, но не имеет ничего общего со скорбным пафосом творчества немецкой художницы.

Конечно, не эти «графические пустишки» прославили имя Конашевича как одного из самых тонких и оригинальных интерпретаторов мировой литературы, выдвинули его в первый ряд иллюстраторов и декораторов изданий «Academia». Возможно, получая заказы лишь на внешнее оформление книг, художник довольствовался первой пришедшей в голову идеей. Просто ему было мало одной обложки, суперобложки или переплета, чтобы выразить свое понимание текста.

Но если появлялась возможность высказаться более подробно, он работал вдумчиво, серьезно, изобретательно. При этом Конашевич чаще всего легко обходился без иллюстраций как таковых. Зато умело и артистично использовал выразительность функциональных элементов книжного ансамбля: форзацев, фронтисписов, шмуцтитолов, концовок и особенно заставок; их небольшого пространства ему вполне хватало, чтобы создать выразительный облик книги. Художник вкладывал в эти элементы оформления то, что мог бы выразить в иллюстрациях: насыщал их образным содержанием, раскрывал идею и форму произведения, демонстрировал свое отношение к авторам и героям.

Аналогично поступали графики разных направлений, в разное время сотрудничавшие с издательством. Искусствовед Э.Д. Кузнецов подчеркивает: «Academia»... была издательством

слишком развитым, слишком хорошо осознающим свои функции... чтобы позволить графике хозяйничать в книге. <...> Сложная структура этих изданий толкала к... архитектурному пониманию ансамбля. Графика могла стать частью такого ансамбля, усиливая его, но не определяя его сущности» [4, с. 21].

В основе художественной политики «Academia» лежала традиционность, преемственность по отношению к классической книжной культуре. Эти принципы (они оказались близки и Конашевичу), рожденные издательской практикой, обеспечили книгам «Academia» «характерность, типичность при неисчислимом множестве конкретных проявлений этой типичности» [4, с. 21]. Впрочем, к середине 1930-х гг. оформительская концепция, методы построения книжного ансамбля несколько видоизменились, что заметно по некоторым рисункам, каллиграфии, орнаментике Конашевича. «Направление этой эволюции можно... определить как ослабление роли графического декоративного убранства и одновременное усиление наборно-композиционных средств, соединяемых с разнообразной, чисто изобразительной графикой» [4, с. 20].

Казалось бы, ограниченность «фронта работ» должна была сдерживать фантазию художников. Однако далеко не всегда они хотели обстоятельно интерпретировать оформляемое произведение. Многие мастеров прельщали другие задачи: выстроить внешний облик издания как целостный художественный ансамбль, «нарядить книгу в достойные ее одежды, соответствующие духу и строю оригинала» [5, с. 46]. Их ре-



Рис. 2. Заставка
из книги Р. Шеридана
«Школа злословия» (1931)

шение предполагало особый тип взаимоотношений с аудиторией: художник «обращается к культурному, тонкому собеседнику, которому достаточно намек, которого нужно лишь ввести в настроение, в самое общее ощущение стиля книги» [5, с. 46–47].

Эти слова искусствоведа Ю.Я. Герчука сказаны о работах Д.И. Митрохина для «Academia», но их вполне можно отнести и ко многим циклам Конашевича, например к оформлению изящного, небольшого формата (12,5 × 17,5 см) издания комедии Р. Шеридана «Школа злословия» (1931, переиздана в 1934 г.). По объ-

ему цикл совсем не велик: маленький рисунок на суперобложке, орнамент на переплете, экспрессивная, несколько «колючая» каллиграфия титульного разворота и шмуцтитула, форзац, по одной заставке к каждому из пяти действий пьесы, концовка. Однако работа художника не теряется в массиве печатного текста, четко структурирует книгу, а кроме того, настраивает читателя на непринужденно-насмешливый лад, готовит его к восприятию одного из самых комичных произведений мировой драматургии. Грациозно-капризные, прерывистые контурные линии в сочетании с петляющей, иногда закрученной зигзагами, запутанной, как взаимоотношения героев, штриховкой и затеками туши дают представление о стилистических особенностях текста: о его «легком, шампанском остроумии», ярко очерченных характерах, увлекательной фабуле, живости диалогов (рис. 2).

Как отмечал поэт и переводчик М.Л. Лозинский, секрет беспрецедентного успеха «Школы злословия» не только в ее литературных достоинствах, но и в удивительной сценичности: «Шеридан писал не для чтения, а для сцены. <...> Речи его персонажей ждут театральных подмостков» [6, с. 7]. Понимал это и Конашевич, поэтому его цикл буквально пронизан театральными аллюзиями. Можно согласиться с Ю.А. Молоком: любой рисунок в книге — это искусно разыгранная мизансцена. «Фигуры легко движутся или непринужденно усажены, будто на сцене: каждая заставка слегка драпирована занавесом. Собственно, это не рисунки к пьесе — это уже спектакль» [3, с. 134]. На одной из заставок герой выталкивает своего

собеседника за кулисы. Попавшие на форзац фигурки блуждают, как в лабиринте, среди пятен, штрихов и росчерков. Быть может, это актеры, которые запутались в складках огромного занавеса? Декламируя свои монологи, они часто впадают в аффектацию: слишком картинно предаются отчаянию, грозят кому-то кулаками, заламывают руки или простирают их к небу.

Вероятно, более сложной задачей стало для Конашевича оформление двухтомника Вольтера «Философские повести и рассказы, мемуары и диалоги» (1931) (рис. 3). Трудно назвать этот цикл впечатляющим достижением художника, однако он явно стремится передать графическими средствами не столько сюжетную сторону, сколько ироничную тональность, стилистические особенности сочинений французского просветителя и вольнодумца. Так, дикий цвет на суперобложке, титульном листе и шмуц-титулах, помещенный на корешке суперобложки затейливый орнамент из лент и извивающихся ветвей тропических растений намекают, скорее всего, на цветистый слог автора и его страсти к экзотическому антуражу. Форзац заполнен полосами с черными, словно обуглившимися, краями. Возможно, это напоминание о нелегкой судьбе произведений классика, чьи сочинения нередко попадали под запрет и целенаправленно уничтожались. Строгое шрифтовое решение титульного листа оживляется красным цветом, который также вызывает ассоциации с огнем.

Помещенные в книге небольшие рисунки представляют собой заставки и концовки к каждому произведению. Иногда эти композиции явно



Рис. 3. Суперобложки двухтомника Вольтера «Философские повести и рассказы, мемуары и диалоги» (1931)

перенасыщены мелкими деталями (заставка к восточной повести «Задиг, или Судьба»). Более цельно выглядят композиции обобщенные, немногословные («Кандид, или Оптимизм», «Простак»). Действие часто разворачивается на скалистом берегу реки или моря, но эта единая декорация по-разному обыгрывается. Иногда дальний берег просматривается четче, чем ближний. Миниатюрные, узкие скалы конической формы в этих условных ландшафтах больше похожи на кочки и бугорки, они своего рода подставки для деревьев или фигур персонажей, а травы и цветы, как это часто быва-



Рис. 4. Шмуцтитул из «Стихотворений» Г. Гейне (1931)

ет у Конашевича, достигают человеческого роста. Некоторые рисунки напоминают эскизы декораций: в одной из концовок скалы и травы расступаются перед героем, как кулисы, открывая его взору задник — панораму большого восточного города. Самые существенные детали обведены сочными контурами, их фактура обозначена волнообразной штриховкой. Художник то проводит четкие линии, то рвет и спутывает штрихи, сплетая их в бесформенный клубок.

На рисунке к «Мемуарам для жизнеописания г-на де Вольтера...» оформитель портретирует автора: длинноволосый «фернейский му-

дрец» старательно пишет что-то, пригостившись за маленьким круглым столом. Антиклерикальный пафос его сочинений передан в оформлении диалога «Обед у графа де Буленвилье». Можно предположить, что творчество вольнодумца смущало эмоционального художника своей избыточной рассудочностью, дидактикой. И тем не менее перед нами — добросовестно выстроенная модель условно-фантазийного мира, в котором переживают крушения и триумфы вольтеровские герои.

Судя по вышедшему в том же 1931 г. в серии «Сокровища мировой литературы» однотомнику стихотворений Г. Гейне (рис. 4), одновременно нежная и язвительно-ироничная поэзия немецкого романтика оказалась гораздо созвучнее мироощущению мастера, чем суховатая проза французского просветителя. В объемном томе рисункам отведено весьма скромное место, но изобразительный аккомпанемент к стихам и поэмам на суперобложке, титульном развороте, шмуцтитулах, а особенно — заставки и концовки прекрасно интерпретирует тематику и настроение лирических шедевров. Индивидуальная манера художника, узнаваемая уже в шрифтовом и орнаментальном решении переплета, во всем блеске является внутри книги. Она резонирует с интонациями поэта, воспроизводит перепады настроения лирического героя, внутренний драматизм мирозерцания автора. Лишь на первый взгляд зрительный ряд книги может показаться идиллическим, уютно-камерным. «В рисунках есть... колкость — местами перо словно царапает бумагу; в последней

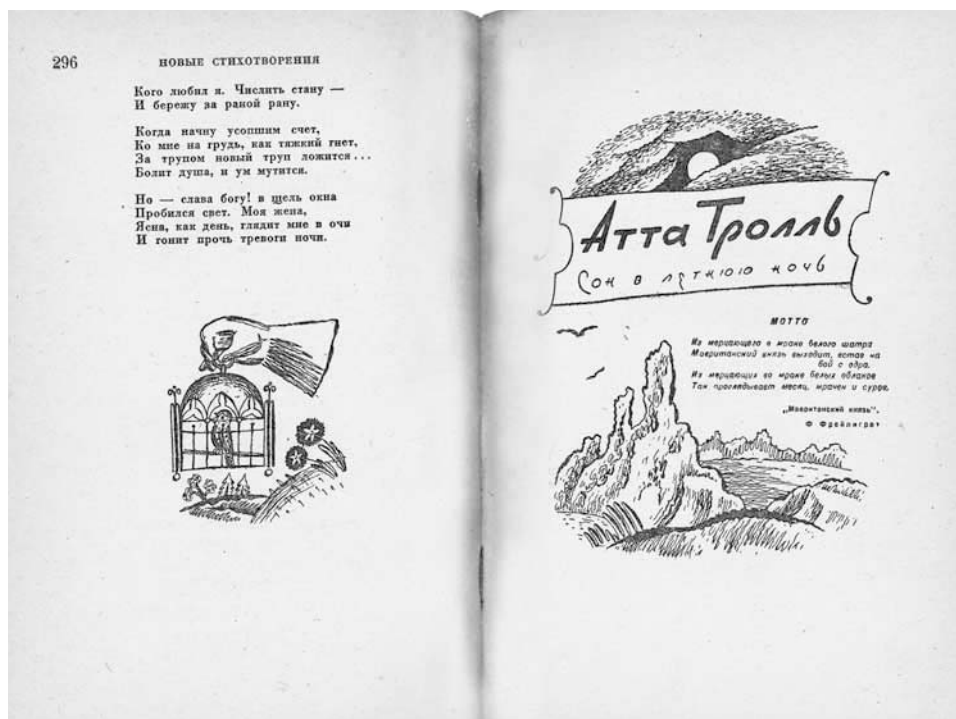


Рис. 5. Разворот из «Стихотворений» Г. Гейне (1931)

концовке... растоптанные цветы падают вместе со смертоносными стрелами на землю» [3, с. 133].

Конечно, создавая композиции заставок и концовок, оформитель черпает символические образы прежде всего из самого текста. В этом цикле мы не раз увидим щебечущих птиц, деревья сказочного леса, распускающиеся розы, тюльпаны, нарциссы, но есть здесь и другие аллегории, иногда не упомянутые поэтом. На титульном листе к самозабвенно выводящему свои трели соловью тянется рука в тяжелой перчатке. В одной из концовок всё та же рука держит клетку с уже пойманной птицей (рис. 5). Многозначный символ органично вписывается в круг метафор поэта, однако навеян он, скорее всего, строками Г.Р. Державина

«Поймали птичку голосисту / И ну сжимать ее рукой...».

Встречаются в сборнике, как и в двухтомнике Вольтера, пустынные пейзажи, горы, панорамы городов, старинные замки. Но здесь эти мотивы звучат мягче, лиричнее, вовлекаются в водоворот романтических страстей. В ход идут даже самые затертые символы (вроде целующихся голубков, пылающих или пронзенных стрелами сердец). Как считает Ю.Я. Герчук, «украшая изящно-наивными цветочками и птичками томик Гейне... Конашевич иронизирует вместе с автором...» [5, с. 47].

Ирония, конечно, есть в рисунках, но она бы немногого стоила, если бы попутно художник не пытался решить почти невыполнимую задачу — реабили-

литировать все эти шаблонные «эмблемы любви», а главное — стоящее за ними понятие, очистить их от налета пошлости и фальши. Интерпретацию поэзии великого романтика, предложенную графиком, надо признать в высшей степени изящной и оригинальной. Она отражает разные грани лирического дарования Гейне, который в те годы воспринимался в России как поэт преимущественно политический.

Самой блистательной работой Конашевича для «Academia» справедливо считается его прочтение повести А.Ф. Прево «Манон Леско», выпущенной в 1932 г. в той же серии «Сокровища мировой литературы» в переплете, суперобложке и папке. Мастер выступает здесь не только как оформитель, но и как иллюстратор, причем полосные композиции и орнаментальные украшения страниц выполнены в разных манерах и техниках. Интересно, что издательство, славившееся вниманием к мельчайшим нюансам графического оформления книг, на сей раз почему-то не посчиталось с пожеланиями художника.

Конашевич настаивал на более камерном формате этого тома, чем выбранный редакцией (17,5 × 25,5 см), предлагал иной вариант оформления переплета, хотел тонировать свои литографии не желтовато-охристым, а серым цветом. Однако погубить замечательный цикл не смогли ни грубые искажения авторского замысла, ни особенности издания, которые кажутся сегодня досадной данью требованиям времени. Так, каждую иллюстрацию сопровождает цитата из текста (нарушая цельность ансамбля, но подтверждая, что график

не уклонился от буквы первоисточника). А ведь сравнительно недавно, всего десять лет назад, главный теоретик искусства книги А.А. Сидоров утверждал: «Мы не спрашиваем, как раньше, “какое место” иллюстрирует художник. Наш вопрос — о том, правильно ли им уловлен дух литературного памятника» [7, с. 86].

Для декоративного обрамления суперобложки и титульного листа, а также заставок и концовок в книге Прево используется пышная растительная орнаментика, но используется совсем иначе, чем в изданиях Гейне или Вольтера. Избегая прямого подражания, мастер прекрасно передает «капризное изящество культуры XVIII века» [5, с. 48]. Разбросанные по страницам «красные цветы — цвет пламенной любви несчастного де Грие и черные цветы — цветы его печальной судьбы» [8, с. 466] четко соотносятся с развитием сюжета.

Чаще всего в заставках звучит мотив, быть может подсказанный художнику легендой о Тангейзере и зацветшем посохе: скрюченные, обломанные, вроде бы давно уже мертвые ветви прорастают молодыми побегами, покрываются свежими листьями и набухающими бутонами. Можно понять этот образ как «символ вечного цветения жизни на старом, сухом дереве» [9, с. 85] (рис. 6).

Монохромные форзацы и 20 страничных иллюстраций выдержаны в ином, не столь жизнеутверждающем ключе. Первое, что бросается в глаза в этих композициях, — преобладание черного цвета; кажется, что действие разворачивается исключительно ночью или в помещениях с плотно задернутыми шторами. «Здесь художник

всё окутал трагической густой чернотой, сквозь которую робко пробиваются желтый огонек свечи, тусклый свет лампы, мерцанье уличного фонаря, обманчивое сияние луны...» [9, с. 84]. Зрителю может показаться, что иллюстрации, которые изображают таинственные, загадочные сцены, выполнены каким-то магическим, никому не ведомым способом (например, нарисованы «копотью от горевших некогда факелов, которая осела на древние камни Парижа») [8, с. 467]. На самом же деле мастер покрывал литографский камень черным лаком и процарапывал по нему те фигуры и детали, которые на оттиске должны были стать светлыми.

Господство черного цвета, погружение места действия в зловещий полумрак — прием не только чрезвычайно эффектный, но еще и очень точно найденный, многозначный; по ходу действия его смысл меняется. «Черный фон определяет сквозной ритм всей серии иллюстраций и устанавливает единство их стиля, но вместе с тем раздвигает пространство каждой сцены и служит как бы музыкальным сопровождением основной темы» [3, с. 135]. Темнота скрывает влюбленных от посторонних глаз, подчиняет их себе, увлекая в бездну небытия, засасывает, как воронка. Она многократно усиливает драматическое напряжение литографий, может восприниматься как дань романтической традиции, метафора ослепления героя, не видящего ничего, кроме предмета своей страсти, или как предвестие трагической развязки, торжества жестокого рока. Она напоминает о том, что перед нами — закулисная, оборотная, теневая сторона блестящего галантного века, опасный



Рис. 6. Заставка к повести А. Прево «Манон Леско» (1932)

мир куртизанок, шулеров, авантюристов.

Вызванная слабым освещением недосказанность композиций только идет им на пользу, делая гораздо выразительнее и значительнее, активизируя зрительскую фантазию. «Душевные терзания героев воплощены здесь не в мимике (почти неразличимой), а в тревожной подвижности тонущего во мраке жеста, в контрастах тьмы со вспышками неверного света, наконец, в смутно угадываемых в глубине силуэтах старого Парижа» [5, с. 48]. Быть может, именно благодаря этим многозначительным умолчаниям, таинственным сгущениям мрака литографии кажутся настолько чувственными? Правда, здесь нет ни лю-



Рис. 7. Заставка к повести
Вольтера «Кандид,
или Оптимизм» (1931)

бования нарядами и церемониалами XVIII столетия, ни откровенных эротических сцен в духе «Книги маркизы» К.А. Сомова, ни портретов героев. Вернее, всё это есть, но присутствует в завуалированном, зашифрованном виде, не показывается, а скорее подразумевается.

Художники и теоретики начала 1930-х гг. спорили о том, следует ли иллюстратору обязательно останавливаться на «узловых моментах действия» или же на сюжетах более нейтральных; высказывалось мнение, что предпочтительнее «изображать некое

предчувствие действия, его обстановку, психологическую настроенность пейзажа» [10, с. 272]. Для Конашевича такой проблемы, похоже, не существовало: он одинаково успешно использовал обе возможности (рис. 7). Конечно, мастер не обходит вниманием ключевые эпизоды повести, например поединки и бурные выяснения отношений героев.

Хотя вдохновить, заинтересовать художника может и сцена проходная. Одна из самых выразительных композиций навеяна обрывком фразы: «...чужеземец сей неуклонно является в Булонский лес...». Внутренним напряжением наполнены у Конашевича даже те моменты, когда не происходит ничего экстраординарного, никто не предпринимает решительных действий. Встречи главных героев представляются иллюстратору событиями исключительными, мистическими, роковыми. Не случайно Манон вновь и вновь появляется в судьбе де Грие как раз тогда, когда он уже готов продолжить карьеру священника или просто вернуться к спокойной, добропорядочной жизни.

Впрочем, иллюстратор не столько изобличает безвольного персонажа, сколько подыскивает оправдания его неблагоприятным поступкам. Такое отношение к героям оформляемых книг в каком-то смысле традиционно для художников, работавших с «Academia», если вспомнить, к примеру, ксилографии В.А. Фаворского к «Кармен» П. Мериме (1927). Желая защитить страстную испанку от скорого суда моралистов, представить ее игрушкой в руках судьбы, жертвой обстоятельств, гравёр придал ей черты куклы, старательно, но

не очень умело изготовленной на токарном станке.

Конашевич решает аналогичную задачу другими средствами. Он умеет извлекать максимальный эффект из простейшего сопоставления большого и малого. На одной из заставок к «Школе злословия» Р. Шеридана герой показывал портретную галерею своих предков, которую собирался распродавать; на фоне исполинов, изображенных на старых полотнах, хозяин и его гости сразу превращались в жалких пигмеев. В литографиях к «Манон Леско» ничтожные размеры человеческих фигур подчеркивают беспомощность персонажей, невозможность и бессмысленность их бунта против всемогущего рока. На фоне громадных домов, просторных интерьеров, величественных ландшафтов люди кажутся едва различимыми букашками. Для усиления контраста мастер порой даже искажает реальные пропорции предметов.

Крошечная фигурка де Грие со шпагой в руке может вызвать в памяти образ из совсем другого графического цикла Конашевича — задиристого комарика из «Мухи-цокотухи». Но если доблестный персонаж сказки К.И. Чуковского способен переломить предначертанный ход событий, спасти свою возлюбленную, то галантному кавалеру из повести Прево в такой возможности отказано. Разве у сублильного юноши хватит сил хотя бы на то, чтобы выбраться из поглотившей его «пучины страстей»?

Читатели, в отличие от критиков, быстро поняли, что перед ними — подлинный шедевр, так разительно отличавшийся от деловитого графического мейнстрима 1930-х годов. Уже вскоре

после выхода в свет книга, выпущенная тиражом 5250 экз., стала библиографической редкостью. В 1937 г. работа художника получила золотую медаль на Всемирной выставке в Париже. А вот издательство почему-то проявило странное равнодушие к собственному успеху, не смогло адекватно оценить исключительный по красоте и силе воздействия графический цикл. Когда в 1936 г. готовилось второе издание повести, в него решено было не включать ни одной иллюстрации: художнику «поручили исполнить только новое оформление... в строгом соответствии с классическими шрифтами Бодони» [3, с. 141]. Возможно, таким образом руководство «Academia» решило отвести от себя критические громы и молнии.

Напомним, что Конашевич выступил в качестве иллюстратора еще в трех изданиях «Academia», связанных с русской литературой: создал большие циклы рисунков к книге А.П. Чехова ««Мужики» и другие рассказы» (1934), к сборнику сказок К.И. Чуковского (1935; причем книга упоминалась в печально известной статье «О художниках-пачкунах» в газете «Правда» от 1 марта 1936 г.); две акварели к пушкинскому «Дубровскому» были напечатаны в 4-м томе шеститомного полного собрания сочинений поэта (1936). Но анализ названных циклов не входит в задачи данной статьи, посвященной классике зарубежной.

Остается рассмотреть две значительные и объемные работы Конашевича, выполненные по заказу «Academia» для серии «Античная литература», — рисунки к трехтомнику избранных комедий Тита Мак-

ция Плавта (вышел в 1933—1937 гг.) и к двухтомному собранию сочинений Лукиана из Самосаты (1935). В их оформлении монументальность сочетается с гротеском, образы героев трактуются «исходя из греческой вазовой живописи, в строгих линейных ритмах. Перовые рисунки с сильными утолщениями линии и аккордами черной заливки туши достигают... чеканной, почти скульптурной выразительности» [3, с. 140].

Действительно, основательное знакомство графика с древним искусством вазописи, очень заметное в этих циклах, проявляется в пластике человеческих фигур, в спокойных, величественных позах и экспрессивных жестах персонажей. Иногда известные образцы напрямую цитируются. Так, на переплетах двухтомника Лукиана воспроизведен распространенный в творчестве древнегреческих мастеров сюжет — стая дельфинов сопровождает плывущий корабль; а в заставках к пьесам Плавта варьируется мотив извивающейся виноградной лозы, столь часто украшавшей амфоры. Очевидны и параллели с работами древних скульпторов, особенно с барельефами на надгробных плитах; кажется, оформитель хочет раз и навсегда похоронить те пороки, которые бичуют римские писатели. С помощью заливок туши, обозначающих тени, фигуры и предметы слегка выдвигаются из плоскости, претендуя на объемность.

После оформления сочинений Вольтера вполне логичным и последовательным было обращение художника к творчеству Лукиана — римского автора II в. н. э., которого Ф. Энгельс назвал «Вольтером классической древности». Конашевича Лукиан, види-

мо, интересовал главным образом как выдающийся стилист, внимательный и прозорливый летописец своего времени, «талант, блещущий остроумием и неиссякаемой фантазией, поражающий богатством идей, изяществом, тонким ощущением формы...» [11, с. 5]. Сатирик ненавидел свой век, называл его «свинцовым», то есть худшим из когда-либо существовавших» [11, с. 22]. Но художник, живший в эпоху большого террора, прекрасно понимал, что начало упадка Римской империи — далеко не самый страшный и беспросветный период в истории человечества. Поэтому он относился к объектам лукиановской сатиры более спокойно и снисходительно, чем автор, пытался разглядеть в столь неприятной для писателя реальности драгоценные следы золотого века античной цивилизации. Впрочем, ироничный график, конечно, не упустил случая посмеяться над тем, что казалось ему достойным осмеяния. И все же в рисунках больше тонкой иронии, чем обличительной сатиры или убийственного сарказма.

Читателю XX в. риторические приемы Лукиана могут показаться тяжеловесными, несколько утомительными. Заставки художника выгодно отличаются от рассуждений писателя своим лаконизмом. Они напоминают об исходном пункте умозаключений автора, выражают самую суть проблемы, дают ключевой образ, важный для понимания текста. Лукиан считается родоначальником жанра сатирического диалога. Поэтому и на рисунках часто изображаются герои спорящие, пытающиеся в чем-то убедить друг друга. Например, на супербложке Гермес (его нетрудно

узнать по кадуцею и крылатому шлему) властно кладет руку на плечо какому-то сторбленному субъекту, приглашая его к разговору. Оба они еще не раз появятся в книге. Самый озорной и авантюрный из языческих богов оказывается еще и самым общительным, он не прочь поболтать даже с обитателями царства мертвых (художнику они представляются скелетами в коротких хитонах). А собеседник Гермеса на суперобложке — обобщенный типаж героя отрицательного. Персонажи порочные и ничтожные, особенно рьяно изобличаемые автором, как правило, низкорослы, лысы, сутулы, склонны к полноте, передвигаются неуверенной, шаркающей походкой («Евнух», «Неучу, который покупал много книг») (рис. 8).

Зато герои положительные, наделенные даром здравомыслия и свободолюбия, — все как на подбор молодые кудрявые красавцы атлетического телосложения («Нигрин», «Разговор с Гезиодом» и др.). И это — шутливая отсылка к античной эстетике, нередко отождествлявшей красоту духовную с красотой физической, склонной идеализировать телесное здоровье. Следование античным канонам можно увидеть и в том, что позы и жесты героев красноречивее, чем мимика и черты лица, выражают их характеры и темпераменты. «Красота торса была даже понятнее греку, чем сложная экспрессия лица. Ритм тела предпочитался внутренней эмоции...» [12, с. 92]. Часто беседы героев (даже если это боги) ведутся на повышенных тонах, что видно по их порывистым движениям, а в диалоге «Пир, или Лапифы» философский диспут перерастает в побоище.



Рис. 8. Заставка к собранию сочинений Лукиана (1935)

Сюжеты заставок довольно разнообразны. Читателя привлекают в них, как и в самих сочинениях Лукиана, «своеобразие содержания и зрелость замысла... пестрота выдумок, изложенных убедительным и правдоподобным языком» [11, с. 513—514]. Помимо людей и столь похожих на них жителей Олимпа, здесь встречаются всевозможные мифологические существа: нимфы и сатиры, кентавры и купидоны, дриады и тритоны. Иногда авторская идея доходчиво выражается с помощью предметов неодушевленных: это могут быть изваяния («Изображения», «Зевс трагический»), воинские доспехи («В защиту изображений»), сосуды («Кроно-Солон»). Иногда цен-



Рис. 9. Иллюстрация к «Избранным комедиям» Плавта (1937)

тральное место занимают архитектурные мотивы, достаточно условные, но точно выражающие дух античности («Похвала родине», «Как следует писать историю»). Часто фигуры героев дополняются или полностью замещаются в заставках представителями фауны, выступающими в довольно неожиданных ролях. Например, скачущий кузнечик («Лжец, или Что значит “пагубный”») — это аллегорический портрет неугомонного сатирика, которого невозможно остановить или заставить замолчать, воплощение свободы творческого порыва.

По мнению искусствоведа А.Д. Чегодаева, в этом цикле художник попы-

тался соединить стилистику «Мира искусства» с подражанием «новым творениям... западноевропейского искусства, вроде... первых сюрреалистических опытов в духе... Джорджо де Кирико. Результат получился очень неутешительный...» [13, с. 30]. Согласиться с такой оценкой, конечно, нельзя, однако сравнение с творчеством Д. де Кирико заслуживает внимания. Вряд ли, оформляя двухтомник Лукиана, российский художник вспоминал своего итальянского коллегу, но в заставках угадывается нечто родственное полотнам сюрреалиста. И там и там картины античной жизни возникают как наваждения, эпизоды загадочного сна; образ древнего мира воссоздается с помощью немногих узнаваемых деталей (колонн, статуй, амфор, свитков), изображенных в странных комбинациях, в непривычных масштабных соотношениях.

Тема театра присутствует в одной из заставок к Лукиану («Переписка с Кроном»), но более полное развитие она получила в иллюстрациях к Плавту, выполненных в несколько ином ключе (рис. 9). Да и сам крупноформатный (17,5 × 22,5 см) трехтомник — издание более торжественное, помпезное, капитальное, с усложненной структурой зрительного ряда. На суперобложке на фоне превращенной в орнамент виноградной лозы изображены маски старика и юноши, лежащие на капители колонны. Верхняя крышка переплета разделена на девять прямоугольных фрагментов; в центральном помещена лира, угловые занимают фигуры гротескных типажей римского театра, остальные заполнены фантазиями художника на темы античной орнаментики.

Отпечатанный в три краски форзац производит впечатление пестроты и колористической, и содержательной: здесь птицы и рыбы, маски и кифары, шлемы и колчаны со стрелами, виноградные грозди и чаши, мечи и копья. На фронтисписе — чуть шаржированный портрет комедиографа: дородный мужчина в длинной тоге с уродливой маской в руке. Есть в книге и заставки, но им отведена чисто декоративная роль: белые узоры на черном фоне или лаконичные парафразы мотивов вазописи скорее украшают страницы, чем раскрывают содержание пьес.

Частое появление масок в оформлении трехтомника можно принять за ошибку художника, анахронизм; в предисловии сказано, что во времена Плавта актеры обходились без них (правда, с этим согласны не все современные исследователи). Но маска нужна была Конашевичу, чтобы обозначить такие важные для римского театра понятия, как типаж, амплу, определенная устойчивая и предсказуемая драматургическая функция персонажа. Ведь Плавта интересовали не индивидуальные характеры героев, а их принадлежность к одному из хорошо знакомых зрителю типов, будь то влюбленный юноша или изобретательный раб, комический старик или сварливая матрона.

Основная смысловая нагрузка в оформительском ансамбле ложится на большие страничные композиции, предваряющие каждую комедию. Художник пытается дать в них квинт-эссенцию пьесы, выводит на сцену сразу всех основных действующих лиц, соединяет несколько ключевых эпизодов, и поэтому некоторые персонажи появляются на листе дважды, а то

и трижды. В отдельных случаях иллюстратор намечает детали минималистских декораций или фантазирует о том, как могли бы обыгрываться попавшие в распоряжение актеров арки, лестницы, колоннады. Однако главная задача графика — представить читателю героев. В первом томе он делает это достаточно прямолинейно: расставляет их в несколько рядов, как солдат на параде; пишет над головой каждого персонажа его имя. Перепутать их и в самом деле несложно. Легко распознаются на рисунках лишь рабы, они почти всегда тащат тяжелую кладь.

Начиная работать над циклом, мастер сознательно упрощает и даже огрубляет манеру рисунка, не чурается статичности композиции, однообразия поз и движений, чтобы соответствовать особенностям текста. Как известно, комедии Плавта не отличаются разнообразием характеров, стилистическими красотами, архитектурной цельностью или вынятностью интриги. Однако они ценны своей связью с народной культурой, пусть и с самыми низовыми ее пластами. Во втором и третьем томах художник возвращается к более привычной для него стилистике. Исчезают пояснительные надписи, более условно обозначается место действия, острее и ироничнее даны характеристики персонажей. Рисунки становятся живее, легче, динамичнее, но, увы, они выглядят слишком изысканно, не передают площадной характер плавтовского юмора, да и вообще, как правило, не вызывают комического эффекта, несмотря на наличие забавных типажей и ситуаций.

Третий том Плавта вышел в 1937 г., каким-то чудом избежав нововведений, которые самым беспардонным

образом навязывали редакции вышестоящие инстанции: «Продукция издательства унифицируется. <...> В приказном порядке упраздняются шмуцтитутлы, запрещаются пустые страницы, большие поля и супер-обложки» [1, с. 204].

Сотрудничество В.М. Конашевича с «Academia», несмотря на отдельные случаи недопонимания, оказалось на редкость продуктивным и полезным. Книги с рисунками талантливого, эрудированного, неординарно мыслящего художника упрочили статус лучшего интеллектуального издательства страны, способного достойно представлять читателю памятники словесности разных времен и народов. Эти издания и по сей день высоко ценятся коллекционерами, появляются на антикварно-букинистических аукционах. В лице Конашевича «Academia» приобрела исключительно ценного сотрудника, любившего, знавшего и чувствовавшего литературу, как мало кто из его коллег, умевшего переводить архаичные сюжеты на современный графический язык. В том числе и его усилиями был создан «новый тип книги, настолько своеобразный, что библиофилы и сегодня узнают издания с маркой “Academia” с первого взгляда» [4, с. 6].

В свою очередь, и для художника это сотрудничество стало хорошей профессиональной школой, помогло освоить богатые выразительные возможности всех элементов книжного ансамбля, испробовать их в разных комбинациях. Вряд ли какое-то другое издательство могло бы предложить ему в течение нескольких лет оформить столько шедевров мировой литературы. Сочинения классиков подсказали мастеру оригинальные

пластические идеи, вдохновили на смелые стилистические эксперименты. В 1957 г., подводя предварительные итоги собственного творчества в письме к искусствоведу П.Е. Корнилову, Конашевич назвал в числе своих лучших работ рисунки к Чехову, Гейне, Лукиану. Художник считал, что работа над этими циклами позволила ему освободиться от влияния корифеев «Мира искусства»: «Там что-то намечалось свое; это было начало какого-то пути. Вы знаете, что оборвало мое продвижение по этому пути, знаете, какая наступила тяжелая полоса в нашей художественной жизни. Мне пришлось, уступив место всяким пошлякам, уйти в детскую книгу...» [14, л. 45].

В оформлении изданий «Academia» виртуозный рисовальщик проявил себя еще и как проницательный, ироничный, внимательный читатель классической литературы. «Профессионализм его как иллюстратора заключался не только в понимании своеобразия творческой мастерской каждого автора, но и в удовольствии, с которым он воспроизводил придуманную жизнь литературных персонажей. Эта радость общения с “человеком книги” представляется особенно ценной» [15, с. 7].

Дальнейшее изучение книжной графики Владимира Михайловича Конашевича представляется нам актуальной и необходимой задачей.

Список источников

1. Как работало издательство «Academia» и как в нем работало: воспоминания сотрудников и художников / публ., предисл. М.В. Раца, коммент. Д.В. Фомина // Книга. Исследования и материалы. Москва, 2008. Сб. 88/1. С. 200–230.

2. Молок Ю. Книжная графика и ее собиратели // Альманах библиофила. Москва : Книга, 1985. Вып. 18. С. 231–241.
3. Молок Ю.А. Владимир Михайлович Конашевич. Ленинград : Художник РСФСР, 1969. 336 с.
4. Издательство «Academia». 1922–1937. Выставка издательской и книжной графики : [кат.] / сост. М.В. Рац ; под ред. Ю.А. Молока ; вступит. ст. М.В. Раца, Э.Д. Кузнецова. Москва : Книга, 1980. 150 с., 8 л. ил.
5. Герчук Ю.Я. Советская книжная графика. Москва : Знание, 1986. 124 с. (Нар. ун-т. Фак. лит. и искусства).
6. Шеридан Р. Школа злословия : комедия в 3 действиях : сб. материалов к спектаклю ... в Гос. театре комедии, поставленному 25 апр. 1937 г., в пер. М.Л. Лозинского ... / Ленингр. гос. театр комедии ; обл. и ил. Н.П. Акимова. Ленинград, 1937. 28 с.
7. Сидоров А.А. Искусство книги. [Москва] : Дом печати, 1922. 100 с.
8. Конашевич В.М. О себе и своем деле. Воспоминания. Статьи. Письма ; с прилож. восп. о художнике / [сост., подгот. текста и примеч. Ю. Молока ; предисл. К. Федина]. [Москва] : [Детская лит.], [1968]. 496 с., 13 л. ил.
9. Галанов Б.Е. Платье для Алисы: художник и писатель. Диалоги. Москва : Книга, 1990. 302 с.
10. Милашевский В.А. Вчера, позавчера... : восп. художника. 2-е изд., испр. и доп. Москва : Книга, 1989. 398 с. (Художник и книга. Воспоминания).
11. Лукиан. Избранная проза / пер. с древнегреч., сост., вступ. ст., коммент. И. Нахова ; ил. В. Носкова-Нелюбова. Москва : Правда, 1991. 720 с.
12. Гнедич П.П. Античное искусство. Москва : АСТ, 2020. 240 с. (Historia Universalis de Arts = Всеобщая история искусств).
13. Чегодаев А.Д. Пути развития русской советской книжной графики. Москва : Искусство, 1955. 224 с., VIII л., 208 с. : ил.
14. Письма В.М. Конашевича П.Е. Корнилову. 1926–1962 // Отдел рукописей Государственного Русского музея (ОР ГРМ). Ф. 145. Оп. 3. Ед. хр. 74. 57 л.
15. Конашевич известный и неизвестный : [кат. выст.] / ГРМ ; [автор ст. Н. Козырева ; сост. О. Гаврилюк и др.]. Санкт-Петербург : Palace Editions, 2018. 120 с. (Русский музей представляет : альманах ; вып. 532).

Иллюстрации предоставлены автором статьи.

Статья поступила в редакцию 11.11.2023; одобрена после рецензирования 25.11.2023; принята к публикации 06.05.2024.

BIBLIOPHILE'S SHELF

Original article

V.M. Konashevich and the Publishing House “Academia”

Dmitriy V. Fomin

Russian State Library, Russian Academy of Arts, Moscow, Russia

ORCID 0000-0002-9931-6288; dfomin13@yandex.ru

Abstract. There are a number of publications dedicated to the legendary publishing house “Academia”, but its history has not been studied enough yet. In particular, it is necessary to dwell in detail on the work of artists who have created authentic masterpieces, currently

recognized as examples of the art of the book. With the help of a complex of book-based, art-historical, source-based methods, the article examines editions of classical works of foreign literature, commissioned by “Academia” by the outstanding domestic graphic artist V.M. Konashevich (1888–1963). Although some of them have already been analyzed to one degree or another, a new look at the evolution of his artistic views is proposed. The purpose of the article is to trace how V.M. Konashevich’s works relate to the general design concept of the publishing house, what role cooperation with “Academia” played in the artist’s creative biography. The books of the 1930s, previously bypassed, are characterized in the most detail.

Keywords: V.M. Konashevich, publishing house “Academia”, book art, book graphics, design ensemble, illustration, screensaver, ornament, foreign classical literature.

Citation: Fomin D.V. V.M. Konashevich and the Publishing House “Academia”, *Bibliografiya i knigovedenie* [Bibliography and Bibliology], 2024, no. 2, pp. 129–146. DOI: 10.25281/2411-2305-2024-2-129-146.

The article was submitted 11.11.2023; approved after reviewing 25.11.2023;
accepted for publication 06.05.2024.

Курьер

Всероссийская государственная библиотека иностранной литературы им. М.И. Рудомино организует VII Международный форум «Формируя будущее библиотек» (при поддержке секции по международному сотрудничеству Российской библиотечной ассоциации). Мероприятие состоится в Москве 28 мая 2024 г. в гибридном формате. Форум посвящен актуальной теме «Культурная дипломатия: меняем мир вместе». Будут обсуждаться возможности библиотеки как площадки реализации проектов для развития межкультурного диалога.

Планируется участие представителей Министерства культуры и Министерства иностранных дел Российской Федерации, некоммерческих фондов и объединений, российских и зарубежных профессиональных библиотечных ассоциаций, национальных и центральных региональных библиотек, профильных вузов и СМИ.

Финальная часть форума будет посвящена обсуждению тенденций международной деятельности российских библиотек, представлению результатов и награждению победителей третьего сезона профессионального конкурса «Премия Рудомино».