

ДЕСЯТЬ ОЧЕРКОВ

**дени
моор
черемных
бродаты
радлов
ефимов
каневский
кукрыниксы
семенов
сойфертис**

советский художник. москва

т. иоффе - десять очерков

о художниках-сатириках

Дени	6
Моор	28
Черемных	56
Бродаты	84
Радлов	122
Ефимов	162
Каневский	184
Кукрыниксы	218
Семенов	250
Сойфертис	280
Список иллюстраций	294

ОТ АВТОРА

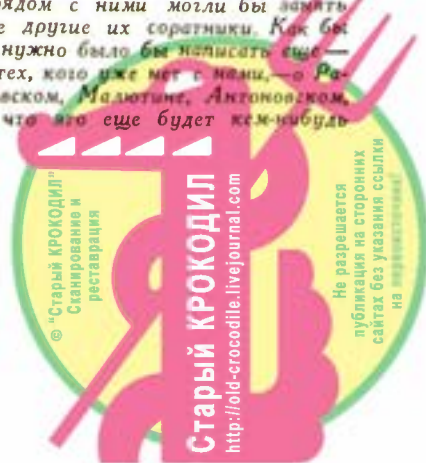
В этой книге собраны очерки о советских художниках, написанные и опубликованные в разное время. Сейчас, для нового издания, пришлось их во многом переработать, кое-что сократить, кое-что дополнить.

Почему в сборник включены именно эти очерки? Что дало основание объединить под одной переплетной крышкой творческие портреты именно этих художников? Какие присущие им общие черты оправдывают мой выбор? Самый простой ответ был бы: все это художники-сатирики. Ответ верный, но не точный и не полный. Да, в творчестве каждого из них сатирические рисунки занимают виднейшее место; да, карикатуры каждого из них можно найти на страницах «Крокодила». Но ведь все они — художники широкого диапазона. И вклад, внесенный ими в сокровищницу искусства плаката или книжной и журнальной иллюстрации, или станковой графики, не менее значителен и полноценен.

Мне кажется, главное, что роднит этих художников, что является доминантой их творческой деятельности, — острая публицистичность. Для них всех характерна органическая связь с советской печатью. Их творчество обращено к широкому массам, всегда политически актуально, целенаправленно, проникнуто боевым духом. Искусство для них — сильнейшее оружие на фронте идеологической борьбы; сами они — снайперы, в совершенстве этим оружием владеющие.

Эти качества — общие для художников, о которых идет разговор в книге. Но рядом они здесь оказались еще по одной причине: все они — очень разные художники. Это не парадокс. Именно потому, что у каждого из них очень яркая творческая индивидуальность, что каждый несет в своих произведениях людям что-то свое, драгоценное, неповторимое, — именно поэтому завоевали эти художники право в единой шеренге мастеров представлять передовое искусство нашей страны.

Но не одни они. В этой книге мне довелось рассказать о творчестве только десяти художников. А ведь рядом с ними могли бы занять место и многие другие их соратники. Как бы хотелось и как нужно было бы написать еще — назову только тех, кого уже нет с нами, — о Радакове, Малаховском, Мелютин, Антоновском, Ротове. Верю, что это еще будет кем-нибудь сделано...



Дени

В. Дени

Несложное оружие Дени
Буржуаизм укорачивает дни.

А. Архангельский
Шарж Кукрыниксов. 1932



РИСУНОК НА ЗЛОБОДНЕВНУЮ ТЕМУ, помещенный в газете, подчас помогает разобратся в сложном переплетении международных событий лучше, чем иная статья. Яркий, остроумный, правдивый плакат нередко скорее находит путь к сердцу, волнует и убеждает больше, чем речь иного оратора. Этим искусством агитировать при помощи карандаша и кисти, воплощать политические идеи в наглядные образы в совершенстве владел замечательный советский художник Дени.

Подписанные этим коротким именем карикатуры, шаржи, плакаты завоевали у советских людей любовь и широкую известность боевым духом партийности, ясностью и богатством мысли, остротой юмора, мастерством исполнения. Произведения Дени были подлинно народными. Начиная с первых лет революции, его творчество верно служило делу партии, было сильным и действенным орудием идейного воспитания масс, строящих социализм. Оно было насыщено жестокой ненавистью к врагам нашей Родины, ко всему, что мешает нашему созидательному труду. В дни Великой Отечественной войны талант Дени развернулся с новой силой. Его плакаты, проникнутые презрением к фашистским захватчикам, страстно утверждали веру в правоту нашего дела, в несокрушимую мощь советского народа и его армии.

Последними работами художника были плакаты, посвященные торжеству народа-победителя и героике мирного строительства. Дени умер осенью 1946 года, в возрасте пятидесяти трех лет, далеко не исчерпав богатства и возможностей своего дарования. Но и то, что он успел сделать как художник-сатирик на протяжении трех десятилетий напряженного творческого труда, дало ему право на почетное место в ряду самых дорогих нам, самых первых и лучших мастеров революционного искусства нашей страны.

■ Виктор Николаевич Денисов (это настоящая фамилия художника) родился в Москве в 1893 году. Его отец умер рано. Старинный дворянский род, к которому принадлежала семья Денисовых, основательно обеднел к концу столетия. Мальчика приняли в пансион-приют

для дворянских детей; там он воспитывался на казенный счет, прошел гимназический курс. Вместе с группой воспитанников он посещал занятия по живописи и рисунку, которые проводил в приюте художник Николай Павлович Ульянов. Ученик Валентина Серова, отличный рисовальщик, даровитый живописец, Ульянов прививал своим ученикам хороший вкус, учил зорко всматриваться в натуру, искать в ней типические характерные черты, воспитывал любовь к четкому, смелому и выразительному штриху. Роль, которую сыграл Ульянов в формировании будущего художника, особенно важна потому, что он был по существу единственным педагогом, с которым Дени занимался изучением искусства более или менее систематически.

Никакого специального художественного учебного заведения Дени не окончил. Высокий уровень общей и художественной культуры, которым он отличался, объем его знаний, широкий умственный кругозор, а также блестящее техническое мастерство — все это результат самостоятельной работы художника, многолетней и упорной. Одаренный от природы пытливым и критическим умом, Дени рано привык обо всем мыслить и судить по-своему. Он много читал, интересуясь литературой и искусством, философией и историей. Он пользовался каждым удобным случаем, чтобы что-то узнать, чему-то научиться. Склонность к критическому мышлению в сочетании с острой наблюдательностью и чувством юмора, которыми Дени был щедро одарен, скоро определили преимущественную область его художнической деятельности — портретную графическую карикатуру.

Первые сатирические рисунки молодого художника появились в 1910 году на страницах московского юмористического журнала «Будильник». Портретные шаржи Дени на русских писателей и карикатуры на политические темы печатались в 1911—1912 годах в газете «Голос Москвы». В 1913 году Дени приехал в Петербург.

Его рисунки привлекли к себе внимание столичной интеллигенции, ценителей искусства. Большое влияние на творческую жизнь Дени в эти годы оказало близкое знакомство с изве-

стным петербургским литератором и издателем Н. Г. Шебуевым — тем самым, который в революционные дни 1905 года редактировал журнал «Пулемет». Шебуев ввел Дени в круг видных писателей, художников, артистов. Популярность молодого карикатуриста быстро растет. Шаржи на деятелей литературы и искусства, театральные зарисовки, подписанные инициалами В. Н. или псевдонимом «Дени», печатаются на страницах журналов «Солнце России», «Столица и усадьба», «Рампа и жизнь» и других, пользуются неизменным успехом. Работы художника появляются на выставках «Товарищества независимых», «Салона юмористов», их покупают богатые собиратели (так, например, много театральных рисунков Дени приобрел А. А. Бахрушин, основатель Театрального музея в Москве, С. И. Зимин и др.). Дружеские отношения завязываются у Дени с Шаляпиным, которого он рисовал и на сцене, и за кулисами, и в домашней обстановке. На одном таком наброске, где Шаляпин изображен в гриме и костюме Бориса Годунова, знаменитый певец написал: «Браво, браво, monsieur Denil Как быстро и как ловко это сделано!» (С этой надписью рисунок был напечатан журналом «Столица и усадьба»). Даже такой строгий и взыскательный ценитель искусства, каким был Илья Ефимович Репин, восторженно отзывался о даровании молодого карикатуриста: «Какой талантище!.. И рисовать умеет, и сходство схватывает, и, вообще, мастер!»—эти слова великого русского живописца приводит в своем очерке о Дени, опубликованном в «Журнале журналов» за 1915 год, Н. Г. Шебуев.

Повседневное общение с интересными, ярко одаренными людьми искусства благотворно сказывалось на творческом росте Дени. Его глаз становился зорче, проникновение в характер, в «душу» натуры — глубже, юмор — тоньше и содержательнее, штрих — тверже, увереннее. Его шаржи на писателя Ф. Сологуба, композитора А. Глазунова, левца И. Тартакова, поэта Игоря Северянина, художника К. Маковского и множество других, сделанные с техническим блеском, почти без утрировки, без излишних преувеличений, не только отличались предельной убедительностью сходства, но не-

избежно вызывали веселую улыбку—так остро и метко в них были схвачены и переданы художником характерные и смешные черты тех, кого он рисовал. Примечательно, что Дени почти никогда не делал шаржи непосредственно с натуры. Он подолгу приглядывался к людям, старался увидеть и запомнить самое существенное в их лицах, движениях, манерах и потом рисовал по памяти. Это в известной мере объясняет отсутствие случайного, лишнего, натуралистического в большинстве рисунков Дени. Изобразительные средства для выражения мысли художника строго отобраны; деталей ровно столько, сколько нужно для точности и полноты характеристики образа. Острота, содержательная скупость изобразительного языка становятся впоследствии одними из важнейших качеств, определяющих стиль рисунков Дени. И если в ранних его работах еще заметно влияние модной тогда декадентски-украшательской графики, то уже примерно с 1915 года его рисунки становятся самостоятельнее, строже и, несмотря на разнообразие техники (одни шаржи сделаны карандашом, другие — пером, третьи подвечены акварелью), в них уже отчетливо виден индивидуальный почерк автора.

Однако при всех положительных качествах шаржи и карикатуры Дени, сделанные в дореволюционные годы, редко выходили за пределы добродушной, безобидной шутки, анекдота. Это еще не сатира — разоблачающая, срывающая маски, высмеивающая, это дружеский юмор, беззлобный и, в сущности, безыдейный. Что же удивительного? В буржуазно-интеллигентской литературной и художественной среде, окружавшей в то время Дени, исповедовалась по преимуществу теория «чистого искусства», а оценка явлений общественной жизни в лучшем случае не выходила за рамки либерального протеста. Таким же было и направление наиболее распространенного в те годы юмористического журнала «Сатирикон», где в период первой мировой войны печатались иногда, наряду с портретными шаржами Дени, и его карикатуры на политические темы. Несколько острее и содержательнее были сатирические рисунки на международные темы, а также политические карикатуры, сделанные им для

сатирических журналов в 1917 году, после Февральской революции («Отречение Николая II», шаржи на Распутина, Родзянко, Керенского, Чхеидзе и другие). По-настоящему развернулось дарование Дени только после Октября. Новое общественное содержание, новые задачи обогатили его искусство, придали ему новую силу выразительности, обнаружили скрытую до того сатирическую остроту таланта. Правда, в предоктябрьские дни на страницах «Бича» появлялись и такие рисунки, которые свидетельствовали, что Дени не сразу нашел верные позиции в вихре политических страстей, бушевавших в стране, неправильно представлял себе роль рабочего класса, большевиков в развитии социалистической революции. Но буржуазно-интеллигентские шатания художника длились недолго. С победой Октября пришла и победа передовых, революционных идей в мировоззрении Дени. Его независимый и пронизательный ум, патриотическое чувство, горячее и искреннее, помогли ему понять, на какой стороне баррикады правда.

Когда на защиту молодой Советской республики, на борьбу с интервенцией и внутренней контрреволюцией мобилизовались все прогрессивные силы страны, в ряды художников, вставших на путь поддержки и помощи Советской власти, сразу же вошел и Дени. В предисловии к альбому его рисунков, изданному в 1923 году, А. В. Луначарский писал: «Я помню, как когда-то пришел он ко мне и показался очень молодым и очень большим и как говорил мне не без грусти, что ему надоело кропать своими карандашами то, что приемлемо для старого мира, что он приветствует революцию и хотел бы отныне посвятить свои силы ее делу. Так он и сделал».

В 1918 году его рисунки можно было встретить на страницах петроградского журнала «Пламя», а с начала 1919 года, после переезда художника в Казань — в изданиях Приволжского военного округа, в журналах Казани. Он был назначен заведующим художественной секцией Агитпросветотдела Приволжского военного комиссариата и оказался в среде, резко отличной от его прежнего петербургского окружения. Здесь ему приходилось встре-

чаться, главным образом, с представителями простого народа — с красноармейцами, рабочими, крестьянами — с теми, кому, собственно, и была адресована революционная политическая агитация, ставшая теперь содержанием творческой деятельности Дени. Он с головой ушел в новую для него работу — организацию изокружков в воинских частях, издание политических плакатов, устройство выставок и т. д. Много рисовал он и сам. В Казани появились первые плакаты Дени.

Плакатное искусство с первых дней гражданской войны заняло свое место в арсенале боевых агитационных средств большевистской партии. Плакаты звали на фронт в ряды защитников революции, разоблачали врагов рабочего класса, помогали бороться с разрухой, голодом, тифом, неграмотностью. О значении, которое придавала партия этому виду наглядной агитации, красноречиво свидетельствует надпись, печатавшаяся на плакатах того времени: «Всякий, срывающий этот плакат или заклеивающий его афишей, совершает контрреволюционное дело».

Немало выдающихся произведений плакатного искусства было создано в годы гражданской войны. Особенно популярны и действенны были плакаты сатирические. Среди их авторов в первых рядах — Владимир Маяковский, Д. Моор, М. Черемных, И. Малютин, В. Дени.

«Сделать врага смешным—наполовину убить его. Совлечь с него величавую личину, обнажить его отвратительное естество и притом так, чтобы понял без всяких пояснений буквально каждый, имеющий глаза, — это труднейшая задача, которая по плечу лишь немногим художникам, вроде Дени», — писала газета «Правда» *. Смертоносным оружием смеха Дени владел отлично. Презрение и ненависть возбуждали у зрителей беспощадно развенчанные художником «герои» контрреволюции. Уже не безобидной шуткой, а едким, беспощадным сарказмом отмечены теперь рисунки Дени. Он находит образы яркие, сочные, подчас грубоватые, но доходчивые и красноречивые.

Вот тройка белогвардейских генералов. Это—

* «Правда», 3 июня 1923 г.



Капитал.

Плакат. 1919

псы контрреволюции. Именно такими, в образе бешеных псов, брызжащих ядовитой слюной, Дени и нарисовал Юденича, Колчака, Деникина. Они смешны и отвратительны в своей бессильной злобе. Смешны, потому что представленные в собачьем облики с генеральскими атрибутами — эполетами, аксельбантами и т. д., они удивительно похожи на себя; отвратительны — потому что обнажена их звериная сущность. Но Дени не только издевается, он и разоблачает. Он показывает скрытые пружины российской контрреволюции: у собак есть хозяева — и художник рисует на втором плане фигуры иностранных капиталистов — американца, француза, англичанина; они-то и держат сворки, протянутые к ошейникам псов-генералов. Высмеивая врагов, Дени не забывает, что плакат должен и настораживать зрителя, предупреждать о грозящей опасности. Белогвардейщина и интервенция — дело нешуточное. И художник подчеркивает злобещий характер образа, рисуя над горизонтом мрачную, черную тучу.

Широкую популярность приобрели созданные Дени в период гражданской войны плакаты — «Или смерть капиталу, или смерть под пятой капитала!», «Антанта под маской мира», «Капитал», «Каждый удар молота—удар по врагу!», «На могиле контрреволюции» и ряд других. «Его листы, — писал о плакатах Дени в книге «Русский революционный плакат» В. Полонский, — постоянно собирали хвосты зрителей, со смехом и интересом разбиравших злые и забавные изображения».

Свое умение сохранить индивидуальное, портретное сходство даже в карикатурном образе Дени изобретательно использовал во множестве остроумных плакатных композиций. Нельзя, например, без смеха смотреть на слащаво-умильную физиономию лидера партии эсеров Чернова, изображенного в виде «Селянской богородицы» на иконе, с младенцем-Колчаком на руках. «Младенец» в фуражке, в мундире с адмиральскими погонами грозит «расстрелять каждого десятого рабочего и крестьянина», а сверху взирают два ангелочка—сытые наглые рожи Юденича и Деникина с крылышками.

У этого плаката точно рассчитанный прицел.

Он был адресован по преимуществу тем крестьянским кругам, для которых партия эсеров не утратила еще былого ореола «революционной» и «крестьянской». Плакат как бы говорил таким зрителям: «Вы еще верите в эсеров, как в святую икону, а на деле вот что кроется под личиной святости. Не о вашем благе заботятся они с Черновым во главе, они по-матерински пестуют врагов ваших — палачей народа!» Известную роль сыграл, несомненно, этот плакат и в антирелигиозной пропаганде.

Вместе с превосходными шаржами на виднейших деятелей контрреволюции и их пособников — политических соглашателей — Дени создал в своих плакатах ряд обобщенных образов: буржуа-капиталиста, кулака-миroeда, попареакционера. Для передачи типического облика этих представителей старого мира, враждебного и ненавистного трудовому народу, художник нашел меткие и сочные характерные черты. Образы эти сразу узнавались зрителем, помогали быстро и правильно понять сюжет плаката и его идейный замысел.

Обобщенные, типизированные образы у Дени, как правило, были не стандартно-условными изображениями, применяемыми только для обозначения того или иного понятия. Они несли и психологическую и эмоциональную нагрузку. Выражение лиц у тех, кого, как говорил Владимир Маяковский, «за днями дни — раздраковал Дени»*, всегда было живым и красноречиво-содержательным.

Возьмем для примера два плаката 1919 года — «Капитал» и «Или смерть капиталу, или смерть под пятой капитала!» (правый рисунок). В обоих случаях внешние атрибуты для характеристики персонажа, олицетворяющего капитализм, одни и те же, обычные у Дени: и здесь и там перед нами тучный человек в черном костюме, белом жилете, опоясанном тяжелой золотой цепью, в цилиндре с золотым ободком, напоминающем корону. Но в зависимости от агитационной задачи и сюжетного решения плаката резко меняется психологическая характеристика образа. На плакате, предупреждаю-

* В. Маяковский. Лицо классового врага. Полное собр. соч., 1958, т. 9, стр. 45.



Плакаты.

щем об участии, которая грозит трудящимся, если капитализм одержит победу над Советами, лицо иступленно торжествующего капиталиста искажено злобой и ненавистью. Правда, этой несколько прямолинейной характеристикой художник здесь ограничивается, но большего в данном случае и не надо, так как тема плаката достаточно ясно раскрывается ситуацией, изображенной на двух рисунках; действие персонажей, а не выражение их лиц, играет здесь главную роль. Иное мы видим на плакате «Капитал». Здесь главное — богатая содержанием характеристика центрального образа, образа жадного хищника и коварного лицемера, в сладострастном упоении купающегося в груди золота. «Его величество Капитал» изображен художником на фоне огромной паутины — как безжалостный паук, подстерегающий жертву. Сладкая ухмылка на расплывающейся от жира физиономии делает образ хищника еще омерзительнее и страшнее. И для завершения характеристики едкий сарказм Дени находит маленькую, хлесткую — иначе не скажешь — деталь: золотое сердечко-брелок болтается на толстом брюхе капиталиста.

Дени всегда, начиная с самых ранних своих произведений, проявлял величайшую заботу о том, чтобы тема плаката раскрывалась с максимальной ясностью, чтобы у зрителя не оставалось сомнений, кого именно изображает та или иная фигура, какую она роль играет. С этой целью художник надписывает на фигурах имена, дает в руки «героям» своих сатирических композиций какие-нибудь характерные атрибуты или листы бумаги с соответствующими надписями. Обратимся для примера к плакату, на котором изображена большая галоша, плывущая по бурным волнам. Вместо паруса — обрывок трехцветного царского флага. По всему флагу надпись — «Учредительное собрание». Это тема плаката. Но кто же пустился в рискованное политическое плавание, маскируя старое монархическое знамя лозунгом «Учредилка»? В галоше в обнимку сидят: самодовольный сытый человек в цилиндре (надпись — «буржуй»), явно нетрезвый генерал с орденами на груди и трехцветной лентой через плечо (надписи нет — и так всякому ясно, кого эта

персона олицетворяет) и третий, с подленькой елейной улыбкой прильнувший к рукаву белогвардейского генерала (надпись — «с.-р. Чернов»). За ними стоит подбоченясь, с денежным мешком в руке, усатый военный в иностранной форме (надпись — «Франция»). Чернова легко узнать по сходству, а француза по мундиру и кепи, но плакат рассчитан на самый широкий круг неподготовленных зрителей, и поэтому художник не скупится на разъяснительные надписи.

Дени выбирает для своих композиций такие изобразительные средства, которые облегчают их зрительное восприятие. Он обобщает форму, рисует четким штрихом, оперирует широкими пятнами. Если нужно, он смело использует яркие краски в резких контрастных сочетаниях. Художественный язык Дени всегда служил

Демьян Бедный — «с работы».

Дружеский шарж. 1922





Плакат.

1921

одной цели — решению агитационной задачи плаката. Ясность цели требовала ясности образного выражения мысли. Поэтому так чужды были Дени и эстетское украшательство и отвлеченный схематизм.

Плакаты Дени редко заключали в себе непосредственный призыв к действию, в отличие, например, от работ Д. Моора — «Ты записался добровольцем?», «Все на оборону!», «Врангель еще жив. Добей его без пощады», «Помоги» и др. Надписи на большинстве плакатов Дени — это заголовки, названия, а не призывные обращения. Дени только показывает, каковы те или иные факты, события, люди с классовой, революционной, партийной точки зрения, показывает, разоблачая их истинную сущность. Но разоблачает так понятно и интересно, так верно и убедительно, что вывод зрителя напрашивается сам собой. Вызывая соответствующую эмоциональную реакцию, давая сознанию определенную ориентацию, плакатные образы тем самым организуют и волю к действию.

Рисунки Дени часто издавались со стихотворным текстом Демьяна Бедного. Творческое сотрудничество художника и поэта, начавшееся в годы гражданской войны, продолжалось затем в течение всей их жизни. Многие свои плакаты и карикатуры Дени делал с расчетом именно на то, что к ним будет подпись «Демьяна Бедного — мужика вредного». И поэт охотно сочинял стихи, которые как нельзя лучше поясняли, дополняли и развивали мысль, заложенную художником в рисунке. Вот что писал А. В. Луначарский о совместной работе Дени и Демьяна Бедного: «Тут есть очень много общего. И Дени и Демьян — мастера. У Демьяна чистейший русский язык, у Дени чистейший классический штрих. Они оба реалисты-психологи. Демьян правдив, поэтому его и понимают сотни тысяч рабочих и крестьян... И Дени — реалист. Никаких в нем стилизаторских ложек вещей, никаких формальных подходов. Это — действительно реалистическая карикатура»*.

Своим содержанием и целенаправленностью

плакаты Дени отвечали самым глубоким стремлениям революционных масс; благодаря реалистическому образному языку они были им доступны, понятны и близки. Это и есть настоящая народность — драгоценнейшее качество агитационных произведений Дени.

Параллельно с работой над плакатами Дени активно сотрудничал в годы гражданской войны и в периодической печати, рисуя политические карикатуры для журналов и газет — сначала казанских, затем столичных. А 18 декабря 1921 года впервые карикатура Дени была напечатана в «Правде». С этого дня начинается его долготелее сотрудничество в центральном органе Коммунистической партии.

Работа в советской газете требует от художника-карикатуриста особых качеств. Чтобы вовремя и верно откликаться на политические события, художник должен обладать глубоким и проницательным умом, широким кругозором и запасом знаний, должен твердо стоять на партийных идеологических позициях, уметь быстро и правильно ориентироваться в подчас очень сложном лабиринте международной обстановки, найти и выделить в этой обстановке основное, ведущее явление или тенденцию и, наконец, должен обладать даром наглядного образного мышления, даром воплощения идей и фактов в рисунке, чаще всего сатирическом. У такого художника должно быть богато развито ассоциативное мышление, способность сразу увидеть в людях и событиях черты парадоксального и смешного. Газета требует оперативности, быстроты, точности и в замысле и в выполнении рисунка. Один из виднейших «правдистов» Емельян Ярославский, характеризуя роль и значение сатирического рисунка в газете, писал: «Нередко на первой же странице наших серьезных политических органов — «Правды» и «Известий ЦИК» — политическая карикатура конкурирует с передовой статьей»*.

* Ем. Ярославский. Предисловие к альбому Дени «Лицо международного меньшевизма». М., 1931.

* А. В. Луначарский. Предисловие к альбому Дени «Политические рисунки». М.—Пг., 1923.

ДОРОГУ
МИРОВОМУ
ОКТЯБРЮ!

ПЛАН
ГУВЕРА

КРИЗИС

Великий



«Правда» всегда была лучшим проводником идей марксизма-ленинизма в массы, лучшим пропагандистом политики Коммунистической партии и Советской власти. Большевистские традиции «Правды» требовали от всех ее сотрудников высокого уровня идейности и принципиальности. В атмосфере редакции партийной газеты и развивалась творческая мысль Дени, закалялось его графическое оружие. Редакция «Правды», в свою очередь, нашла в лице Дени ценнейшего сотрудника и по достоинству оценила его роль в газете. Отмечая десятилетие его плодотворного художнического труда на страницах центрального органа партии, «Правда» писала в декабре 1931 года: «Десятилетний период работы Дени как правдиста — это период его творческого роста. За это время карандаш Дени стал политически острее, глаз зорче, поле деятельности шире; за этот период блестящие карикатуры Дени проникли на страницы газет братских коммунистических партий».

Сотни рисунков, сделанных Дени за многие годы для «Правды», «Известий» и других газет и журналов, интересны и ценны в равной мере как документы эпохи и как произведения искусства. Тематика их чрезвычайно разнообразна; в них нашли отражение все сколько-нибудь значительные явления в жизни Советского государства и в международной политике. Остро-злободневные в момент создания, многие из этих рисунков не потеряли значения и сейчас. Они касаются существа взаимоотношений между миром капитализма и миром социализма, вскрывают противоречия, которых не стерло и не могло стереть время. Вот, к примеру, одна из многочисленных карикатур, опубликованных в 1922 году в связи с Генуэзской конференцией. Она называется «Вопль наболевшей души». В большом кресле сидит щупленькая фигурка — «ангел мира». Одна рука у него на перевязи, в другой — костыль; подвязана и щека, изрядно ошипаны крылышки. Перед ним за столом сидит Ленин. «Товарищ Ленин, — говорит «ангел мира», — я без вас в Геную не поеду. Довольно! Попито моей кровушки!..» Рисунок смешной, юмористический, а выражена в нем серьезная, глубоко правдивая мысль: без участия Советского государства установить проч-

ный мир невозможно. Очень хорош здесь образ Владимира Ильича — характерная поза, тонкая улыбка, прищуренный умный взгляд.

Умение, в противовес злым карикатурам на врагов, рисовать друзей, людей близких нам и дорогих, с теплым, легким, обаятельным юмором — еще одна черта дарования Дени. Взгляните, к примеру, на опубликованный в 1924 году в «Правде» рисунок «У всероссийского старосты», где Михаил Иванович Калинин принимает крестьянского ходока, сидя за огромным самоваром у чайного стола, в косоворотке, с дымящейся самокруткой в зубах. Дени принадлежат отличные, поистине дружеские шаржи на Демьяна Бедного, Емельяна Ярославского, А. М. Горького, Н. А. Семашко, И. И. Скворцова-Степанова и других.

Возвращаясь к сатирическим газетным рисункам Дени, надо отметить большое количество карикатур, сделанных и в период Генуэзской конференции и позднее, в которых разоблачается лицемерие буржуазных политиков — верных слуг международного капитала, пытающихся сладкими разговорами о мире замаскировать гонку новых вооружений и свои антисоветские махинации. Множество рисунков Дени посвящено бесславной деятельности Лиги наций и ее заправил. Здесь выдумка художника неистощима. Одни и те же персонажи появляются в самых разнообразных аспектах и ситуациях. Каждому дается острая и многогранная характеристика, показаны его политическая роль, методы дипломатической игры. Например, Остин Чемберлен, столп английской реакционной политики, изображен то в виде «члена домоуправления европейского жилтоварищества «Лига наций», где он вместе с французским премьером Брианом и итальянским диктатором Муссолини противопоставлен «угловым жильцам» — представителям других стран Западной Европы; то в виде педагога за кафедрой «В школе британского империализма», где он учит уму-разуму «рабочее» правительство Англии; то в виде уличного музыканта, пытающегося сыграть на шарманке «Лиги наций» арии «гуманизм, культура, цивилизация» — в полном противоречии со своей подлинной программой, которая в виде листа бумаги с



«Марксизм» Карла Каутского.
«Правда», 1925

надписью «налеты, убийства» виднеется из-за отворота его джентльменского сюртука; то в виде кота, играющего с мышью — германским министром Штресеманом, и еще в десятке других облиций.

Остроумием блещут небольшие рисунки на внешнеполитические темы из серий «Игрушки Дени» и «Елочные украшения Дени». Очень лаконичные, очень четкие, эти графические шутки печатались с короткими раешными подписями, сочиненными самим художником. Тут и «Европейская игрушка. По-ихнему Лига наций, по-нашему просто Петрушка», тут и «Фабрика капитала»: «А вот, а вот! разоружение господ! И день и ночь разоружаются, а пушки прибавляются!», тут и американский «дядюшка Сам» в образе рождественского деда, у которого в корзине вместо подарков «список долгов Европы», и «план закабаления Европы», и много других смешных и ядовитых «игрушек». Свободное и умелое использование образов и приемов русского фольклора для воплощения современного художнику содержания — характерная черта творчества Дени — делает эти карикатуры особенно доходчивыми.

Яркое отражение в рисунках Дени 20-х — 30-х годов нашли рост революционных настроений и забастовочное движение в послевоенной Европе (например, «По плану Дауэса», «При-

зрак бродит по Европе» и др.), изменническая роль предателей рабочего класса. Тема «социал-предателей» занимает очень видное место в творчестве художника. Вот что писал об этом Емельян Ярославский. «Дени взял «на карандаш» наиболее ярких выразителей этой изменнической, ренегатской группы «вождей» рабочего класса, полностью и целиком ставших на службу буржуазии... Дени не просто улавливает карикатурные черты этих людей, он самое нутро предателя показал в своих острых и четких рисунках». В альбоме «Лицо международного меньшевизма», из предисловия к которому взяты процитированные строки, а также в сборнике «Мы, наши друзья и наши враги в рисунках Дени» представлены замечательные образцы карикатур и шаржей на героев «социалистической» фразеологии, под прикрытием которой велась подготовка вооруженного нападения на СССР. Предельно лаконична и выразительна карикатура «Гнус», которую по праву можно отнести к классическим произведениям советской сатирической графики: в раболепном смиреннии, ручки по швам, стоит чистенький, сытенький человечек со знаменем «С.-Д.», склонившись перед огромным военным сапогом, на который надет стальной шлем с фашистской свастикой. Трудно себе представить более правдивую и точную характеристику позиции

Из серии рисунков «Игрушки Дени».
1920-е гг.



немецких правых социал-демократов перед лицом возрождающегося германского милитаризма.

Ядовито высмеивал Дени вождя и идеолога зарубежных оппортунистов в рабочем движении Карла Каутского и его мелкобуржуазный, обывательский «марксизм». Вот на большом томе сочинений К. Маркса уютно улегся и уснул Каутский на мягких подушках, в колпаке и шлафроке; атрибуты обывательского быта — канарейка в клетке, цветок в вазоне, ночная посуда, украшенная розочкой, — дополняют картину безмятежной идиллии. Но не всегда «карлик» Каутский так безобиден. На других рисунках Дени его можно увидеть и в активной роли. Вот он, подбоченный с воинственным видом, стоит на барабане; на голове — стальной шлем, в руках — флаг с надписью «На Москву!», а по бокам вытянулись во фронт, как верные адъютанты, российские меньшевички.

В создании портретных шаржей Дени достигает блестящего мастерства. «Дени рисует невероятно похоже даже тех, кого он никогда не видел, — писал А. В. Луначарский в предисловии к сборнику его рисунков. — Мало того, он рисует их настолько похоже, что если и вы тоже

никогда их не видели, то вы сразу проникнетесь убеждением, что все же такими именно, как у Дени, эти люди являются... Имеет ли дело Дени с образом, который он сам создал на основании некоторой документации, или с человеком, которого он часто видит и хорошо знает, — он одинаково владеет его физиономией, он вставляет ее в какие угодно комбинации. Он может придать лицам какое угодно выражение: улыбающееся, плачущее, выражающее целую тьму всяких нюансов. Часто выражение лица, найденное Дени, можно определить только многими словами, чуть не полстраницей текста. А чем сам Дени создал их? Дюжиной штрихов»*.

У Дени было несколько излюбленных изобразительных приемов, к которым он часто прибегал в своих рисунках. Один из них — использование сюжета и композиции широко известных произведений искусства для воплощения сатирических замыслов на злободневную тему. Еще в 1918 году он рисовал героев

* А. В. Луначарский. Вступительная статья к альбому «Мы, наши друзья и наши враги в рисунках Дени». М., 1930.

Соловьи.

«Правда», 1929



старого режима в облике трех «горе-богатырей» на распутье. В карикатуре — схватка капиталистов, обезумевших от жадности, устремляющихся «за золотом», — использован мотив картины Ф. Урбана. Композицию известной картины В. Максимова «Все в прошлом» Дени использовал, рисуя российскую буржуазию «на покое». На остроумной карикатуре, сделанной в подражание известной граммофонной фабричной марке «Голос хозяина», Дени нарисовал перед рупором собачку во фраке, с лицом одного из лидеров международного меньшевизма; на граммофоне написано — «капитализм».

Дени нередко повторял и собственные сюжеты или композиционные решения, вкладывая в них каждый раз новое актуальное содержание. Так, например, он не раз возвращался к мотиву разящей врага молнии-стрелы, рисунок которой возникает из букв надписи. Впервые у Дени этот образ появляется на плакате 1921 года «III-й Интернационал». Перед художником стояла задача — показать, какое значение для судеб капитализма будет иметь только что организованный Коммунистический Интернационал. В поисках образного решения он обратился к старой библейской легенде о Вальтаре и роковых словах, начертанных огненными буквами рукой божества на стене и предвещавших гибель Вавилонского царства. На плакате Дени красная рука пишет на черном фоне красными остроколючими буквами «III-й Интернационал», и при виде этой надписи, похожей на зигзаг молнии, в ужасе отшатывается и падает капиталист. В начале 1930-х годов большим успехом пользовался плакат, на котором стрела-молния «ГПУ» поражала контрреволюционера-вредителя, хищно протянувшего вперед свою когтистую лапу. Под рисунком были напечатаны стихи Демьяна Бедного:

Сверкает хищный глаз. Оскалены клыки.
Последний острый взмах вредительской руки,
И нет предателя! Его постигла кара,
Его пронзила и сожгла
Неотразимая стрела
Молниеносного удара!
Знай, враг, шагающий к вредительской меже:
Наш часовой настороже!

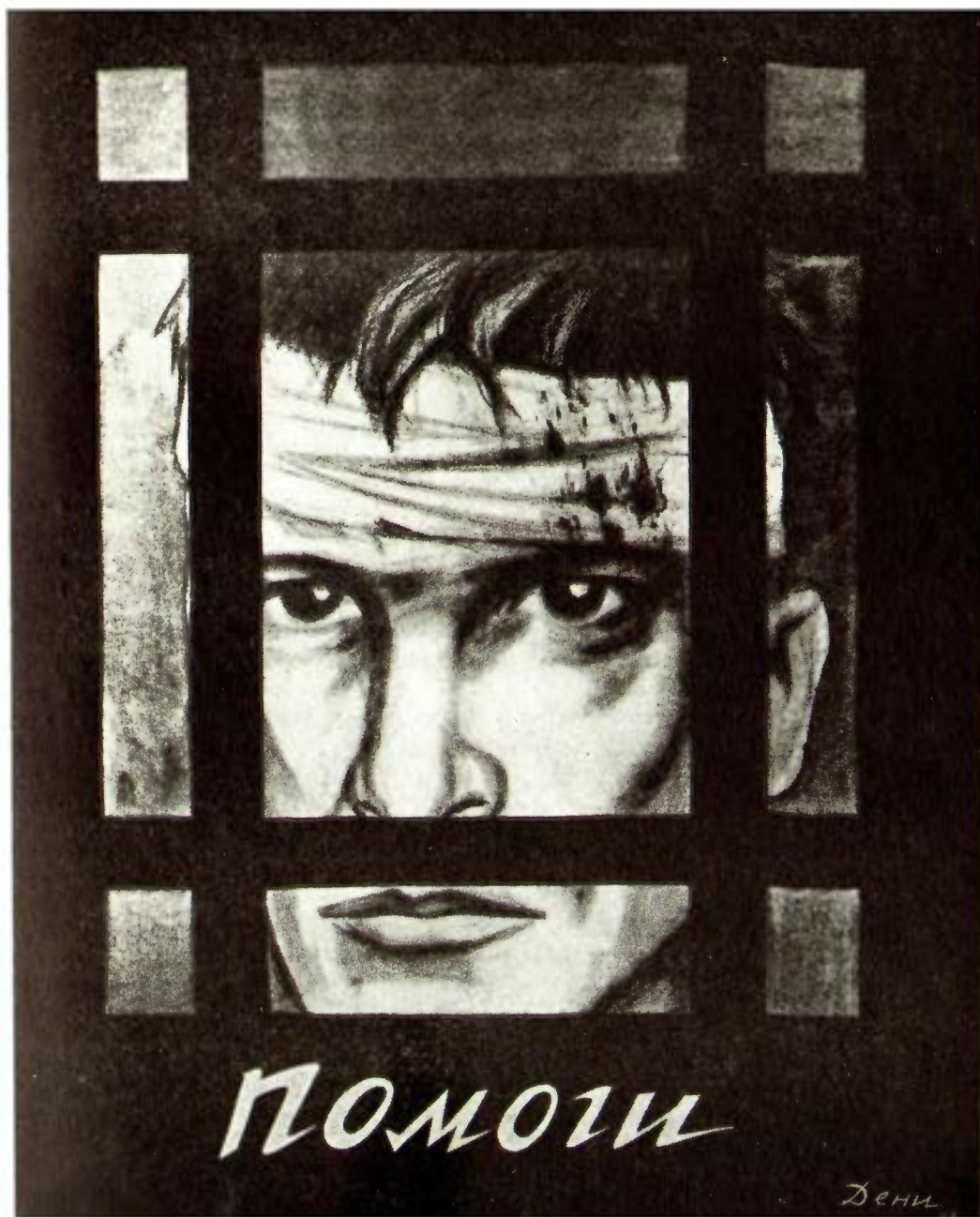
Популярность плаката была очень велика, он

послужил даже поводом к созданию песни: на слова Д. Бедного композитор Мариан Коваль написал музыку.

Мотив молнии Дени повторил и в плакате, посвященном 15-летию ВЧК-ОГПУ; на этот раз красная стрела перечеркивает изображение целой серии заговорщиков, провокаторов, диверсантов — всех, кого разоблачали и карали органы советской разведки. В период Отечественной войны тот же прием был использован дважды: в плакате «Сталинград» (сделанном совместно с художником Н. А. Долгоруковым) и в другом — «1941 г. — на восток! 1944 г. — на запад!», где последняя буква слова «запад» превращается в красноармейскую шашку, направленную острием в голову Гитлера.

Такое повторение приема ни в какой мере не дает основания говорить об ограниченности творческого воображения художника или о скудости его образного арсенала. Дени сознательно и намеренно возвращается к уже знакомому зрителям графическому образу в тех случаях, когда он хочет вызвать нужные ассоциации, подчеркнуть то общее и существенное, что повторяется в разное время и в разной обстановке. В приведенных примерах — это идея неминуемой гибели всякого, кто осмелится поднять руку на наш советский народ, на нашу страну.

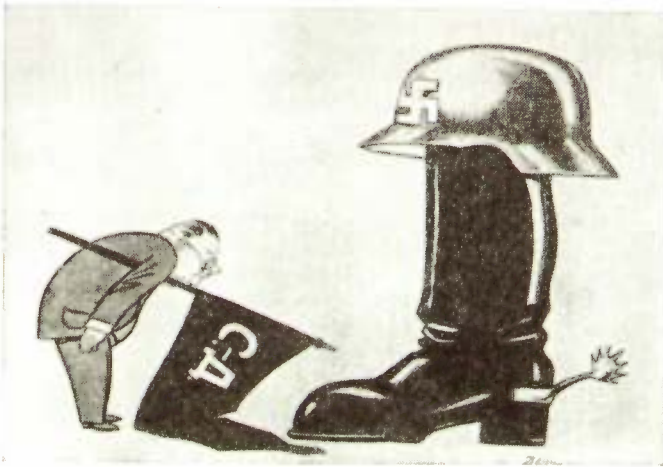
Впечатляющая сила и доходчивость политических рисунков и плакатов Дени во многом обязаны чувству смешного, никогда не покидавшему художника. Вот, к примеру, карикатура «Соловьи», сделанная в 1929 году перед выборами в английский парламент. Три политические партии в погоне за голосами избирателей не скупились на заманчивые обещания. Но что реально могли они дать рабочему классу Англии? На этот вопрос и отвечает рисунок Дени. Три птички, три сладкоголосых соловья заливаются песней на весенних деревьях; это лидеры трех партий — либеральной, консервативной и лейбористской; соответственно и головы у птичек — портреты Ллойд-Джорджа, Болдуина и Макдональда. На их лицах умильно-сладенькие, заискивающие улыбки, а в лапках у каждой листок бумаги — «посулы». Но рабо-



Плакат.

1928

Гнус. Плакат.
1931



чий, ссутулившись, засунув руки в карманы куртки, проходит мимо с суровым лицом: его такое «соловьиное» пение не привлекает и не привлечет, он знает ему цену... Смешны на этом рисунке не только физиономии «птичек», смешно и то, как ловко Дени превратил их оперение в костюмы, характерные для изображенных политических деятелей: консерватор — в элегантном фраке, белом жилете, либерал — в строгом черном сюртуке, а лейборист — в клетчатом «демократическом» пиджаке, причем, в отличие от своих конкурентов, он не в цилиндре, а в простой мягкой шляпе.

Другой пример мастерского владения оружием смеха — небольшой плакатик 1932 года на тему, подсказанную газетными сообщениями о том, что высшие церковники Европы состоят акционерами военных заводов, и о лицемерном обещании папы римского «молиться» за мир. Дени, назвав свой плакат «Папа с «мамой», нарисовал римского папу под ручку с «мамой» — огромной пушкой в юбочке. Точность прицела, остроумие образного решения, лаконизм и выразительность рисунка ставят этот плакат в ряд настоящих шедевров политической сатиры.

Особое место в творческом наследии Дени занимают его рисунки и плакаты на темы, связанные с деятельностью Международной организации помощи революционерам (МОПР).

Здесь он выступает не как сатирик, а как художник, способный создать образы психологически проникновенные и эмоционально сильные. Глубоким сочувствием к жертвам и узникам реакции насыщены такие его плакаты 1928 года, как «Помоги», «Помни о семьях узников капитала». На первом из них — за тюремной решеткой лицо заключенного, умное, волевое, сосредоточенное, лицо страдальца и в то же время лицо бойца; на лбу окровавленная повязка, крепко сжатые губы, устремленный на зрителя взгляд, от которого нельзя оторваться... Другой плакат — на фоне черной тюремной стены, занимающей весь лист, одинокая скорбная фигура склонившей голову женщины с ребенком на руках. Широкую известность получил рисунок «Из тюрем Европы». На нем изображена рука с красным лоскутом, протянувшаяся между прутьев решетки тюремного оконца; этот символический образ стал впоследствии эмблемой МОПР.

Много плакатов и карикатур сделал Дени на темы внутренней жизни СССР. Они были направлены и против политического оппортуниз-

Плакат.

1932

Октябрьский Ураган



ма, двурушничества, и против всяческой отживающей нечисти — стяжательства, бюрократизма, рвачества и т. д. Но наряду с этим Дени создал также немало произведений, где главную роль играет не сатирический, а положительный образ. Это по преимуществу плакаты и рисунки, агитирующие за выполнение пятилеток, за укрепление могущества Советского государства. Злопыхательским, суетливо копошащимся фигуркам маловверов, нытиков, а то и прямых вредителей Дени противопоставляет

символический образ советского рабочего, сильного, уверенного в себе, целеустремленного. Стремясь в лаконичном образе показать мощь рабочего класса нашей страны, готовность советского народа стать на защиту завоеваний революции, он рисует сжатую в кулак руку и лес знамен с острыми древками-пиками. Художника упрекали за то, что эти образы слишком уж часто появляются на его плакатах и рисунках. Пусть так. Но главным для Дени были доходчивость и действенность всего, что

Плакат.

1943



он рисовал. Он знал, что простые символы — красная рука, знамена, леса стройки, дымящиеся трубы — ясно и недвусмысленно говорят зрителю именно то, что хочет выразить художник. И он широко пользовался этими изображениями, сочетал их с другими рисунками, с шаржами и всегда достигал поставленной цели: создать убедительный агитирующий образ, выразить актуальную политическую мысль. Многим запомнился плакат, на котором были нарисованы только две руки и два числа — 518 и 1040. Эти числа знал каждый: столько крупных новостроек и машинно-тракторных станций было запланировано в первой пятилетке. И две руки на плакате Дени, взявшись за первые цифры, подняли эти два числа, как красные знамена, зовущие и ведущие к трудовой победе.

В последнее десятилетие перед Великой Отечественной войной особенно много работ Дени посвящено теме укрепления обороноспособности Советского государства, много работ нацелено против фашизма. Значительная часть плакатов в этот период сделана совместно с Н. А. Долгоруковым. Начала сказываться болезнь, намного сократившая жизнь художника; временами становилось трудно мобилизовать волю, творческую энергию, сосредоточиться на новой задаче. Сотрудничество с Долгоруковым, художником, казалось бы, совсем иного склада дарования, оказалось продуктивным и в ряде случаев привело к удачным сюжетным и композиционным решениям (например, плакат об итогах первой пятилетки). И никак нельзя отнять у Дени его огромной заслуги — неутомимого и последовательного разоблачения (еще в довоенных плакатах) захватнической сущности германского фашизма и японского империализма.

Его плакат 1927 года назывался «Лицо фашизма»; на нем изображено гориллоподобное существо в белой манишке и цилиндре, с ножом и дубинкой. Звериный облик «цивилизованного» фашиста можно увидеть и на многих других плакатах Дени. Когда воинствующая реакция, отбросив лицемерную маскировку, стала выступать нагло и грубо, Дени посвятил этой теме один из наиболее сильных предвоенных



Плакат.

1944

плакатов со стихотворным текстом Демьяна Бедного «Шагают к гибели своей!» (1937). Немецкий фашист — чудовище в форме штурмовика, с тяжелыми копытами вместо сапог, шагает плечом к плечу с японским генералом; под их ногами — растоптанные международные договоры и соглашения. Две их руки, протянутые вперед, сливаются на рисунке в одну огромную руку, и в ней — бомба с надписью «Война». А впереди трусит маленькая черная фигурка — это Троцкий угодливо указывает агрессорам путь. Политическая ситуация на пороге второй мировой войны получила в этом гротескном плакате яркое и правдивое отражение.

Рисуя отвратительные персонажи, олицетво-

ряющие фашизм, Дени мастерски, скупыми штрихами умел показать их злобу, ненависть жесткостью, коварство, хитрость. Тупое самодовольство на их лицах сменялось выражением разочарования и страха по мере того, как Советский Союз, выполняя пятилетки, становился монолитнее и крепче. Плакаты Дени о фашизме правильно ориентировали советских людей в международной обстановке, они мобилизовывали бдительность, готовность к отпору.

И когда весь наш народ встал на защиту родной страны от вражеского вторжения, от угрозы порабощения гитлеровскими изуверами, к Дени как бы снова вернулась творческая энергия его молодости. Всю силу таланта, всю глубину ненависти к фашизму, всю свою изобретательность, остроту ума, мастерство рисунка — все отдавал он созданию военных плакатов.

Зло и едко высмеивал он фантастические планы нацистов, возмечтавших подчинить своему владычеству советский народ, стать хозяевами всего мира. Все новые и новые сюжетные решения, новые яркие образы находил он, чтобы показать подлинное «лицо» фашизма, его человеконенавистническую сущность, звериную алчность, тупую ограниченность. Разоблачая лживость хвастливой пропаганды гитлеровцев, плакаты Дени укрепляли уверенность советских воинов, народа в грядущей победе.

Все этапы бесславного похода фашистских захватчиков, разгромленных Советской Армией, отражает на плакатах Дени эволюция физиономии бесноватого фюрера. Вот, надменно задрав вверх нос, шагает Гитлер с барабанным боем: «На Москву! Хох!» А на рисунке рядом — обратный путь: «От Москвы: ох!» — нос расквашен, костюм в беспорядке, барабан порван, «фюрер» улепetyивает — только бы ноги унести...

Красноречивые изменения в облике Гитлера видим мы и на плакатах: «Фашистская ставка. Красноармейская поправка!», «1941 г. — на восток! 1944 г. — на запад!», «Так выглядит теперь немецкий зверь!», «Линия или вал, чтоб их черт побрал! — красноармеец все поправил!!!» и т. д. В этих саркастических шаржах Дени вновь блеснул своим замечательным умением дать

карикатуре вместе с убедительным портретным сходством исчерпывающую психологическую характеристику, показать внутреннюю сущность и состояние своего «героя».

Плакаты Дени наглядно иллюстрировали «Для немцев страшные вещи: «мешки» и «клещи»!», предупреждали зарвавшегося врага: «Ходил немец «в гости» — скоро будет на погосте!», «Красной Армии метла нечисть выметет дотла!», «Что посеял, то и пожнешь! — От суда не уйдешь!». Мощная рука с красной звездой на рукаве мертвой хваткой сжимала горло черной фашистской птице, терзающей советских людей: «Узнал фашистский стервятник, что у нас — не ягнятник!». Этот плакат 1944 года — один из наиболее примечательных в художественном отношении; все здесь продумано, полно значения, графический язык скуп, точен и красноречив. С виртуозным мастерством нарисована голова задыхающегося в бессильном озлоблении хищника, наделенная одновременно чертами и птицы и Гитлера: нос, загнутый клювом, острый, как жало, язык, вылезавший из орбиты глаз, жесткие, торчащие волосы-перья. Контраст реальной, объемной руки и плоскосилуэтной черной птицы — верно найденная условность, благодаря которой образ воспринимается как обобщенный, символический. Выразительны детали, например, лапы стервятника: одна в сапоге со шпорой-свастикой, другая когтями впиалась в свою жертву — лежащую ничком девочку. Изображая эту девочку белым силуэтом на черном фоне земли и обгоревших развалин Дени сумел создать трогательный образ без тени сентиментальности и натурализма.

В этом плакате «работают» и сюжетная ситуация, и характеристика образов, но и в плакатах, лишенных драматургического сюжета, — там, где художник ограничивался одним портретным изображением и текстом, — Дени добивался необходимого эффекта. Таков, например, лист, где мы видим Гитлера как бы у позорного столба. Голова ушла глубоко в плечи; на самые глаза надвинута каска со свастикой, образованной перекрещенными топорами и цепью; руки, видимо, связаны за спиной; на шею повешена доска с перечнем злодеяний:

«Душегубка, пытки, казни, лагеря истребления, угон в рабство, разгром культурных учреждений, грабеж». Сверху надпись — «На суд всего мира фашистского изувера, вампира!».

Рифмованные подписи к плакатам, меткие, ударные, как народные поговорки, Дени сочинял сам. То гневные, то забавные, они составляли неразрывное целое с рисунком. Даже начертание букв у Дени свое, особенное: колющий характер шрифта подчеркивал остроу сатирического жала рисунка. Компонуя надпись на плакате, Дени и цвету придавал тематическое звучание, выделял красным ударные слова.

Торжеству победы Дени посвятил плакат «Красной Армии метла нечисть вымела дотла!» Это было как бы второе, исправленное в соответствии с новой обстановкой, с полным разгромом гитлеровцев, издание плаката, вышедшего за два года до того. Дени сохранил зерно образного решения: на обоих плакатах у солдата в руках винтовка, превращенная в метлу, — к стволу ее привязан вместо прутьев пучок острых штыков. А в подписи изменено одно слово, и в этом-то весь смысл задуманной Дени переклички с плакатом, появившимся ранее: теперь вместо «выметет» сказано «вымела»! Что в 1943 году было только предсказано, в 1945 сбылось!

После этого плаката Дени не создал ничего сколько-нибудь значительного. Недуг снова овладел им и уже больше не отпускал...

После смерти художника остались его черновые заметки — тетрадка под заголовком «Мои мыслишки из записной книжки». В полушуточной форме, в стиле раешника, Дени записывал в этой тетрадке мысли о своем искусстве, о призвании художника-агитатора — подчас очень

глубокие, очень серьезные. «Свой карандаш точу, как нож, и на врагов всегда он гож», — писал он. «Что есть плакат и какова природа плаката? Говорю в качестве старого плакатиста-солдата. Плакат не есть длинное чтение; относиться к зрителю бережно, учтиво. Плакат должен быть ясен и прост — таков плаката пост. Плакат есть стрела-молния к сознанию зрителя, — будь зрителю вроде молниеносного учителя. Взглянул зритель — и мыслью объят, — вот это есть плакат!»

Так, простыми и точными словами определял Виктор Николаевич Дени сущность и задачи плакатного искусства. Политический плакат был для него поистине «оружие любимейшего рода»; и он, великолепно зная силу этого оружия, умело и успешно пользовался им и для защиты коммунистических идеалов и для борьбы с врагами мира и социализма.

В 1920 году, хлопоча о переезде Дени из Казани в Москву и обращаясь к Ленину с просьбой помочь «приютить и дать возможность спокойно работать одному из наиболее искренних и талантливых наших друзей», А. В. Луначарский писал Владимиру Ильичу: «Дени выдающийся карикатурист и мастер плаката, создал лучшие советские плакаты, какие мы имеем. Это большая сила для агитации» *.

Такую оценку нелегко заслужить, и она ко многому обязывает. Трудно теперь сказать, знал ли Дени, что именно так был рекомендован Ленину, но всей своей творческой жизнью он оправдал высокое доверие партии. О нем по праву можно сказать, как сказал о себе Владимир Маяковский, — «революцией мобилизованный и призванный».

* «Новый мир», 1965, № 4.

моор

Д. Моор.

Автошарж. 1930-е гг.



СУЩЕСТВУЮТ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА, в которых пафос эпохи воплощен с такой впечатляющей силой и глубиной, что произведения эти приобретают значение историческое. Они становятся узловыми вехами в развитии своей отрасли искусства. Они неотделимы от страниц истории, освещают эти страницы ярким и волнующим светом правдивых образов, рожденных мудрой проницательностью и высоким вдохновением художника.

Таков плакат «Ты записался добровольцем?», созданный в 1920 году. Кто хоть раз увидел его, уже не мог забыть никогда. В образе красноармейца с властным призывом встать на защиту завоеваний революции к зрителю обращались как бы весь рабочий класс, партия, социалистическая Родина. Этот плакат — одно из ярчайших достижений советского революционного искусства эпохи гражданской войны. Его творец — художник Дмитрий Стахивич Моор.

На всем протяжении своего творческого пути Моор был передовым представителем русского искусства. Это был выдающийся деятель советской культуры, страстный и вдохновенный искатель и новатор, проложивший новые пути в искусстве, единственной целью которого он считал служение идеям революции и социализма, служение народу. Моора по праву называют одним из основоположников советского политического плаката, но роль и значение его в нашем искусстве неизмеримо шире. Богатство идейного содержания, глубина и политическая актуальность замысла, меткость сатиры, блеск и остроумие неистощимой фантазии, разнообразие и виртуозное совершенство графической техники Моора раскрываются в его бесчисленных плакатах, карикатурах, книжных и журнальных иллюстрациях, тематических сериях рисунков. Своими произведениями он внес неоценимый вклад в сокровищницу социалистической культуры, но его заслуга еще и в том, что как художник, педагог и теоретик он оказал благотворнейшее влияние на целое поколение молодых художников. Во всей своей обширной творческой, художественно-публицистической, педагогической и общественной деятельности Моор был неустанным пропагандистом реалистиче-

ского искусства — идейного, партийного, массового, и непримиримым врагом искусства, оторванного от жизни, пассивно-созерцательного или эстетски-вычурного. Творческое наследие Моора — чистый и плодотворный источник, живительная сила его неиссякаема.

■ Дмитрий Стахивич Орлов (Д. Моор — псевдоним, которым художник подписывал свои работы) родился в Новочеркасске в 1883 году. Он всегда с чувством гордости называл себя потомком донских казаков. В 1898 году его отец — горный инженер — переселился с семьей в Москву.

Революция 1905 года застает Дмитрия Орлова студентом Московского университета. Он входит в состав студенческой дружины, прячет у себя на квартире оружие, а в дни декабрьского восстания участвует в постройке уличных баррикад, в перестрелке с царскими опричниками. Позднее он сближается с рабочими большевиками, работает в подпольной типографии. «Моя деятельность, как художника, — вспоминал Моор впоследствии, — началась вскоре после этих событий... И в выборе тематики и в направлении удара моих рисунков впечатления тех лет были для меня решающими» *.

До 24-летнего возраста Моор и не помышлял о профессии художника. В 1907 году он работал в типографии Мамонтова контролером бумаги. Как-то в ночную смену, когда, борясь со сном, он что-то чертил карандашом на бумаге, на его рисунок обратил внимание проходивший мимо редактор одной из московских газет, печатавшихся в этой типографии. «Сделайте что-либо для нашей газеты», — сказал он и дал тему. Опыт оказался удачным — рисунок напечатали. Моор стал заниматься рисованием всерьез, упорно, не выпуская карандаша из рук. Время от времени его карикатуры на политические темы стали появляться на страницах газет и небольших журналов. Осенью 1908 года рисунок Моора впервые напечатали в популярном сатирическом журнале «Будильник». С этого времени молодой худож-

* Художники в революции 1905 года. — «Искусство», 1935, № 6.

ник становится постоянным сотрудником журнала, а впоследствии и членом его редакции вплоть до 1917 года, когда «Будильник» прекратил свое существование.

Карикатуры Моора в «Будильнике» с самого начала выделялись своим острым публицистическим характером на фоне развлекательного, по преимуществу юмористического материала, заполнявшего страницы журнала. Злободневные политические темы получали отражение в сатирических рисунках, критическое жало которых молодой художник нацеливал против царивших в дореволюционной России порядков. Для того чтобы такая критика могла проникнуть на страницы легального издания сквозь строгие цензурные рогатки, требовалась порой незаурядная творческая изобретательность. И многие карикатуры Моора против произвола властей, мракобесия реакционных сановников, лжедемократизма «либералов» свидетельствуют, что ему хорошо удавалось маскировать ядовитую издевку удачно найденным сюжетным решением, остроумием юмористического рисунка, за которыми читателю журнала не так уж трудно было разглядеть скрытый подтекст, а цензуре не к чему было придираться. Таков, например, рисунок в рождественском номере «Будильника» за 1913 год — «Чем ночь темней, тем звезды ярче»: на черном фоне сияют золотые звезды, украшающие мундиры награжденных к празднику сановников. Впрочем, иногда маскировка оказывалась слишком прозрачной, и тогда вместо рисунка Моора в вышедшем номере журнала оказывалась пустая страница или жирная черная плашка.

Моор пришел в искусство без специальной подготовки — ни в какой художественной школе он не учился. Он очень хорошо видел профессиональную слабость своих ранних, в сущности еще любительских рисунков. И он стал день за днем, систематически и настойчиво заниматься своим художественным образованием, рисовал без усталости, изучал натуру, произведения русских и зарубежных художников. Особенно нравились ему рисунки художника Гульбрансона, печатавшиеся в немецком сатирическом журнале «Симплициссимус», и он до-

бывался, чтобы и у него линия была такой же строгой, уверенной, пластичной и выразительной, старался строить композицию на отчетливых силуэтах фигур, отказывался от ненужной детализации, смело экспериментировал цветом. От подражания стиливой манере Гульбрансона со временем он пришел к свободному владению выразительными средствами его графического языка; постепенно вырабатывался собственный, «мооровский» художественный почерк. При этом Моор успешно освобождался от некоторой модернистской вычурности, присущей его ранним рисункам. «Образность и простота — лаконизм, ясность и выразительность мысли, острота и изучение быта (от кошки до политического деятеля) были руководящими началами в моей работе» *, — писал он в автобиографических заметках.

* ЦГАЛИ, ф. 1988, оп. 4, ед. хр. 2, л. 1.

Архивная достопримечательность.

Не стреляет, не звонит, не царствует.

Газета «Утро России», март, 1917 г.



Наряду с изучением человеческого лица, особенностей мимики, отражающей характер и душевное состояние человека, Моор особенное внимание уделял умению рисовать руки в различных положениях. И со временем в передаче движения, в индивидуальной характеристике рук изображаемых персонажей он достиг замечательного мастерства. Считая, что «развитие памяти постоянной тренировкой путем зарисовок и работы по памяти — первое условие не снижающейся одинаковой высоты произведений сатиры» *, он воспитал в себе «абсолютную зрительную память», которой, — говорил он, — карикатурист должен обладать, как музыкант абсолютным слухом.

Новый подъем революционного движения, назревавший после Ленского расстрела в 1912 году, активизировал творческую инициативу прогрессивных деятелей искусства. Моор вместе с художниками Иваном Малютиным и Евгением Соколовым решили издавать свой сатирический журнал более радикального, чем «Будильник», политического направления. К сотрудничеству в «Волынке» (так называли новый журнал) привлекли и Демьяна Бедного. Но ни один из четырех номеров «Волынки», которые удалось напечатать, не получил распространения: все были конфискованы царской цензурой.

Когда началась мировая война, Моор был на некоторое время захвачен волной шовинизма, увлекшей за собой довольно широкие круги интеллигенции. К этому времени относится серия его лубков — настенных картинок, посвященных действительным и мнимым подвигам русских «чудо-богатырей» на фронте. Вскоре, однако, трезвый взгляд сатирика позволил ему разглядеть сквозь «ура-патриотический» туман растерянность и бездарное фанфаронство правящих кругов, шкурничество на фронте и в тылу, беззубое пустозвонство буржуазного либерализма. На журнальных страницах снова появились острые и ядовитые политические карикатуры Моора.

Моору принадлежала и первая после свержения самодержавия карикатура на Николая II,

напечатанная московской газетой «Утро России» 8 марта 1917 года. Художник изобразил царя как «архивную достопримечательность» — рядом с царь-пушкой и царь-колоколом. «Не стреляет, не звонит, не царствует» — иронически констатировала подпись под рисунком.

Политические симпатии Моора после Февральской революции склоняются к большевикам. Об этом, в частности, убедительно свидетельствуют его меткие карикатуры на деятелей Временного правительства. Выразителя империалистических чаяний российской буржуазии Милюкова он изображает восседающим на троне в одеянии и с атрибутами самодержца; язвительно высмеивает он политическое ничтожество позера и болтуна Керенского, разоблачает палаческие мечты генерала Корнилова.

Октябрьская революция была для Моора могучим творческим импульсом. Без колебаний стал он на сторону пролетариата. Идеи социалистической революции были ему близки, ее задачи — ясны. Ясен был и путь, открывшийся перед художником, — путь агитатора, активного борца за социализм, за сохранение и укрепление власти Советов, против контрреволюции и иностранной интервенции. Моор ищет такие средства художественной выразительности, которые позволяли бы ему донести идею, призыв до самых широких масс, взволновать их чувства, организовать и направить волю для борьбы с врагами революции. «Я стремился к тому, — вспоминал он, — чтобы язык художника звучал наравне с речью политического оратора» *. Художник становится трибуном. Его агитационным оружием стал плакат.

Политическая обстановка ставила конкретные задачи. Нужно было разоблачить явных и скрытых врагов, показать их настоящее классовое лицо, показать, какую опасность они представляют для молодого еще государства рабочих и крестьян, нужно было мобилизовать

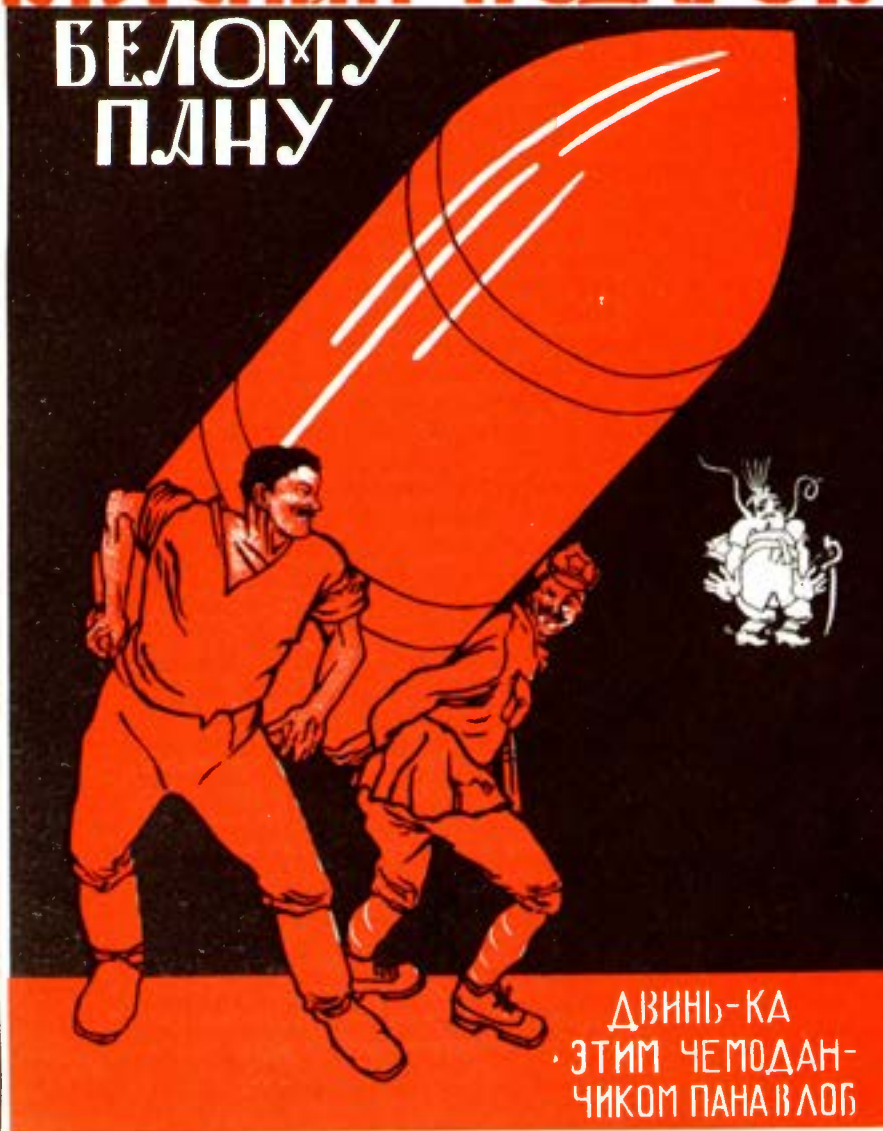
* Автобиографический очерк. Архив ГТГ, ед. хр. 59/2384.

Российская Социалистическая Федеративная Советская Республика

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

КРАСНЫЙ ПОДАРОК

БЕЛОМУ ПЛАНУ



ДВИНЬ-КА
ЭТИМ ЧЕМОДАН-
ЧИКОМ ПАНАВЛОБ



Плакат. 1920

массы на защиту Советов. Решая эти задачи, Моор обращается в разных случаях к разным методам образного раскрытия темы. В одних плакатах, например, он противопоставляет два рисунка: «прежде» и «теперь» — то, что было при капитализме, и то, что принесла с собой революция. В других он дает развернутый сюжетный рассказ, сопровождаемый текстом, иногда стихотворным. В третьих замысел воплощается в лаконичном образе — одна-две и короткий энергичный призыв: «Ты записался добровольцем?», «Врангель еще жив, добей его без пощады».

К выразительному и содержательному лаконизму, свойственному лучшим произведениям Моора, художник пришел не сразу. В его ранних работах периода гражданской войны мы находим и усложненные аллегорические и символические образы, и перегруженные многофигурные композиции и стилизованный или излишне детализированный рисунок. Но стремление добиться широкой доступности и максимальной действенности образного языка приводит Моора ко все более и более простым и понятным для народа решениям. Он ищет образы в круге представлений, хорошо знакомых массовому зрителю, наделяет эти образы резко характерными, легко узнаваемыми чертами. Так родились обобщенные, типизированные фигуры капиталиста, белогвардейца и, в противовес им, — положительные образы рабочего, крестьянина, красного воина.

Немаловажное значение имело для Моора его участие, хотя и непродолжительное, в выпуске «Окон РОСТА» вместе с Владимиром Маяковским, Михаилом Черемным, Иваном Малютиным. Оперативность, с которой создавались «Окна», немедленно откликавшиеся на политическую злобу дня, их острый и ударный графический язык, яркая красочность — все это сыграло заметную роль в творческом развитии Моора-плакатиста. Особенно глубокий след оставила встреча с Маяковским, работа рядом с поэтом-трибуном, который был всю жизнь для Моора образцом высокого служения революционному делу.

Создавая вместе с другими передовыми художниками в искусстве новый стиль, — стиль

советского агитационного плаката, насыщенного политическим содержанием, целеустремленного, реалистического, Моор в то же время вырабатывает и свой, неповторимый индивидуальный художнический почерк. Он постепенно убеждается в том, что перегрузка изображения деталями, сложность сюжетной и графической композиции затрудняют восприятие плаката, ослабляют его эмоциональное действие. Графический язык Моора становится все более скупым и одновременно более красноречивым. Растет роль цвета как изобразительного элемента, повышающего доходчивость и эмоциональную напряженность плакатного образа. Моор пользуется цветом для тематической характеристики. Все прогрессивное, революционное привычно связывается в представлении народа с красным цветом, и Моор с большим художественным тактом применяет этот цвет, чтобы усилить политическое звучание положительного образа. Цветовую композицию плаката он строит так, чтобы динамика цветовых масс подчеркивала динамику развития сюжета. Роль «тематического цвета» особенно наглядна в плакате «Красный подарок белому пану»: огромный красный снаряд, красные фигуры рабочего и принимающего от него снаряд красноармейца — это положительный образ, он на первом плане, а вдали — маленькая белая фигурка пана; фон — черный, он создает среду, впечатление пространства, на нем и красный и белый рисунки отчетливо различимы даже с большого расстояния.

Сильно ограничивало в те дни художников состояние полиграфической техники — расхлябанные печатные машины, плохая бумага, плохие краски. Между тем, печатать плакаты нужно было быстро, чтобы успеть за быстро развивающимися политическими событиями. Если учесть, что при этом и оригиналы приходилось по необходимости делать в очень короткие сроки, станет ясно, каким мастерством и безукоризненным знанием литографской техники воспроизведения должен был обладать Моор, чтобы в этих условиях создавать лучшие свои плакаты. Плакат «Ты записался добровольцем?» был сделан им в одну ночь, напечатан всего двумя красками. Но Моор с замечательным



Плакат. 1921



Христос терпел и вам велел.

Лубок. 1925

умением использовал цвет белой бумаги как третий цвет (лицо и руки красноармейца, надпись в нижней части плаката), а красный цвет рубашки заставил звучать иначе, чем красный цвет фабричного здания на втором плане.

В годы гражданской войны Моор неоднократно прибегал в своих плакатах и лубках к сюжетам и образам, заимствованным из народного сказочного и песенного эпоса. Увлечение древнерусской иконописью, миниатюрой и народным лубком сказывалось и прежде в его работах — в частности, в интересной серии многокрасочных рисунков к «Коньку-Горбунку» Ершова. Правда, в ранних карикатурах и в первых плакатах это подчас только подражание, стилизация. Но, создавая такие произведения, как «Птицы царские», «Чертюва кукла» и осо-

бенно «Советская репка», он сумел вложить новое и злободневное содержание в традиционную форму народной картинки, полной своеобразного причудливого очарования, свойственного лучшим образцам старого народного лубка. Эти сатирические плакаты-лубки, высмеивающие врагов революции, насыщенные сочным юмором, стали очень популярны. Серьезную мысль о несокрушимой богатырской мощи пролетарской диктатуры, сметающей с пути охвостье старого мира, они воплощали в занимательной, доходчивой форме и глубоко внедряли ее в сознание народа.

В 1921 году тяжелое бедствие обрушилось на молодую Советскую республику. Жестокая засуха и неурожай в условиях послевоенной разрухи привели к голоду в Поволжье. Нужно

было мобилизовать все средства, чтобы помочь голодающим районам. Моор создает в эти дни произведение потрясающей силы. Это плакат «Помоги». Представление о вершинах агитационного мастерства художника неизбежно связывается с этим шедевром Моора. Предельно лаконичный образ концентрирует в себе эмоциональную энергию огромной силы и напряжения. Всего одна фигура, одно короткое слово призыва, одна черная краска. Но с какой неотразимой мощью захватывает зрителя этот патетический образ старика крестьянина, взметнувшего кверху свои истощенные руки! Несколькими точными штрихами характеризует Моор полное драматизма лицо старика. Белый силуэт становится пластичным; изменением пропорций фигуры, незначительной разницей в движении рук и ног, энергичным направлением складок

рубахи по диагонали Моор нарушает равновесие, разбивает симметричность композиции, усиливает впечатление тревоги, беспокойства. Этому помогают и буквы надписи — чуть-чуть качающиеся. Одинокий надломленный колосок, прочерченный белой линией по черному фону, приобретает значение символическое — это щемящий сердце образ сожженного засухой хлеба, образ голода. Этот колосок и небольшая тонкая былинка, дополняя и уточняя содержание плаката, в то же время создают ощущение глубокого пространства. Этот плакат — одно из самых вдохновенных и волнующих произведений Моора — обдуман художником строго и внимательно, сделан с безошибочным расчетом мастера.

Тематика плакатов Моора всегда отвечала самым существенным и актуальным проблемам

По новой моде.

1928





советской действительности и международной жизни. Его плакаты направлены были против тех, кто пытался — явно или тайно — вернуть нашу страну назад, к капитализму. Его плакаты показывали советскому народу, как зарубежная реакция готовит вооруженное нападение на СССР, призывали трудящихся к бдительности и укреплению мощи социалистического государства. Важной темой была для него и международная солидарность пролетариата в борьбе за мир, против фашизма и военщины. Плакаты Моора на темы внутренней жизни страны отражали пафос социалистического строительства, ставшего кровным делом советских людей, победы социалистического строя в сельском хозяйстве и промышленности.

Моор очень высоко оценивал общественную функцию плакатного искусства. «Ни один вид изобразительного искусства не является в такой мере действенным, как плакат, — писал он в статье «Внимание к плакату» (1935 г.). — Плакат в миллионах экземпляров действует ежедневно. Он воспитывает массы... Он негодует, бичует, разъясняет, увлекает к действию, раскрывая задачи и широчайшие горизонты соцстроительства. Плакат активизирует строителей социализма и вызывает ярость классового врага».

Творческие принципы агитационного искусства, которые исповедовал и утверждал в своих выступлениях Моор, он последовательно и темпераментно воплощал в своей практике художника-плакатиста. Эти принципы заключались прежде всего в требовании острой политической целенаправленности плаката, его коммуни-

стической партийности как орудия классовой борьбы пролетариата и политического воспитания народа. Идея плаката, его агитационная задача должны быть воплощены в художественном образе максимально правдивом, содержательном, вызывающем у зрителя именно те ассоциации и ту эмоциональную реакцию, на которые рассчитывает художник. Социальная характеристика образа должна быть точной и не допускающей разночтений. При этом средства художественной выразительности подлежат отбору с величайшей экономией. Ничего лишнего; детализация рисунка, аксессуары, характеризующие обстановку, — все должно быть сведено к необходимому минимуму.

Лаконизм образного языка Моор считал одним из главных качеств агитационного плаката. «Подлинный плакат лаконичен и монументален»*, — писал он. Но подходил Моор к решению этой задачи не догматически, а творчески. «Лаконизм, которого я всегда добивался в своих работах, свободен, по-моему, от упрека в сведении образа к схеме, к изобразительному знаку. Тем или иным изображением я не обозначал явления, а стремился охарактеризовать последние и в то же время оставить возможность для зрителя вложить в него какое-то свое содержание, в зависимости от тех ассоциаций, какие возникают у каждого в связи с данным изображением». В другой статье, написанной им совместно с искусствоведом Р. С. Кауфманом**, вопрос о плакатном лаконизме

* Д. Моор. Художественный образ. — «Обзор искусств», 1935, № 8.

** «Советский политический плакат. 1917—1933». — «Искусство», 1933, № 4.



ставится в зависимость от конкретных общественных условий: «В напряженной обстановке, насыщенной исключительными событиями, чем больше массы возбуждены ими, тем лаконичнее может быть образ в плакате. В более спокойной обстановке, когда плакат больше несет службу пропагандиста, когда его задачей является объяснение того или иного явления, плакат уже не может быть предельно лаконичным, хотя известный минимум лаконизма для плаката, по самой его специфике, обязателен всегда». «Лаконизм пролетарского плаката, — говорится в той же статье, — всегда включает большую идею».

Одним из важнейших элементов плакатной формы Моор считал цвет. «Цвет несет ряд функций — декоративную, тематическую, эмоциональную, — и все эти функции надо широко использовать», — писал он. «Плакат должен читаться с большого расстояния, поэтому важно, чтобы цветовая масса была вложена в четкий контур и контрастировала с фоном... В композиции плаката часто выявляется цветовой центр. Если же он совпадает с центром содержания, то содействует быстрейшему раскрытию содержания плаката... Вообще цвет получается в результате взаимодействия всех красок в плакате, взятых в целом... Ведущий цвет всегда должен быть связан с содержанием плаката, он должен рождаться из содержания, из главной идеи плаката... Цвет в плакате всегда должен выражать заложенную в нем идею» *.

* Д. Моор. Цвет в плакате. — «Обзор искусств», 1935, № 12.

Большое внимание уделял Моор связи изображения с текстом — «агитационная значимость художественного произведения чрезвычайно выигрывает, если рядом и в полном созвучии с изобразительными моментами «работает» слово, причем на обязанности художника лежит не только умело в соответствии со своим замыслом подобрать цитату или лозунг, но и органически включить текст в композицию, тщательно продумав его место, рисунок и цвет» *. И он всегда заботился о наиболее краткой и выразительной словесной редакции подписи к своим плакатам, о лучшем размещении и начертании текста.

Наконец, Моор считал для художника-плакатида обязательным строгий учет особенностей репродукционной и печатной техники. Плакат не уникальное произведение искусства. Массовый зритель видит не оригинал, созданный художником, а полиграфическое воспроизведение этого оригинала. Поэтому плакатист не имеет права пренебрегать требованиям полиграфической технологии. Больше того, он может и должен использовать специфику того или иного способа печати для повышения художественного эффекта своего произведения. «Только тогда плакат будет получаться высокого качества, когда он станет продукцией, а не репродукцией» **, — часто повторял Моор.

* Д. Моор. Художественный образ. — «Обзор искусств», 1935, № 8.

** Д. Моор. Цвет в плакате. — «Обзор искусств», 1935, № 12.

На лучших плакатах Моора можно проследить, как он применял свои творческие принципы на практике. О плакатах 1920—1921 годов «Ты записался добровольцем?», «Красный подарок белому пану», «Помоги» было уже сказано выше. Широкую известность получил созданный в 1930 году плакат «Черные вороны готовят разбойничий набег на СССР. Пролетарий, будь начеку!». Мрачный силуэт огромной пушки занимает большую часть плакатного листа. В треугольнике, образованном нижней частью пушки, художник рисует белым силуэтом на черном фоне фигуру римского папы и группу капиталистов, преклонивших колени перед своим духовным отцом. Воздетые молитвенно к небу руки папы как бы благословляют чудовищное орудие, под сенью которого изображена злобешая группа. А над всей группой, на черном фоне пушечного ствола возвышается тонкий белый крест. «Это единение грубой материальной силы капитализма и церковного символа всепрощения и незлобия достаточно раскрывает всю ложь христианской идеологии»*, — писал об этом плакате Моор. С поразительным мастерством использованы здесь художником черный и белый силуэты. Белый цвет человеческих фигур становится материальным — не таким, как цвет бумаги-фона. Красноречивая характеристика персонажей плаката дана двумя-тремя штрихами. Очень интересно, какой значительной оказывается у Моора даже небольшая деталь: сбоку на плакате тонкой линией нарисован фасад готического храма; этот маленький контурный рисунок, контрастирующий с энергичными пятнами заливок, которыми решена основная композиция, играет немаловажную художественную роль. Он уточняет место действия, создает пространство, обогащает графическую фактуру плаката. Моор часто с улыбкой рассказывал, как некоторые «критики» упрекали его в искажении законов перспективы: дуло пушки на рисунке приподнято, поэтому отверстие должно казаться овальным, и его-де нельзя изображать правильным кругом, как это сделано на плакате.

* Автобиографическая заметка. Архив ГТГ, ед. хр. 59/2384.

Но именно этим мнимым «отступлением» от канонов перспективы Моор уверенно и сознательно достиг нужного ему эффекта: с какой бы стороны вы ни посмотрели на плакат, зияющее жерло орудия кажется направленным прямо на вас! Плакат предупреждал об опасности, грозящей из-за рубежа.

Через шесть лет Моор возвращается к тому же образу: на плакате «Трудящийся, будь начеку!» (издан в 1936 году со стихами Демьяна Бедного) снова появляется грозная пушка. Но политическая обстановка за это время изменилась. Теперь уже речь шла не об «идеологической» подготовке антисоветской интервенции, а о реальной и конкретной угрозе военного нападения. Действующие лица на плакате — немецкие фашисты. Их двое. Один иступленно размахивает флажками со знаком свастики («Взор у фашизма кровью налит, фашизм в горячечном бреде войну кровавую сигналист»), другой, похожий на злобного и упрямого быка, наводит с мрачной ненавистью орудие. У одного — отдаленное сходство с Гитлером, у другого — с Герингом. Метко и выразительно показаны художником в этих фигурах две ипостаси гитлеризма — его истерическая демагогия и тупая животная жестокость.

В 1932 году, когда во всем мире развернулась кампания протеста в связи с тем, что в американском городе Скоттсборо были приговорены к смерти несколько ни в чем не повинных молодых негров, Моор создал плакат, полный трагического пафоса и уничтожающей суровой сатиры, — «Вывьем 8 юношей негров из лап палачей!». Над группой закованных в кандалы негров возвышается в позе известной статуи Свободы огромная фигура капиталиста. Страшной маской кажется его разъяренное лицо с кровавадно оскаленным ртом. Это все-таки властелин в стране небоскребов: цилиндр его украшен золотой короной. Одной рукой он опирается на гильотину, в другой, поднятой руке у него вместо факела Свободы — электрический стул.

У этого плаката любопытная история. Кроме текста, расположенного внизу, на нем должен был быть еще призыв «Свободу узникам Скоттс-

боро!». Эти слова в типографии набрали и напечатали в верхнем левом углу плаката: они оказались в непосредственной близости от лица капиталиста с ощеренным ртом, и могло создаться впечатление, будто он сам их выкрикивает. Ведь если на плакате призывный текст расположен рядом с изображением активного персонажа, зритель, как правило, считает, что именно этот персонаж и призывает — таков закон восприятия. Поэтому, когда Моору показали принесенный из типографии сигнальный экземпляр плаката, он стал искать выход из создавшегося положения. И нашел: тут же на оттиске он пририсовал черной тушью небоскребы, расположив окна так ловко, что буквы надписи оказались закрытыми; злополучный текст стал неразличимым. Плакат вернули в типографию, там дорисованные небоскребы напечатали поверх текста, и в таком виде плакат вышел в свет.

Не удалось в этом плакате художнику образы негров. Эта неудача связана с проблемой положительного образа в творчестве Моора. Нужно признать, что, когда приходилось изображать на плакатах носителей положительного и героического начала, рисунок Моора часто не достигал той убедительности и глубины, какой отличаются его сатирические образы. Облик людей, классово близких нам, получался иногда условным и схематическим. Это сказало даже в таких блестящих по замыслу и мастерству произведениях, как «Класс против класса» или «Разоблачим антисоветские замыслы капиталистов и церковников». Но там, где Моор давал в плакате не положительный персонаж, а образное воплощение положительного факта, изобретательность и сила выразительности достигали у него самого высокого уровня. Достаточно вспомнить, например, залитую кумачом знамен фабричную улицу на «плакате-газете Изогиза» «Да здравствует 1-е мая! СССР — к коммунизму дорога прямая», или разрывающую цепи руку, сжатую в кулак и поднятую в стремительном жесте приветствия «Рот Фронт!» (плакат «Пусть господствующие классы содрогаются перед коммунистической революцией...»), или плакат об итогах первой пятилетки: на красном фоне

красные серп и молот, короткие слова и цифры — «Днепрострой», «Кузнецкстрой», «200.000 колхозов» и т. д., от которых в страхе шарахается капиталист. Все это — оптимистические, эмоционально насыщенные образы большой впечатляющей силы.

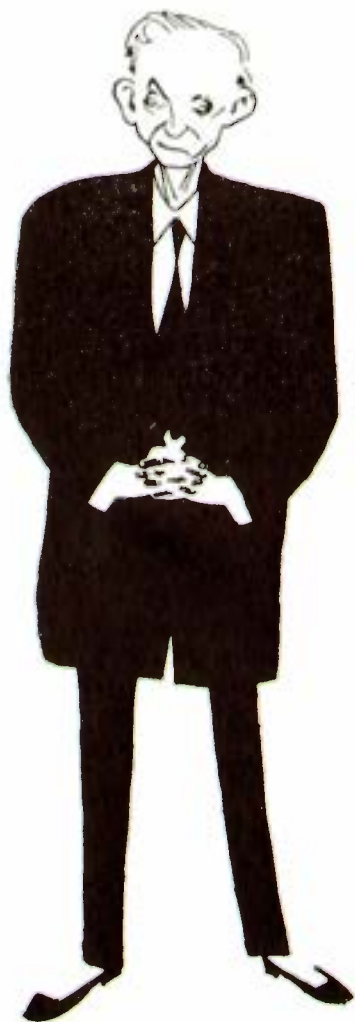
Наряду с плакатом значительное место в творческой деятельности Моора занимала газетная карикатура. В 1919 году он начал работать для «Известий», а с 1920 года в течение ряда лет был постоянным политическим карикатуристом «Правды». Впоследствии он помещал свои рисунки в «Комсомольской правде», «Социалистическом земледелии» и других центральных газетах. Сатирический талант и графическое мастерство художника развернулись в газетной работе с особым блеском. Свойственное Моору умение быстро и точно отозваться рисунком на актуальную тему, широкий политический и культурный кругозор, наблюдательный глаз мастера портретного шаржа — все это отвечало высоким требованиям, которые предъявляет к художнику-карикатуристу сотрудничество в советской периодической печати. Работа в газете, и особенно в центральном органе партии «Правде», дала Моору политическую закалку, обогатила его идейно, помогла достичь небывалой отточенности и меткости рисунка. Многие сотни газетных рисунков Моора, оказывая серьезную услугу агитационной и пропагандистской работе нашей печати, в то же время двигали вперед советское графическое искусство, открывали новые пути для его развития.

Злободневные политические карикатуры Моора, его рисунки на темы о рабочем движении в капиталистических странах или посвященные выдающимся фактам нашей советской действительности, его ядовитые шаржи на зарубежных политических деятелей завоевали популярность у миллионов читателей газет. Своеобразный графический почерк художника позволял безошибочно узнавать его рисунки: четкие, броские — они сразу привлекли внимание и интерес. Моор был смелым новатором в области газетной иллюстрации. Он нарушил традицию, которая требовала, чтобы политическая карикатура обязательно помещалась на первой полосе

справа, сверху и в раз навсегда определенном формате. Он расширил привычные границы тематики газетного рисунка, создавал своего рода графические передовые, фельетоны, очерки, памфлеты. Его рисунки органически увязывались с содержанием основных материа-

Форд.

Из книги «Кто они такие». 1931



лов газетного номера; иногда он наряду с отдельными карикатурами давал также иллюстрации к статьям или заметкам, иногда размещал на полосе серию небольших рисунков, последовательно развивающих тему. Своими рисунками он организовывал зрительное восприятие страницы, разворота, вносил ритм в газетную верстку, придавал определенное эмоциональное звучание всему номеру, помогал читать и усваивать материал. В политических карикатурах Моор стремился раскрыть тему по возможности полностью изобразительными средствами, подпись к рисунку редко имела решающее значение для расшифровки замысла. Карикатуры эти полны внутренней динамики. Факты, события, происходящие на международной арене или внутри страны, получают точную оценку с партийных позиций, обнажаются их движущие силы, раскрываются тенденции и перспективы развития. Возникающие зрительные образы — меткие, остроумные, убедительные — становятся особенно выразительными благодаря обдуманному, целеустремленному и умелому применению различных графических приемов для характеристики и акцентировки различных по содержанию элементов сюжетной композиции.

Вот, для примера, опубликованный в 1926 году рисунок на тему о слепой политике лейбористских лидеров в Англии: «Соглашательские вожди уверены, что рабочие идут за ними». Под боевыми лозунгами уверенно шагает колонна рабочих, а от колонны в сторону отделилась и семенит ножками вереница «вождей», они оживленно и самозабвенно жестикулируют, не замечая, что давно уже не возглавляют движения масс. Для изображения рабочих Моор пользуется приемом черных, почти силуэтных заливок, а соглашателей рисует тонкой контурной линией. Таким образом, компактной массе трудящихся, вызывающей впечатление полновесности и значительности, противопоставлены легкие, пустые фигурки незадачливых «вождей».

На газетных страницах часто можно было увидеть шаржи Моора на зарубежных политических деятелей. Обычно эти портретные шаржи служили в его карикатурах олицетворением



Да будет свет!

1920-е гг.

политики, проводимой различными партиями (или государствами), во главе которых деятели эти стояли, а ситуация, в которой изображались шаржированные персонажи, в образной сатирической форме иллюстрировала взаимоотношения между соответствующими государствами, партиями или политическими течениями. Так, в карикатуре 1926 года Моор показал сложившиеся в то время взаимоотношения между США и странами Западной Европы. Карикатура называлась «На мировой арене», а изображала цирковой аттракцион; в роли дрессировщика со стеклом и бичом художник нарисовал американского дядюшку Сэма в звездно-полосатом цилиндре, а участниками аттракциона выступали европейские министры:

английский премьер Чемберлен (с моноклем, конечно) в роли наездницы, в коротенькой кружевной юбочке, под ударами бича американца отплясывал на лошадиной спине (на седле надпись — «Европа»), а Германию и Францию представляли две собачки на задних лапках — с лицами Штресемана и Бриана. И смешно и убедительно. А вот другой пример: Моору нужно было высмеять соглашательскую политику французских правых социалистов и английских лейбористов, которые безропотно шли на поводу у правящих консервативных партий; и он рисует карикатуру «По новой моде», где Пуанкаре и Болдуин (в то время премьеры Франции и Великобритании) ведут на поводках послушных собачек с головами партийных лидеров Леона Блюма и Рамзая Макдональда.

За годы работы над газетными карикатурами Моор прекрасно изучил и внешний облик, и по-

Г. Гейне. Диспут.

Иллюстрация. 1929



литическую роль множества действующих на международной сцене лиц. В результате появился изданный в 1931 году сборник «Кто они такие» (капиталистический мир в 100 политических портретах). Многоликая, но единая в своей ненависти к подлинной демократии и прогрессу политика империалистов разоблачается в этой серии рисунков с беспощадным реализмом. Здесь и денежные магнаты с нью-йоркского Уолл-стрита (Морган, Рокфеллер), и тузы крупной промышленности (Форд, Крупп, Базиль Захаров), и прожженные буржуазные политики (Черчилль, Пуанкаре, Маниу), и послушные хозяевам социал-предатели (Каутский, Вельс, Поль-Бонкур), и бряцающие оружием милитаристы (Людендорф, Пилсудский, Хорти), и будущий фюрер, бесноватый Гитлер, и дуче Муссолини, и многие им подобные. В их облике представлены то откровенный цинизм, то предательское лицемерие, то сдержанная злобная ненависть, то демагогия, то разнузданное фашистское бешенство, то ханжество и изворотливость. Все это выражено в чертах лица, в позе, в жесте, в скупых аксессуарах предельно лаконичными художественными средствами, при полном сохранении портретного сходства. В этих рисунках конкретность и достоверность реального образа сочетаются с силой и глубиной обобщения. Они остаются в памяти так же, как запоминается меткая кличка.

Вот, например, большая, тяжелая фигура Моргана с рукой, не то опирающейся, не то вцепившейся в земной шар. Это олицетворение наглого, хищного и самоуверенного американского империализма; как злая ирония воспринимается книга с надписью «демократия», которая, словно библия, лежит перед Морганом. Вот кругленький, плотненький, ручки в карманах — немецкий «социалист» Вельс, в сущности мелкий самодовольный бюргер; вот зловещая фигура с топором палача — «кровавая собака» Носке, убийца Карла Либкнехта; вот неудачливый польский фашист Роман Дмовский в костюме циркового шута со взглядом мрачного безумца; вот югославский король Александр с бритвой и ножницами в руках, с расческой в шевелюре — точь-в-точь лихой провинциальный парикмахер.

«Нужно так пользоваться приемом гиперболы, так осмеивать достойное осмеяния, чтобы самое существо его не подверглось деформации»* — и Моор сам строго следовал этому сформулированному им принципу реалистической карикатуры. При этом «самое существо» он видел, конечно, не только в характерных неповторимых индивидуальных чертах, определяющих сходство, но, в первую очередь, в том, что составляет политическую сущность изображаемого.

«Знать врага — это значит изучить его классовую сущность, это значит выбрать наиболее уязвимые места и бить по ним — бить повторно, разнообразно, неожиданно, со всей страстью, популяризируя способы ударов, указывая всем, где кроются эти слабые места врага»**, — писал Моор о задачах советских карикатуристов.

Смех был для него оружием политической борьбы, оружием проверенным, испытанным и безотказным. Там, где можно и нужно было пустить его в ход, где тема это позволяла или требовала, юмор Моора был неистощим. Но он умел не только высмеивать и издеваться — его рисунки могли и вызывать сочувствие к угнетенным и ненависть к угнетателям.

Моор умел в дни праздников создать на страницах газеты настроение радости и ликования, он был суровым и величественным в скорбные дни. Оформленная им первая полоса «Правды» 27 января 1924 года с большим, во всю ширину страницы, рисунком «Сегодня хороним Ленина» (на фоне траурно склоненных знамен — лес рук и поднятый ими гроб) — это полный величественного драматизма реквием, посвященный памяти вождя.

В те же годы, что и Моор, успешно работал в «Правде» и другой замечательный мастер карикатуры — Дени. Оба — художники большого таланта, для обоих злободневная политическая тематика была главным содержанием творчества, и решали они свои задачи с тех же партийных позиций, которые органически были

* Д. Моор. Московские мастера сатиры. — «Искусство», 1938, № 2.

** Там же.



Владимирка — дорога, по которой цари
по этапу отправляли революционеров.

1932

их собственными позициями. Но какие же это разные художники! В нашей искусствоведческой литературе можно найти интересные страницы, посвященные сравнительному анализу их творчества; тема эта заслужила бы и специального исследования. Здесь мы ограничимся тем, что попытаемся несколькими словами определить, в чем различие их образного языка, на примере различного подхода к созданию сатирических портретов политических деятелей. Портретная характеристика у Дени полнее и многограннее, у Моора она обострена и сосредоточена на чертах, наиболее важных для определения политического лица этого деятеля. Дени показывает, каков человек, который проводит ту или иную политику; Моор, в первую очередь, дает представление о том, какова политика, выразителем которой этот деятель является. Рисунок у Дени мягче, живописнее, у Моора жестче, графичнее. Так разными путями приходят они к решению одной и той же задачи — Дени больше как пропагандист, Моор как агитатор.

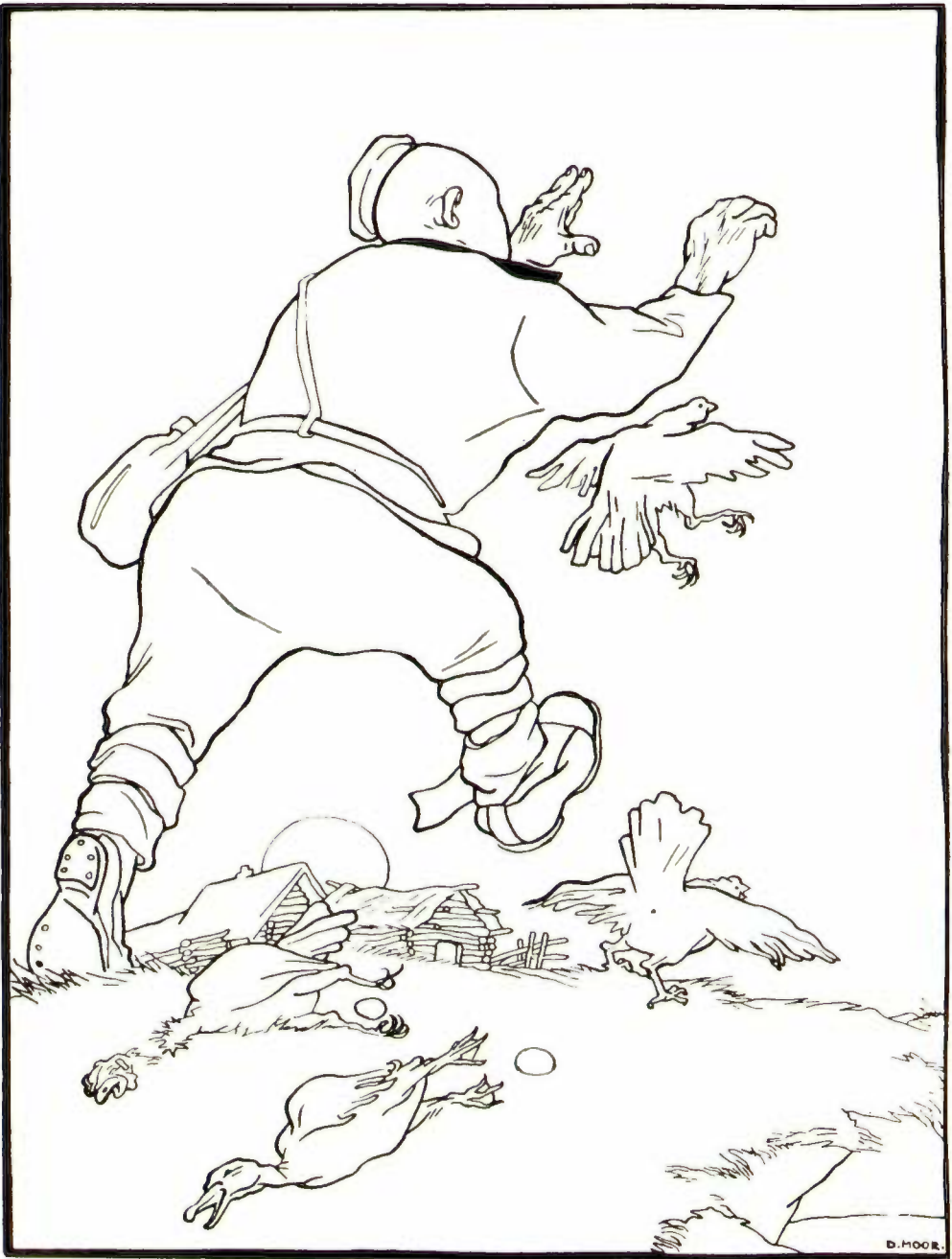
Работал Моор всегда пером и тушью — либо тонкой, без нажимов контурной линией, либо заливками, черно-белыми силуэтами, часто сочетая эти два приема в одном рисунке. В некоторых случаях он применял штриховку, обычно перекрещивающимися линиями. При этом штриховка служила для тоновой характеристики поверхности, а не для передачи светотеневого рельефа. Графика Моора была строго плоскостной: он строил свои композиции на цветовых плоскостях и массах, а не на иллюзорном пространственном рельефе. Форму предметов, их весомость, материальность он передавал точным ограничением или заполнением плоскости. Динамикой цветовых масс определялась динамика всей сюжетной композиции, усиливалась ее эмоциональная окраска. В пределах основных цветовых пятен Моор детализировал рисунок в той степени, в какой это было необходимо для характеристики образа. Цветовая насыщенность черных и белых пятен была для Моора важным средством образной выразительности. При этом для его графического стиля чрезвычайно характерно полное уравнение в правах черного и белого

цветов. Белый рисунок или силуэт на черном фоне так же органичны и закономерны у Моора, как черный на белом, причем они могут сочетаться друг с другом не только в пределах одной композиции, но и одной фигуры. Так, например, на рисунке, о котором говорилось выше, у Моргана лицо черное, а брови, нос, усы — белые, выразительность образа этим значительно обостряется. Один из пальцев поднятой руки, сделанный белым на фоне черной ладони, подчеркивает и форму и движение этой руки.

Моор был активным сотрудником многих советских журналов, начиная с «Красноармейца» (1919), одним из организаторов «Крокодила» (1922). В период 1923—1928 годов увлеченно работал как художник и художественный руководитель в журнале «Безбожник у станка». Это чрезвычайно важный этап его творчества. Антирелигиозная пропаганда, направленная против реакционной, классово враждебной идеологии, была для Моора родным и любимым делом, и в этой области им сделано очень много. Сотни произведений посвятил он борьбе с религиозным дурманом, разоблачая канонизированную фальшь «священного писания», высмеивая лицемерие и стяжательство служителей всех культов, показывая, как тесно связаны церковь и капитал, открывая глаза верующим на подлую роль религии в оправдании самой беспощадной капиталистической эксплуатации. Моор хорошо знал русскую икону, хорошо изучил систему образов, композиционные принципы, ритмический строй и колористические особенности искусства древней иконописи — искусства, обладавшего некогда огромной силой воздействия на людей. Быть может, его антирелигиозные рисунки, лубки, плакаты так метко били в цель именно потому, что он отлично знал, какими путями утверждалось в свое время то, что теперь ему приходилось отрицать.

За курами.

Из серии «Жизнь и мысли
Ганса-Фрица-Амалии Шульца».
1943



Помимо плакатов, газетных и журнальных рисунков на антирелигиозные темы, он сделал иллюстрации к «Богословскому словарю» Гольбаха, «Занимательному евангелию» Лео Таксила, «Веселым рассказам из священной истории» В. Логина. Моору принадлежит своеобразная заслуга: он создал в атеистической графике сатирический образ бога Савваофа, снискавший такую широкую популярность, которая смело могла спорить с популярностью традиционного образа бога-отца в христианской иконографии. Мооровский бог — эдакий сытый бородатый старикан в круглых черных очках, с колечком нимба над лысиной — главное действующее лицо многих уморительно смешных рисунков художника.

К сотрудничеству в журнале «Безбожник у станка» Моор привлек группу молодых художников, для которых работа рядом с ним и под его руководством послужила превосходной школой, воспитывавшей графическое мастерство и умение быстро отзываться на актуальную тему. Среди этих художников были А. Дейнека, М. Доброковский, Н. Когоут, К. Урбетис, В. Люшин и другие. Они же работали с Моором в журнале «У станка», а впоследствии составили вместе с ним основное ядро журнала «Даешь».

Моор был душой этого журнала; здесь он претворял в жизнь свои новаторские мысли о комплексной художественной организации каждого номера. За всем он следил, всем руководил — и выбором шрифтов, и версткой, и иллюстрированием; при этом и сам он много рисовал. О тематике, характере и объеме его работы как художника позволяет судить, для примера, хотя бы перечень его рисунков только в одном из номеров журнала («Даешь», № 5 за 1929 г.). На полях большой статьи «О продовольственной базе социалистического строительства» помещены несколько фотоиллюстраций и шестнадцать небольших рисунков Моора — своеобразные и остроумные графические комментарии к тексту. На одном из разворотов, где напечатаны статьи о Международном антиимпериалистическом дне 1 августа и о Дне индустриализации 6 августа, даны две большие, почти в две трети полосы каждая, композиции:

слева — на тему о поджигателях войны, справа — о социалистической стройке. Целую колонку рядом с материалами о съезде германской компартии, где разоблачалось предательство «социал-фашистов», занимает рисунок на тему «Социал-демократы «держат руку» крупного капитала». Наконец, в отделе «Пожалуйста бриться, невзирая на лица» помещены веселая карикатура к заметке «Петушинные бои двух коопцентров» и две-три сюжетные заставки. В других номерах, кроме рисунков к тексту, Моор давал еще большие страничные композиции в красках на политические и бытовые темы.

Настойчиво и последовательно стремился Моор повысить художественную выразительность цветного журнального рисунка и обогатить возможности литографской печати. Его рисунки в «Безбожнике у станка» и большие литографские настенные картины, которые по его инициативе выпускались в виде приложений к журналу, говорят об успехах, достигнутых художником в этой области. Новое слово, сказанное Моором в технике цветного рисунка, заключалось, в частности, в том, что он получал в печати при ограниченном количестве красочных прогонов (обычно не свыше трех) значительно больше цветовых сочетаний и оттенков, чем это практиковалось до него. Так, например, по традиции литографов черная краска печаталась, как правило, всегда в последнюю очередь и перекрывала все более светлые краски. Моор предложил печатать желтую краску поверх черной и получил насыщенный темно-оливковый тон. Красная поверх черной давала темно-коричневый цвет, а синяя, перекрывая черную, придавала ей сочность и глубину. Моор часто пользовался этим приемом (сочный черный рисунок на более глухом, тоже черном фоне) для получения пространственного эффекта. Кроме того, учитывая, как

«Лучший способ наступать — это послать вперед танков женщин и детей».

Из серии «Жизнь и мысли Ганса-Фрица-Амалии Шульца». 1943



изменяется зрительное ощущение при восприятии белого цвета в соседстве с теплыми или холодными тонами, он заставлял чистую бумагу в разных частях рисунка приобретать различные для глаза оттенки. Таким образом, отказываясь от растушевки и полутонов, оперируя только перекрывающимися одна другую цветными заливками, Моор, во-первых, обогащал красочную гамму и, во-вторых, добивался значительного улучшения полиграфического качества, так как техника, которой он работал, облегчала воспроизведение авторского оригинала на литографском камне без искажений. Достижения Моора в области цветного журнального рисунка нашли применение и получили дальнейшее развитие также в его творческой практике плакатиста; об этом говорят, в частности, и те плакаты 1930-х годов, о которых шла речь выше.

К какой бы области изобразительного искусства Моор ни обращался, он оставался все тем же темпераментным и неутомимым искателем. Работая как книжный иллюстратор, он никогда не ограничивал свою задачу простым пересказом текста на язык зрительных образов. Он был смелым и активным интерпретатором содержания книги. Его рисунки обнажали идейный замысел литературного произведения захватывали внутренней силой образов. Обладавший тонким чувством стиля и безукоризненным художественным тактом, он умел, оставаясь в рамках существа авторского изложения, развернуть богатую и затейливую ткань иллюстраций, дополняющих литературный текст множеством красноречивых деталей.

В этом отношении особенно интересны его рисунки к «Диспуту» Генриха Гейне (1929) — полные иронии, юмора, выдумки, разнообразные по технике и единые по стилю, столь близкие бунтарскому духу великого немецкого поэта и сатирика. В серии иллюстраций к сказке Салтыкова-Щедрина «Соседи» Моор создал волнующий, трогательный образ русского крестьянина-бедняка, показал выразительными чертами и трагический облик нищенской дореволюционной деревни. Завершает серию рисунок неожиданный, но характерный для Моора — художника, который воспринимал

и истолковывал литературные образы через призму передового человека нашей советской эпохи, художника, у которого все, над чем он работал, непременно должно было отвечать запросам современности. Вспомним, что в дни, когда создавались эти иллюстрации, страна только что подвела итоги первой пятилетки, завершалось социалистическое переустройство деревни. Моор решает показать не только горькую судьбу хлебороба в щедринскую эпоху, но и то, как повернула эту судьбу победа колхозного строя. Последний рисунок серии приобретает значение символическое; щедринский герой Иван Бедный за рулем трактора, он перепахивает поле, ломая изгороди, густой паутиной опутавшие поделенную на крошечные участки землю. Таков досказанный художником конец мудрой и правдивой сказки о прошлом.

С большой патетической силой сделаны Моором иллюстрации к книге Анри Барбюса «В огне». В числе произведений других писателей, к иллюстрированию которых он в разные годы обращался, — рассказы Глеба Успенского, Короленко, басни Крылова, поэма «Хорошо!» Маяковского.

В творческом наследии Моора немало и так называемых «станковых» иллюстраций — серия больших композиций «Путь кулака» (1933), ряд рисунков на историко-революционные темы (в частности, для Музея Революции СССР).

В годы Отечественной войны, которые были последними годами его жизни, созданы Моором иллюстрации к «Слову о полку Игореве». В этот большой вдохновенный труд художник вложил всю свою огромную любовь к родной стране, к славному прошлому русского народа, к богатству и красоте его искусства. И рисунки Моора, сделанные с ювелирным мастерством черной тушью и золотом, прекрасно выражают высокое патриотическое чувство, эпический народный характер и поэтическое очарование гениального памятника русской литературы. Незавершенным остался цикл иллюстраций к «Руслану и Людмиле» Пушкина, начатый Моором незадолго до смерти.

Моора привлекала и работа изобразительно-декоративного характера, если он и в ней мог сказать свое горячее слово художника-агита-



Слово о полку Игореве.

Иллюстрация. 1944

тора. В 1932 году он с большим увлечением работал над оформлением постоянной выставки по истории партии в клубе Общества старых большевиков. Он строго продумал план экспозиции с учетом архитектуры помещения и блестяще осуществил его. Сделав ряд тематических рисунков, он связал — и зрительно и по содержанию — весь разнообразный материал выставки в единое, ритмически расчлененное целое. В числе графических композиций, созданных им для этой выставки, немало замечательных произведений. Достаточно назвать, для примера, такой превосходный рисунок, как «Владимирка — дорога, по которой цари по этапу отправляли революционеров». В 1933 году Моор сделал в Музее охраны труда большие витражи на тему «у них и у нас» — конвейер в капиталистических странах и в СССР. Эти два гигантских графических рисунка на стекле представляют и принципиальный интерес, как удачный опыт создания плакатного образа в монументально-декоративном произведении, связанном с архитектурой.

Еще в 1918 году, к первому после Октября Первомайскому празднику, Моор оформил фасад здания Исторического музея, выходящий на Красную площадь. В 1930-е годы он принимал деятельное участие в художественном оформлении площадей и улиц Москвы к праздничным дням — 1 мая и 7 ноября. При этом, казалось, не было границ его изобретательности и жизнерадостному юмору. То выстроится вдоль длинной магистрали у трамвайных столбов смешные объемные карикатуры на политические темы, то пройдут по улице в причудливом карнавальном шествии знакомые моровские сатирические маски.

В суровые дни Отечественной войны художник-патриот, художник-коммунист (незадолго перед войной он был принят в члены партии) Дмитрий Стахивич Моор был на своем боевом посту. С первых дней он организовал с группой студентов и аспирантов Московского художественного института, где он преподавал, выпуск агитационных плакатов, размножавшихся трафаретами, как «Окна РОСТА». Эта работа продолжалась до весны 1943 года и в Самарканде, куда был эвакуирован Институт. Сам

Моор сделал за это время много десятков плакатов, листовок, рисунков.

В числе наиболее значительных произведений, созданных Моором в годы войны, — пользовавшийся особым успехом плакат-лубок со стихами Михаила Исаковского «Рассказ старухи» и большой цикл сатирических рисунков «Жизнь и мысли Ганса-Фрица-Амалии Шульца». Эта серия, в которой свыше пятидесяти листов, не только блестящий графический рассказ о жизненном пути рядового, типичного гитлеровского молодчика, тупого, злобного, жестокого, — это страстный и суровый обвинительный акт против немецкого фашизма, против его варварской человеконенавистнической «идеологии», против его преступлений на русской земле. Могучая и действенная сила советского патриотизма, жгучая ненависть к захватчикам, горячее сочувствие к страданиям своего народа, глубокая уверенность в грядущей победе воплощены художником в этом труде. Моор развернул здесь всю силу своего дарования, весь блеск своей виртуозной техники. Между рисунками нет строгой последовательной связи, в каждом из них дано законченное решение темы, однако все они объединены одной мыслью, развивают одну идею, решают одну задачу: разоблачить внутреннее ничтожество врага, возбудить ненависть и презрение к нему, мобилизовать волю к борьбе.

Рисунки сопровождаются короткими подписями, автором которых был сам художник.

Основной персонаж, появившийся на большинстве рисунков, — круглолицый, с пустым взглядом, гитлеровский вояка — наделен некоторыми индивидуальными чертами (в той мере, в какой это нужно было художнику, чтобы сделать облик убедительным, конкретным), но какое, в сущности, значение имеет для фашистов человеческая индивидуальность! И Моор рисует, как довольный собой, ухмыляющийся «фюрер» награждает «железным крестом» вытянувшегося перед ним — грудь колесом — солдата, у которого вместо головы — деревянная дощечка с надписью «Шульц». К рисунку подпись: «Солдаты Гитлера должны быть такими». На другом листе — фашистский выродок, словно спущенный с цепи, ломая в не-

ишестве пограничные столбы, топчет сапожниками города Европы: «Фашизм идет! Долой границы, договоры, соглашения, совесть — все эти дикие демократические предрассудки, весь этот исторический хлам...» Потом Ганс-Фриц появляется в нашей стране. Вот он, ослепший от пьянства, развалился на кресле в кабинете Льва Толстого (скупым намеком Моор уточняет обстановку — изуродованный портрет писателя на стене, знакомая линия яснополянского сводчатого потолка); вот он охотится за курами; вот шествует, увешанный награбленными «трофеями». Нельзя без волнения и негодования смотреть на рисунок, под которым подписано: «Лучший способ наступать — это посылать впереди танков женщин и детей». Черная громада танка надвигается на несчастных обреченных. Одна из женщин, в порыве отчаяния, гнева и ненависти обернувшись лицом к стальному чудовищу, грозит кулаком восседающему в танке, равнодушному ко всему фашисту. Несгибаемая сила духа простой русской крестьянки воплощена художником в этой трагической фигуре со свойственным Моору лаконизмом. Вся энергия образа как бы сосредоточена в судорожно сжатой в кулак руке. Фигура дана белым силуэтом с немногими характеризующими форму и движение штрихами; рука — по контрасту — сделана плотнее, тяжелее, почти черной.

Один из последних листов серии — «Не уйдете, гады!». Огромная виселица занимает почти все черное поле рисунка; петля нависает над кучкой фашистских главарей, загнанных на край пропасти. Неминуемое возмездие ожидает злодеев.

■ С творческой практикой Моора-художника неразрывно была связана его широкая и интенсивная общественная и педагогическая деятельность. Когда Центральный Комитет партии в Постановлении «О плакатной литературе» (март 1931 г.), вскрыв серьезные политические ошибки в практике издания плакатов, предложил «организовать специальное общество художников-плакатистов для повышения идеологически-художественного качества плакатов и картин», Моор стал во главе нового общест-

ва. В качестве руководителя «Объединения работников революционного плаката» (ОРРП), а затем — после решения ЦК ВКП(б) о перестройке литературно-художественных организаций — в качестве председателя плакатной секции московского Союза советских художников, Моор развернул большую организационную, теоретическую и воспитательную работу, сыгравшую немалую роль в дальнейшем росте нашего плакатного искусства и в приближении широкого круга художников-плакатистов к задачам социалистического строительства.

В течение ряда лет Дмитрий Стахиевич был профессором по кафедре плаката в высших художественных учебных заведениях Москвы: во Вхутеине, потом в Полиграфическом и Московском художественном институтах. Он был замечательным педагогом — смелым, чутким, талантливым; он, по словам Бориса Пророкова, «щедро отдавал молодым художникам все то, чем так богат был сам, что накопил огромным опытом и упорным трудом» *. У своих учеников он пользовался непререкаемым авторитетом и уважением, при этом его любили как близкого друга, как родного. В его лице молодые художники находили всегда внимательного, заботливого и доброжелательного, но строгого, требовательного и принципиального критика и советчика. Многие выдающиеся советские художники-графики с искренней благодарностью вспоминают, сколь многим они обязаны Моору-педагогу.

Большое значение придавал Моор притоку в советское искусство новых творческих сил из рабочей среды и много сделал для выдвижения даровитой молодежи из рядов рабочей художественной самостоятельности. Руководя занятиями с молодыми карикатуристами-художниками «Комсомольской правды», он воспитывал в них чувство ответственности советского художника перед Родиной, перед народом. Он не устал напоминать об опасности, которую представляет для молодого художника «отрыв изобразительного искусства от жизни, от производства, от быта», и предупреж-

* Стенограмма вечера, посвященного 75-летию со дня рождения Моора.

дал, что «художник просто потеряет свой голос, сойдет с поста ежеминутного наблюдения за опасностью и начнет бормотать или бессвязные графические фразы, лишенные удара и силы, или уйдет в формализм, т. е. уйдет с дороги коллектива на мелкие дорожки личных радостей и горестей, индивидуальных удовлетворений» *. Он призывал молодежь: «Четче выбирайте дорогу, крепче шагайте по великому пути созидания массового искусства новых форм... искусства борьбы, напряжений, — искусства, которое заставит уйти прочь с дороги бледные призраки индивидуального, отвлекающего от жизни и борьбы буржуазного искусства» **. Вступающим на путь самостоятельного творчества, только что окончившим учение молодым художникам он говорил: «Ныряйте в знание... Осваивать, не боясь, — это наше право; бояться не освоить — это наша обязанность» ***. Это был призыв, проникнутый сознанием гражданского долга художника-творца, — не только пытливо изучать действительность, но и никогда не гасить жажду знания.

Неутомимо и плодотворно работал Моор и в качестве депутата Московского Совета, и как член ЦК профсоюза работников искусства, и в Союзе советских художников. В 1932 году ему было присуждено почетное звание заслуженного деятеля искусств РСФСР.

Моор часто выступал — устно и в печати — с изложением своих взглядов на искусство, на задачи советского художника. В этих выступлениях он с присущими ему принципиальностью и прямоотой, с последовательностью глубокого мыслителя и темпераментом политического бойца провозглашал и защищал искусство идейное, массовое, проникнутое духом партийности. Сам чуждый всяких компромиссов, он требовал и от других величайшей честности и взыскательности в их творчестве, внушая мысль о высоком моральном долге советского художника, об его ответственности перед народом и перед искусством.

Он горячо боролся против натурализма и формализма. «Искусства, оторванного от жизни, искусства внеклассового нет, — писал он. — Поэтому всякое утверждение объективизма художественного восприятия действительности, находящее в наши дни свое выражение в натурализме, равно как и всякий формализм — разрыв между формой и содержанием, — являются вольным или невольным протаскиванием в искусстве чужеродных идей в понимание классовой борьбы» *.

Моор четко сформулировал свое отношение к сатире, к карикатуре: «Нет у нас смеха ради смеха, утробного хохота оскаленного рта, как нет искусства для искусства. Искусство и смех — орудия борьбы». Значение советской карикатуры, ее силу он видел в том, что она «классово понимает мир, классово его трактует и стремится перестроить и исправить его» **. Он утверждал, что «злободневность — одна из сильных, решающих сторон карикатуры», и не только потому, что «каждую минуту она знает своего прямого врага», а и потому, что «злободневность является синонимом массовости. Истинно злободневная вещь просматривается до дыр миллионами глаз, действие ее проверяется живой жизнью». Залогом народности советской карикатуры Моор справедливо считал ее реализм: «Она не может не быть реалистическим произведением, ибо она массова, а народная масса реалистична, ибо народ — это жизнь» ***.

«Наш смех, — писал Моор, — смех, будающий прогрессивную мысль. ...Образ карикатуры негативен, отрицателен, но действие его направлено на утверждение положительных идей». На утверждение положительных идей было направлено и все замечательное сатирическое творчество Дмитрия Стахивича Моора.

Художественное наследие Моора занимает в советском искусстве место, значение которого трудно переоценить. Оно, как в зеркале,

* Предисловие к альбому «Лицо худкоровского движения», М., 1931.

** Там же.

*** Д. Моор. Выпуск Изоинститута 1938 г. — «Искусство», 1938, № 5.

* Д. Моор. Художественный образ. — «Обзор искусств», 1935, № 8.

** Д. Моор. Московские мастера сатиры. — «Искусство», 1938, № 2.

*** Там же.

отражает историю нашей революции, нашей борьбы, нашего строительства, наших побед. Плакаты, карикатуры, рисунки Моора, в свое время откликаясь на самые злободневные события политической жизни, продолжают жить и волновать людей, хотя многие факты, послужившие поводом к созданию этих произведений, давно уже ушли в прошлое. Причина не только в высоком мастерстве творца, пленяющем зрителя мастерством художественной формы. Как истинный и большой художник, Моор всегда умел найти в преходящих явлениях жизни глубокий, непреходящий смысл и создавал образы, за которыми всегда была значительная и неумирающая идея. Высшим законом, определявшим содержание и направление всего, что Моор делал в искусстве, было то, что он называл «классовым велением», —

по существу народность и партийность. «Классовому велению» подчинял он и свои творческие поиски в области художественной формы: концентрированная энергия его графического стиля рождалась стремлением найти самый короткий и самый верный путь к сердцу и разуму дорогого ему зрителя.

«Все революции выдвигали таланты, которые средствами политической сатиры говорили с массами на понятном им языке пафоса, страсти, гнева, насмешки и уничтожающего смеха» * — эти слова, сказанные Дмитрием Стахивичем Моором, с полным основанием можно отнести и к нему самому. Потому что и сам он был именно таким талантом, выдвинутым Великой социалистической революцией.

* Д. Моор. Московские мастера сатиры. — «Искусство», 1938, № 2.

Черемных

М. Черемных.

Автошарж. 1960



МИХАИЛ МИХАЙЛОВИЧ ЧЕРЕМНЫХ, народный художник РСФСР, был заслуженным ветераном советской политической карикатуры и революционного плаката. Его рисунки в числе первых появились на страницах большевистских газет после Великой Октябрьской революции. Ему принадлежала инициатива создания в годы гражданской войны новой формы боевой изобразительной агитации — «Окон РОСТА», оказавших огромное влияние на дальнейшее развитие советского плакатного искусства. Черемных был в числе первых и активнейших создателей и участников «Окон ТАСС» в дни Отечественной войны. Он был одним из организаторов и оставался до конца жизни постоянным сотрудником популярнейшего сатирического журнала «Крокодил». Его произведения вошли ярчайшими страницами в историю советской антирелигиозной сатиры. На всех этапах борьбы советского народа за свободу, независимость и счастье нашей страны, за победу коммунизма — и в дни мирного строительства и в дни войны с врагами Родины — рисунки и плакаты Михаила Черемных были острым и действенным орудием партийной агитации. Велика его заслуга и в том, что он был учителем и воспитателем молодого поколения плакатистов, принявших от него эстафету искусства, богатого славными революционными традициями, — искусства, высокая честь зачинателей которого принадлежит ему вместе с Моором и Дени.



М. Черемных родился в Томске в 1890 году. Он был двенадцатым сыном в семье отставного полковника. Отец умер, когда будущему художнику было всего полтора года; детей воспитывала мать-вдова, получавшая небольшую пенсию. Михаил Михайлович окончил гимназию и по настоянию матери поступил на медицинский факультет Томского университета, но к врачебной деятельности никакой склонности не испытывал. С детства он пристрастился к рисованию, выпрашивал у брата краски, писал этюды с натуры, а по окончании гимназии брал уроки у художника Семена Марковича Прохорова. В 1911 году он решил бросить

медицину и со второго курса университета уехал в Москву — учиться живописи.

После двухмесячной подготовки в студии Ильи Ивановича Машкова Черемных выдержал конкурсный экзамен в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. В каждом классе Училища на живописном отделении было в те годы по два педагога, чередовавшихся ежемесячно: в головном — К. Н. Горский и А. М. Корин, в фигурном — Н. А. Касаткин и С. Д. Милорадович, в натурном — А. Е. Архипов и Л. О. Пастернак; последний класс назывался мастерскими, им руководили К. А. Коровин и С. В. Малютин. У них Черемных и окончил в 1916 году занятия в Училище и начал писать картину на звание художника. На ученической выставке 1917 года он показал эскиз картины, названной им «Слепцы». Сюжет ее возник под мрачным влиянием империалистической войны. Пасмурный пейзаж; по дороге, за собакой-поводырем бредут слепые — старик, раненый солдат...

Картина не была закончена молодым художником. Творческую мысль автора увлекли революционные события. Вскоре после Октября Черемных стал работать в большевистской печати.

Еще в Томске он попробовал как-то свои силы в карикатуре — в январе 1910 года в третьей книжке журнала «Сибирская новь» был напечатан его смешной рисунок, подписанный «М. Ч-х». Только что расставшийся со школьной скамьей автор карикатуры отвел душу, изобразив своих недавних педагогов и наставников. Это был первый появившийся в печати рисунок Михаила Михайловича. Сделан он еще очень неумелой рукой дилетанта, и все же в изображении гимназических учителей чувствуется хорошо схваченное сходство, есть острота характеристики.

В годы учения в Училище живописи Черемных с трудом сводил концы с концами, живя, как и многие его товарищи по студенческому

Окно РОСТА.

Текст В. Маяковского. 1920

**МЫ ОТУЧИЛИ РЯД МОГУЧИХ
ДЕРЖАВ ОТ ВОЙНЫ С НАМИ
НО НАДО БЫТЬ ГОТОВЫМ.**



1. МНОГИХ НАМ УДАЛОСЬ ОТУЧИТЬ,



2. НО И МНОГИЕ НЕ ПЕРЕСТАЮТ НОЖИ ТОЧИТЬ,



3. ПЕРЕИДЯ НА ПУТЬ ТРУДОВЫХ ГОДОВ,



4. ТОВАРИЩ, И К ЭТОМУ БУДЬ ГОТОВ !

ПОСТА № 744

общежитию, случайными заработками. Ему удалось получить работу «подрисовщика» в московской газете «Вечерние известия». Ретушируя и подрисовывая фотографии, печатавшиеся в газете, глядя на шаржи и незатейливые карикатуры других художников, он решил однажды предложить редакции свой рисунок. Это была карикатура на тему войны, происходившей тогда на Балканах: «Турки сами, не дожидаясь царя Фердинанда, хотят «ставить крест» св. Софии». 1 ноября 1912 года карикатура появилась в газете без фамилии художника, но с подписью редакции: «Оригинальный рисунок военного корреспондента «Вечерних известий». Вскоре была напечатана еще одна карикатура, потом время от времени стали появляться подписанные «М. Ч.» портретные шаржи на популярных артистов, музыкантов, писателей, реже — на политических деятелей. Позже некоторые свои рисунки в «Вечерних известиях» Черемных подписывал «Nero». Иногда его карикатуры печатались и в газете «Раннее утро».

Михаил Михайлович не придавал серьезного значения этой работе. И в самом деле, большинство его газетных рисунков того времени ни по содержанию, ни по художественным достоинствам ничем особенным не примечательны. Все же в исполнении отдельных шаржей (например, на Шалыпина, на скрипача Цимбалиста и др.) можно уже угадать элементы свободного и выразительного графического почерка, которым впоследствии так хорошо овладел художник, а многие из карикатур не были лишены и остроумия и настоящей политической остроты. Так, в 1914 году, в первые месяцы империалистической войны, была напечатана карикатура Черемных «Новый тройственный союз», на которой махровый реакционер и погромщик, «союзник» (деятель черносотенного «Союза русского народа») Дубровин был изображен рядом с императорами Вильгельмом и Францем-Иосифом — союзниками в войне против России. В атмосфере шовинистического угара, распространяемого в те дни буржуазной прессой, появление в такой «благонамеренной» газете, как «Вечерние известия», карикатуры, недвусмысленно называв-

шей редактора верноподданнейшего «Русского знамени» врагом России, было явлением не таким уж обычным.

Великая Октябрьская социалистическая революция открыла перед молодым художником, только что окончившим Училище живописи, широкую возможность работать на темы, продиктованные интересами нового общественного строя. Это полностью отвечало его внутренним стремлениям. Черемных стал рисовать политические карикатуры.

Он работал для газет «Коммунар», «Беднота», «Вечерние известия Московского Совета». Его рисунки легко узнать, хотя они часто печатались без подписи. В них всегда есть хорошая выдумка, блеск юмора, сатирическая меткость. Линия рисунка твердая, четкая, несколько грубоватая, но живая, не схематичная. Деталей немного — столько, сколько необходимо, чтобы характеризовать персонаж, обстановку. Главное — действие. Именно в действии раскрывается содержание карикатуры, подпись только дополняет, уточняет смысл рисунка. Показательным примером может служить карикатура «Буржуям все равно, чей сапог лизать — немецкий или американский, лишь бы он давил рабочего».

В дни первой годовщины Октября в газетах «Коммунар» и «Беднота» был помещен рисунок Черемных «Тов. Ленин, сметающий хлам с лица земли». Об успехе, которым пользовался этот рисунок, можно судить хотя бы по тому, что через два года в Казани на его основе был издан плакат «Тов. Ленин очищает землю от нечисти», сделанный никем иным, как Дени.

В 1918—1919 годах Черемных работал над серией сатирических рисунков на темы истории России для издательства ВЦИК. Текст к рисункам писал он сам. «Русская история» Михаила Черемных представляла собой два альбома: «Откуда пошли на Руси цари, попы да помещики» и «Как народ за волю боролся»; в каждом было по 60 рисунков. Это интереснейшее произведение, к сожалению, не увидело света. Оно было подготовлено к печати, но при передаче дел издательства ВЦИК Госиздату рисунки и текст затерялись, и до сих пор разыскать их не удалось.



1) РАБОЧИЕ! ТЫ ДЕРЖИШЬ
КОММУНУ ЗНАМЯ
ВСПОМНИ ТЕХ, КТО ДЕРЖАЛ
ЕГО ПЕРЕД НАМИ



2) ТАК, ЧТО В ПАРИЖЕ СРОК
ДНЕЙ ДЕРЖАЛИ ЕГО В ДЫ-
МУ И ОГНЕ, НО СЛИШКОМ
МАЛО ИХ БЫЛО ЧИСЛОМ.
ЗНАМЯ ОГНЕМ УРАТАННЫМ
СНЕЛО.



3) ТЕПЕРЬ У НАС ЧРЕЗ ПОДСОТНИ
ЛЕТ ВЕРИХНУЛ КОММУНУ
АЛЫЙ СВЕТ



4) НЕ РАЗ ПЫТАЛАСЬ ЗА РАТЬЮ
РАТЬ КРАСНОЕ ЗНАМЯ
КОММУНУ СОРАТЬ



5) НО НАС МИЛЛИОНЫ И
ОДИН ЗА ДРУГИМ ДЫМОМ
И ПЫЛЬЮ РАСПАЛИСЬ
ПРАГН.



6) КРЕПИТЕ КОММУНУ ТЕПЕРЬ
У СТАНКОМ НЕ НА СРОК
ДНЕЙ
А НА СРОК ВЕКОВ!

Окно Главполитпросвета.

Текст Р. Райт. 1921



Демьян Бедный. Чиж-трезвенник.

Иллюстрация. 1923

В биографии Черемныха есть страница, о которой следует помнить, хотя к его деятельности художника прямого отношения она и не имеет. Весной 1918 года В. И. Ленин предложил починить часы на Спасской башне Кремля, пострадавшие от артиллерийского обстрела в Октябрьские дни 1917 года. При этом Владимир Ильич выразил желание, чтобы башенные куранты, игравшие прежде «Коль славен» и «Преображенский марш», исполняли пролетарский гимн «Интернационал» и траурный марш революционеров «Вы жертвою пали в борьбе роковой...» Мастера для починки часового механизма удалось найти, но за настройку курантов не брался никто. Работавший тогда в Совнарком архитектор Н. Д. Виноградов, зная, что в юношеские годы Черемных увлекался музыкой, мечтал стать оперным певцом, предложил ему применить к делу свои музыкальные способности. Молодой художник разобрался в устройстве курантов, ему удалось их настроить и через две недели с кремлевской башни понеслись торжественные звуки революционного гимна.

В разгар гражданской войны, в дни, когда Советская республика в тисках блокады героически отбивалась от белогвардейцев и интер-

вентов, необходимость в злободневной массовой наглядной агитации была исключительно велика. Между тем, газет было мало, иллюстрированные журналы не выходили. Печатные плакаты делали, конечно, свое дело, но при всей оперативности художников и издателей не всегда могли поспевать за стремительно развертывающимися событиями. В окнах магазинов и на специальных щитах вывешивались написанные от руки крупным шрифтом сводки с фронтов, сообщения Российского телеграфного агентства — РОСТА. Шла осень 1919 года. Черемных, принимавший в то время участие в выпуске печатной стенной газеты РОСТА, предложил П. М. Керженцеву, руководившему агентством, создать своеобразный сатирический журнал-плакат с рисунками и стихами на актуальные политические темы и вывешивать его в пустующих витринах магазинов. Счастливая мысль художника встретила горячую поддержку, и вот в центре Москвы, на углу Тверской улицы и Большого Чернышевского переулка, в витрине кондитерского магазина Абрикосова появилось первое «Окно сатиры РОСТА». Автором рисунков был Черемных, автором стихов — Н. К. Иванов-Грамен.

Выдумка оказалась удачной. Огромные, во всю витрину, яркие, с остроумными карикатурами и едкими сатирическими стихами, высмеивавшими белогвардейских генералов, «Окна» привлекли множество зрителей.

Через месяц-полтора в работу над созданием «Окон сатиры» включился Владимир Маяковский, сразу оценивший политическое значение и замечательные возможности новой формы агитационного искусства. Вскоре пришел Иван Андреевич Малютин, потом другие художники. Создался дружный творческий коллектив. Черемных был назначен заведующим художественного отдела РОСТА.

Первые «Окна» делались в одном экземпляре и выпускались раз в неделю. Этого оказалось недостаточно. Каждый день возникали новые темы, продиктованные военными сводками, жизнью Советской страны. «Окна» стали выходить чаще. Их стали размножать — вначале от руки, потом с помощью трафаретов. Количество копий доходило до 300 экземпляров.

«Окна» рассылали по 47 городам, где были отделения РОСТА. Их вывешивали уже не только в магазинах, но и на вокзалах, агитпунктах, кое-где даже на заборах и стенах домов. Примеру Москвы последовали Петроград, Харьков, Одесса, Баку, Саратов, где создавались свои «Окна».

«Окна сатиры РОСТА» совмещали политическую актуальность и оперативность газеты с лаконизмом, броскостью и доходчивостью плаката. Конкретная, основанная на фактах тематика «Окон», их «телеграфный стиль» отвечали требованиям, которые ставились партией перед массовой боевой политической агитацией. Нужно было просто, понятно, наглядно рассказать, объяснить, что происходит на фронтах и в тылу, в городе и в деревне, как, в каких формах разворачивается ожесточенная классовая борьба в стране. Нужно было показать каждому, что следует делать для победы над контрреволюцией и интервенцией, над разрухой, голодом и отсталостью. «Окна РОСТА — фантастическая вещь, — писал Маяковский. — Это обслуживание горстью художников, вручную, стопятидесятимиллионного народа. Это телеграфные вести, моментально переделанные в плакат; это декреты, сейчас же распубликованные частушкой... Это новая форма, введенная непосредственно жизнью» *.

Первые «Окна РОСТА» были больше похожи на увеличенную страницу журнала, чем на плакат. На одном листе размещались карикатуры и стихи на несколько различных тем. Вскоре «Окна» стали более целеустремленными, каждое было посвящено одной теме, которая развивалась в нескольких (от двух до двенадцати) последовательных рисунках, органически свя-

занных с содержанием коротких ударных строк подписи.

«Первое время над текстом работал тов. Грамен, дальше почти все темы и тексты мои *», — вспоминал Владимир Маяковский. Для Маяковского «Окна РОСТА» были политической трибуной, с которой он выступал во всеоружии своего революционного поэтического таланта. «Это — не только стихи, — писал он в предисловии к сборнику «Грозный смех». —

* В. Маяковский. Прошу слова. — Соч., т. 12, 1959, стр. 207.



* В. Маяковский. Только не воспомина-
ния. — Полное собр. соч., т. 12, 1959, стр. 153.

Эти иллюстрации не для графических украшений. Это — протокольная запись труднейшего трехлетия революционной борьбы, переданная пятнами красок и звоном лозунгов»*.

Работа в РОСТА полностью захватила Черемных. Из дня в день на протяжении двух с половиной лет он отдавал этому делу всю свою неисчерпаемую творческую энергию и сам был автором рисунков для нескольких сотен «Окон». В этой работе зрело его художественное мастерство, вырабатывались основные черты его индивидуального стиля. Он в совершенстве овладел искусством изобразительного рассказа. Политическая идея, раскрываясь на плакате в серии связанных рисунков, становилась ясной, понятной для массового зрителя. Даже когда приходилось иллюстрировать наглядно не только факты, но и отвлеченные понятия, изобретательность художника находила простые и чрезвычайно убедительные решения. Создавался своеобразный арсенал художественных образов, которые сразу узнавались зрителями. «Я как-то придумал посадить на трубу разрушенного паровоза ворону. Получилось очень выразительно. Потом все, изображая разруху, стали рисовать таких ворон», — вспоминал Черемных**.

Работа над созданием «Окон была исключительно напряженной. Маяковский писал: «От нас требовалась машинная быстрота: бывало, телеграфное известие о фронтовой победе через сорок минут — час уже висело по улице красочным плакатом... Этого темпа, этой быстроты требовал характер работы, и от этой быстроты вывешивания вестей об опасности или о победе зависело количество новых бойцов.

Вне телеграфной, пулеметной быстроты — этой работы быть не могло. Но мы делали ее не только в полную силу и серьезность наших умений, но и революционизировали вкус, подымали квалификацию плакатного искусства, искусства агитации»***.

* В. Маяковский. Прошу слова. Полное собр. соч., т. 12, 1959, стр. 205.

** М. Черемных. Маяковский в РОСТА. — «Искусство», 1940, № 3.

*** В. Маяковский. Прошу слова... Там же, стр. 207—208.

Быстрота работы, которая требовалась от создателей «Окон» (Черемных рассказывал, что ему приходилось иногда делать до 50 рисунков за ночь), необходимость рисовать так, чтобы плакат можно было легко воспроизвести с помощью трафаретов, — все это, разумеется, не могло не влиять на изобразительный язык «Окон», приводило к неизбежной упрощенности формы. Но и в пределах свойственного «Окнам» лаконизма рисунки Черемных всегда отличает выразительность образной характеристики. По сравнению с предельно обобщенными, иногда гротескными рисунками Маяковского они были ближе «к натуре» — в изображении людей, хотя и типизированном, полнее отражены были их внутренний облик, душевное состояние; по сравнению с более живописными по манере, подчас усложненными до пестроты рисунками Малютина они были более скупыми, уравновешенными по цветовым пятнам, каждая фигура отчетливо читалась. Умение воплотить в образах фактическое содержание тематического задания и показать политический смысл этого содержания мы находим, как правило, в «Окнах РОСТА» у любого автора; но помимо этого неперменного и ценнейшего качества плакаты Черемных обладали особенной убедительностью благодаря тому, что даже в его условных и обобщенных рисунках всегда были какие-то черты жизненной правды. Сказывались пристальная наблюдательность художника, обостренное чувство пластической формы.

Вот типичное для Черемных «Окно РОСТА» (№ 361), где условно-символическое изображение сочетается с реальным. В этом «Окне» четыре кадра; на первом, под которым подписано: «Фронту не хватает белья. ТИФ лезет скрутить твоего защитника», нарисован тиф в облике вылезающего из-за горизонта уродливо-страшного человека-чудовища с огромной головой, волосами, торчащими подобно языкам пламени, и гигантской рукой, занесенной над

Плакат.

1938



**Чтоб из этой лапы выпал нож —
Антифашистского фронта силы множь!**

стоящим на часах красноармейцем. На втором кадре (справа сверху) над словами «Если у тебя есть лишняя смена белья» человек в пиджаке и кепке стремительно и широко шагает со сменой белья в протянутых руках; его движение решительно направлено влево вниз, по диагонали, к третьему кадру — «отдай красноармейцу»; здесь изображен полуобнаженный, сидящий на земле красноармеец, который надевает чистую рубашку. Наконец, на заключительном, четвертом рисунке («и здоровые — справимся с врагом») — красноармеец в полной амуниции сильным ударом винтовочного приклада поражает пана, роняющего окровавленную саблю; концовка, как всегда, политически акцентирована. Особенно примечательно в этом «Окне» то, как удивительно живо и естественно переданы художником на третьем кадре поза и движение человека, просовывающего руку в рукав рубашки. Такая достоверность, убедительность рисунка нравится зрителю и, как следствие, повышает агитационную действенность плаката.

Так же убедительно в «Окне РОСТА» № 743 унылой фигуре босого и оборванного человека, сидящего в глубокой задумчивости («Сейчас беднее нас нет»), противопоставлен жизнерадостный, энергичный, засучивший рукава рабочий за которым — заводские корпуса, дымящие трубы, паровозы — «Будет Россия всех богаче через несколько лет».

Чертами жизненной достоверности наделяет художник и сатирические образы капиталистов, белогвардейских генералов и прочих представителей враждебного революции мира. Но здесь эти черты служат созданию комического эффекта. Живые, правдивые, словно зарисованные с натуры позы, движения, выражение лиц у явно шаржированных или нарочито условных персонажей вызывают смех, а смех, разумеется, отлично помогает дискредитировать то, против чего направлен плакат.

Смешон олицетворяющий Антанту капиталист, который сидит пригорюнившись, подперев щеку рукой, в тягостном раздумье — «Теперь нанять кого бы?» («Окна РОСТА» — «На Врангеля Антанта полна злобы»); смешон (на том же плакате) Петлюра с подкосившимися от

тяжести винтовки ножками. Смешны лакейская поза буржуа, его ухмылка, деликатно протянутая рука со сверкающим камешком — «Буржуй в праздник дарил торт, бриллианты, цветочек с луга». И тут же сатирическому образу буржуа противопоставлен положительный образ — привлекательная фигура шахтера, откатывающего тачку с углем: «А ты, пролетарий, дари не то. Подари нам донецкий уголь!» («Окно РОСТА» № 680).

«Окнам РОСТА» посвящена у нас обширная литература, и они этого заслуживают. Такого целеустремленного, оперативного, насыщенного злободневным политическим содержанием, массового вида искусства еще не знала история. Они показали пример того, как изобразительное творчество может служить революционному делу. И хотя многое в изобразительном языке «Окон» — давно пройденный и превзойденный этап в искусстве социалистического реализма, они и в наши дни учат художников-плакатистов политической зоркости, постоянной мобилизационной готовности, умению быстро и точно выражать идейный замысел в активных художественных образах. И если говорить о поучительных традициях, надо отметить еще одно замечательное качество «Окон», которое исследователь творчества Маяковского В. Дувакин справедливо считает их «внутренней спецификой» — теснейшее взаимодействие рисунка с текстом, разрешение «единого идейно-политического задания одновременно живописными и литературными средствами» (В. Дувакин. Радость, мастером кованная. М., 1964, стр. 222).

Мастерство изобразительного рассказа, которым так хорошо владел Черемных, он показал еще до начала работы над «Окнами РОСТА» в серии печатных плакатов, выпущенных в 1918—1919 годах издательством ВЦИК. В отличие от «Окон» с их ярко выраженной агитационной направленностью, эти плакаты были в большей степени пропагандистскими. Связно и последовательно, рисунок за рисунком, сопровождаемые просто и толково написанным текстом (автором его был сам художник), они рассказывали о затеянной капиталистами империалистической войне, о революции, свергнувшей власть



эксплуататоров, о необходимости защищать республику трудящихся от ее врагов, рассказывали о том, что грозит народу, если белогвардейцы и интервенты не будут разгромлены, и что нужно делать для победы. Сюжет разворачивался легко, занимательно, много неожиданных удачных образов; движения персонажей, их мимика переданы живо, непринужденно. Штрих уверенный, точный, сильный; черный,

почти контурный рисунок местами заполнен ровным серым тоном. В серии было шесть самостоятельных плакатов: «Про трудящегося, попа и туеядца», «Как дезертир помощь капиталисту оказал», «Так больше не будет» и другие.

Один из плакатов начинается с рисунка, изображающего борьбу за мировое господство: капиталист, взобравшись на земной шар,

крепко уцепился за захваченное, другой его сталкивает, третий тоже лезет в драку. На следующем рисунке — фронт, рукопашная схватка: спор хозяев решают посланные на бойню солдаты. Но вот приходит «добрый человек» — большевик и разъясняет сражающимся, в чем истинная причина войны. Солдат бросает винтовку, хочет уйти домой, но нет — «добрый человек» схватил за рукав, показывает: «Подними винтовку, пригодится!» И дальше нарисовано, как испугались капиталисты «человека с ружьем» и как пригодилась ему винтовка: повержен капиталист, трудящийся сам стал хозяином своей Родины. В нескольких простых рисунках воплощена здесь и доведена до сознания зрителя мысль о превращении войны империалистической в войну гражданскую.

Большевика, появляющегося на этом плакате и на некоторых других, нетрудно узнать. Невысокая коренастая фигура, пиджак, кепка, знакомый характерный жест... Ленин? Да, Ленин. Так появилось в советском плакатном искусстве одно из первых изображений Владимира Ильича.

Отличным образцом пропагандистского плаката, богатого содержанием и легко воспринимаемого, может служить плакат Черемныха, посвященный IX съезду Советов РСФСР, — «Вот отчет предсовнаркома товарища Ленина за 1921 год». Основные положения ленинского доклада проиллюстрированы рядом рисунков. Здесь показано и международное положение нашей страны, и значение новой экономической политики, и роль товарооборота между городом и деревней, даны наглядные диаграммы роста важнейших отраслей восстанавливающегося народного хозяйства, говорится о новых задачах ВЧК — верного стража государственных интересов социалистической республики. О том, как просто и выразительно раскрывает художник в образах тему, можно судить хотя бы по первому кадру — «Международное положение». На рисунке четыре фигуры: рабочий кует, крестьянин пашет, красноармеец охраняет их труд, а капиталист протягивает пальмовую ветвь мира, держа нож за спиной. Очень хорошо читаются диаграммы — несложные, с крупными цифрами, четкими надписями. Это до-

стойный подражания пример удачной популяризации важнейших политических решений в пропагандистском плакате.

Печатные плакаты Черемныха сделаны с хорошим знанием и учетом техники воспроизведения. И печать передает без искажения живой рисунок, четкое цветовое решение. Каждый лист, несмотря на большое число разнообразных, расположенных на нем картинок, отлично скомпонован, легко смотрится и читается.

«Окна сатиры» после реорганизации РОСТА с января 1921 года выпускались под маркой Главполитпросвета, а через год прекратили существование. С этого времени Черемных все больше внимания уделяет журнальной карикатуре, хотя не прекращает и работы над созданием плакатов. По-прежнему он особенно охотно берется за темы, которые требуют разворнутого изобразительного решения, и по-прежнему такие плакаты ему хорошо удаются. В начале 1930-х годов, когда была сделана попытка возродить форму «Окон РОСТА» и стали выпускаться «Окна Изогиза» (Государственного издательства изобразительных искусств), Черемных создает несколько превосходных плакатов, например: «Правильный лозунг дает Автор: пограничнику — мотор!», «Окно» на тему о чистоте и порядке на железнодорожных вокзалах и т. д.

Удачными были многокадровые плакаты о займах, например, плакат «Знаем мы, на что идут займы» (1934), построенный на противопоставлении — у нас в СССР и у них, у капиталистов; плакат о сборе утиля (1941) и многие другие. Важная роль в таких плакатах принадлежит тексту, с которым рисунки неразрывно связаны. И здесь надо отдать должное Нине Александровне Черемных, работавшей с 1928 года в тесном творческом сотрудничестве со своим мужем в качестве автора стихотворных подписей к его рисункам. Эти подписи рождались обычно одновременно с разработкой художником образного решения плаката, и многие из них — сжатые, ударные, остроумные — запоминались как народные поговорки.

Художественные достоинства названных плакатов — ясная композиция, насыщенный цвет, четкая форма, динамичный выразительный ри-



По платью встречают...

— Что ты таким чучелом
наряжаешься? Койку, что
ли, получить хочешь?

— Койку я уже получила,
теперь за пособием иду.

«Крокодил», 1923

сунок — присущи и таким работам Черемныха, где он находил для воплощения замысла единый лаконичный образ. Наиболее выдающимся его произведением в этом плане был плакат 1938 года «Чтобы из этой лапы выпал нож, антифашистского фронта силы множь!». Две сильные руки, сомкнувшись в братском рукопожатии, намертво сжали цепкую лапу империалиста, заставили его выпустить из скрюченных пальцев окровавленный кинжал с надписью «война». Светлый в верхней части листа фон,

на котором отчетливо рисуются две залитые темно-красным цветом руки и черный рукав фашиста, сгущается книзу до черного, и на этом темном фоне так же отчетливо смотрятся бледная старческая рука хищника и сверкающее

Бюрократ:

— Тише! Тише! Куда же вы расшагались такими гигантскими шагами!

«Крокодил», 1930

КРОКОДИЛ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПРАВДА»



лезвие кинжала. Мысль выражена здесь до предела ограниченными изобразительными средствами с исчерпывающей ясностью. Плакат этот по достоинству был оценен и на Международной выставке плакатов в Вене в 1948 году, где ему присужден диплом с отличием. Оригинал его занял место в сокровищнице русского искусства — Государственной Третьяковской галерее.

В идейно-воспитательной работе Коммунистической партии немаловажное место занимает борьба с религиозными предрассудками и суевериями. И естественно, антирелигиозная тематика не могла не привлечь серьезного внимания такого политически чуткого художника, как Черемных. На протяжении многих лет он создал огромное количество плакатов, лубков, картин, журнальных рисунков, срывающих лицемерную маску святости и человеколюбия со всего, что служит религиозному одурачиванию трудящихся в интересах капитала и его слуг. В. И. Ленин писал в 1922 году, что самое важное в пропаганде атеизма — это «суметь заинтересовать совсем еще неразвитые массы сознательным отношением к религиозным вопросам и сознательной критикой религий» *.

Именно эту цель преследовал получивший широкое распространение журнал «Безбожник», который начал выходить в 1923 году и активным сотрудником которого, начиная с первого номера, был Черемных.

В числе его наиболее удачных антирелигиозных плакатов можно назвать изданный в 1929 году «Сектант — кулацкий петрушка», где сладенько возглашающий «Все люди братья» сектант оказывался всего лишь пустой и послушной игрушкой, надетой на руку скрывавшегося за ширмой кулака. На другом плакате («Крест и трактор», 1930) художник показывал, каким тяжелым бременем лежал груз старого мира на плечах крестьянина и какие светлые горизонты открывает перед ним путь социалистического переустройства деревенской жизни. Вместе с победами социализма и ростом культуры в стране менялась и тематика

антирелигиозных плакатов. Новая обстановка нашла отражение в таких листах, как «У церковного порога ждешь, поп, напрасно: без креста и бога мы живем прекрасно!», «Трактор в поле — конец божьей воле», и других.

В 1932 году была издана «Антирелигиозная азбука» Черемных; на каждую букву алфавита — большой цветной рисунок, подписанный рифмованным двустишием, состоящим всего из четырех слов, начинающихся с этой буквы: «Бросьте, братцы, богов бояться», «Знахаря заклинанья заменим знаньем», «Небесной награды — не надо», «Царство церковей — царство цепей» и т. д. Это, в сущности, серия настоящих плакатов — оригинальных по замыслу, лаконичных, острых, полных занимательной выдумки. Немалая доля успехов «Азбуки» принадлежала автору двустиший — Н. А. Черемных.

М. Е. Салтыков-Щедрин. Пошехонская старина. Предводитель Струнников.

Иллюстрация. 1939



* В. И. Ленин. Полное собр. соч., 5-е изд., т. 45, стр. 27.

Были на творческом пути Черемных и ошибки. Ряд антирелигиозных лубков и живописных полотен, относящихся к началу 1930-х годов, никак нельзя считать достижением художника. Неудача была не в использовании техники масляной живописи, которую он здесь применил, а в неправильной, натуралистической трактовке образов. Увлечшись внешней законченностью манеры изображения, художник утратил меру сатирического преувеличения, меру условности и в результате отошел от самого главного — правды жизни. Резко окарикатуренные образы были даны в реальном пространстве, однако зрителя они не могли заставить поверить в их реальное существование. Кулачество, например, в те годы уже вынуждено было маскироваться, фигура откровенного злодея явно устарела и образ терял убедительность. Но и там, где художник изображал богов, святых, ангелов и т. п., натуралистическая трактовка образов вступала в противоречие с их условным характером.

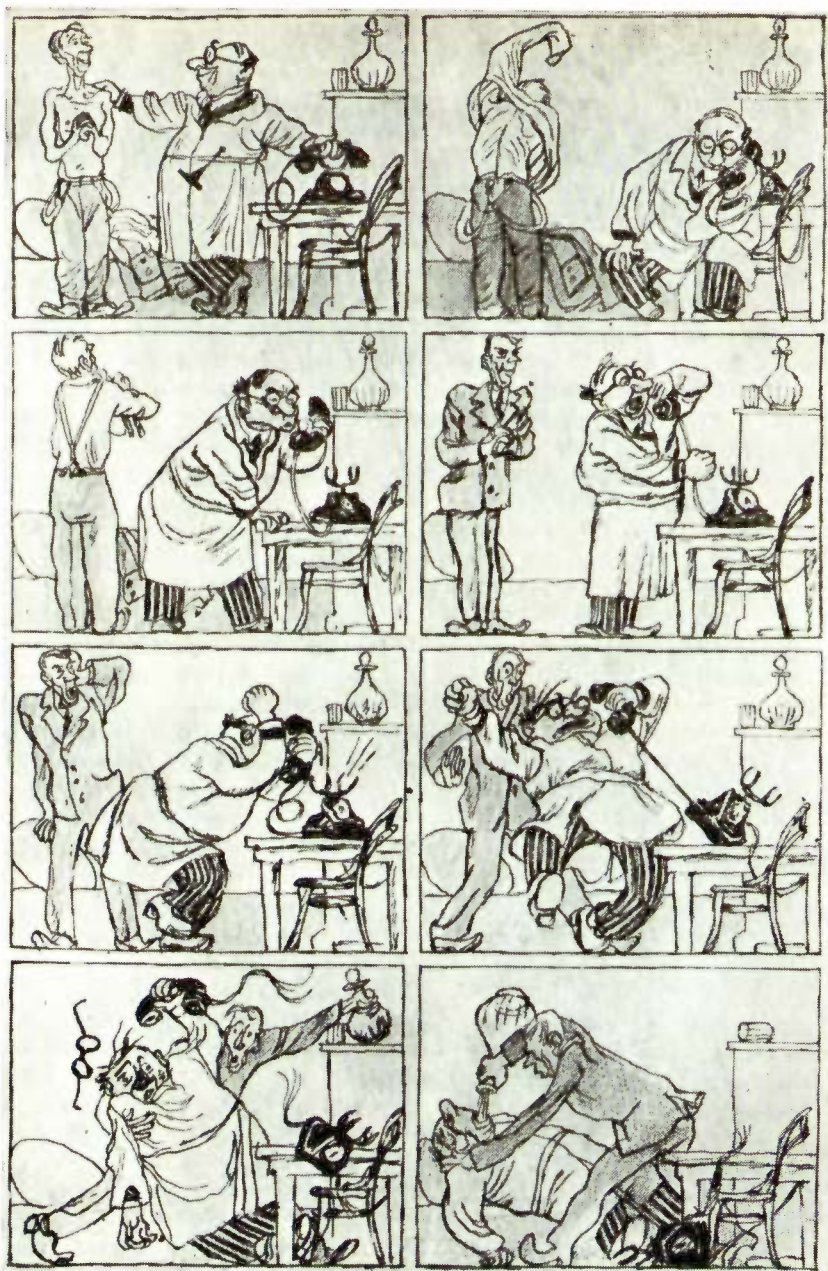
Это был сравнительно короткий этап в творчестве Черемных и счастливо им преодоленный. Он был не из тех художников, которые замыкаются у себя в мастерской; материал для своего творчества он черпал в самой гуще жизни, советскую действительность изучал в непосредственном общении с людьми, строящими новое общество. После 1-го съезда колхозников-ударников, происходившего в феврале 1933 года, особенно остро почувствовав необходимость ближе познакомиться с практикой колхозного строительства, он уезжает в Пронский район Московской области и проводит там около четырех месяцев.

Вместе с сотрудниками районной газеты «Пронский колхозник» Черемных выезжает в колхозы и совхозы, выпускает там с ними стенные газеты. Его сатирические рисунки и шаржи с остроумными стихотворными подписями Н. А. Черемных разоблачали непорядки в работе правлений колхозов, высмеивали нерадивых и ленивых бригадиров, крепко били по нарушителям государственной и колхозной дисциплины, пьяницам, лодырям, разгильдяям. Стенные выпуски «Пронского колхозника» имели большой успех, оперативная и конкретная критика

давала немедленный эффект. Вот один пример. В селе Последово не выполнили в срок зернопоставки; была выпущена стенгазета, где центральное место занимал рисунок на тему басни Крылова «Лебедь, щука и рак». И лебедь, и щука, и рак, который «тянет водку», и унылый человек, восседающий на телеге с зерном («а возу все нет ходу»), — все это ядовитые портретные карикатуры на членов правления отстающего колхоза. Через несколько дней после появления этой стенгазеты она стала предметом обсуждения в районных организациях. Президиум райисполкома и бюро райкома в постановлении о ходе зернопоставок, отмечая неблагополучие в селе Последове, прямо ссылаются на материал стенного выпуска. Сатира попала в цель, помогла выправить положение.

Много рисунков Черемных было помещено и в печатной газете. Темы некоторых из них были впоследствии использованы художником для журнальных рисунков и плакатов. Так, на основе напечатанного в «Пронском колхознике» рисунка был создан известный плакат Черемных «О том, что кулака узнавать нужно на дела его глядя, а не на наружность»: кулак-паук вредительствует в колхозах, орудуя своими, по-разному замаскированными щупальцами. Плакат заканчивался призывом: «Товарищ, бдительность утрой, береги, как зеницу ока, колхозный строй!»

В Пронске же родился альбом «К зажиточной жизни». Это своеобразное наглядное пособие по политграмоте для колхозников — популярный рассказ в девятнадцати рисунках о былой жизни русского крестьянина, о том, что дали ему Октябрьская революция и Советская власть и как лучше использовать все преимущества коллективного хозяйства, чтобы росло благосостояние народа. В альбоме были очень интересные по замыслу и мастерски исполненные цветными карандашами листы. Вот, к примеру, как рассказано в первых трех рисунках о том, как освободился крестьянин от векового гнета эксплуататоров. На первом листе — «один с сошкой, семеро с ложкой» — на плечах у согнувшегося над сохой крестьянина целая пирамида чужеспинников: здесь и кулак, и поме-



Нервная система.

«Крокодил», 1946

щик, и купец, и бюрократ-чиновник, и генерал, и над всеми — сам царь. Второй рисунок — февраль 1917 года; царя сверху сшибли, но все прихлебатели по-прежнему на плечах у бедняка. И только Великая Октябрьская социалистическая революция смахнула всю нечисть — это третий рисунок: свободно разогнув спину, стоит теперь крестьянин и рядом — рабочий.

Теме раскрепощения женщины посвящены два рисунка на одном листе: прежде и теперь. Прежде — «Курица не птица, баба не человек». По рукам и ногам связана женщина; и муж бьет, и кулак грабит, и поп благословляет: «Жена да убьется мужа своего». Но вот Октябрь 1917 года; пути бесправия и эксплуатации, старого быта, религии, суеверий, связывавшие женщину, разорваны. Свободная, она поднимается на ноги: «Старая пословица отжила век. Курица — птица, баба — человек». Некоторые листы альбома были изданы как самостоятельные плакаты.

В том же 1933 году Черемных в составе бригады журнала «Крокодил» выезжает на Омскую железную дорогу; цель поездки — помочь ликвидации прорыва в работе дороги. Там Михаил Михайлович участвует в выпуске «Агитокон» на станциях, в депо, мастерских, посылает карикатуры в «Крокодил».

В 1934 году Черемных приглашают руководить плакатной мастерской на строительстве канала Москва-Волга. Там он проработал два года и за это время образцово поставил наглядную агитацию, оказавшую основательную помощь в развертывании соревнования среди строителей. Он организовал в городе Дмитрове художественную студию, в которой занималось под его руководством до пятидесяти человек, и мастерские, где оперативно создавались и размножались с помощью трафаретов плакаты и лозунги, делалось оформление для красных уголков и к праздникам. Черемных увлекла эта работа, он отдавал ей свой талант художника, развернул инициативу и энергию прекрасного организатора.

Достойным признанием его заслуг на строительстве канала было избрание Черемных в 1935 году депутатом Дмитровского городского совета.



В кабинете Взяткина.

— Я хотел бы устроиться к вам продавцом... Возьмете?

— Смотря... сколько дадите!

«Крокодил», 1956

В какой бы области изобразительного искусства Черемных ни работал, — а его творческий диапазон был достаточно широк, — он не терял связи с периодической печатью. Злободневная журнальная карикатура всегда оставалась его любимым делом. В 1921 году вместе с Моором, Дени и Маяковским он участвовал в создании сатирического журнала «БОВ». Хотя первый номер этого журнала, для которого Черемных сделал много рисунков, был и единственным вышедшим, в истории советской сатирической печати он оставил заметный след. В «Крокодиле» Михаил Михайлович работал со дня рождения журнала (1922), входил в состав его первой редколлегии. Карикатуры Черемных печатали и другие сатирические журналы 1920-х годов: «Красный перец», где он заведовал художественной частью, «Заноза», «Лапоть», «Дрезина», «Смехач», изредка ленинградский «Бегемот». Если бы собрать многие и многие сотни журнальных рисунков Черемных, опубликованных за сорок с лишним лет, они могли бы составить своеобразную, замечательную по полноте и наглядности образную летопись пути, пройденного советским народом за эти годы, рассказали бы о том, что волновало умы

и сердца наших людей на протяжении столь богатого событиями периода истории.

В тематике политических карикатур Черемныха находили отражение и международные отношения и явления советской действительности. Однако с годами рисунки на темы, продиктованные жизнью нашей страны, стали заметно преобладать. И, надо сказать, образы, которые создавались на основе богатейшего запаса собственных наблюдений и впечатлений художника, принадлежат к его лучшим достижениям. Здесь индивидуальные черты дарования Черемныха, неповторимая привлекательность его творческого почерка проявлялись особенно хорошо.

В сатирических рисунках Черемныха на международные темы сравнительно редко (гораздо реже, например, чем у Моора, Дени или Бориса Ефимова) можно встретить портретные шаржи, хотя и он отлично умел, когда это было нужно, изобразить зарубежного политического деятеля похоже, смешно и ядовито. Но обычно он пользовался обобщенными собирательными образами денежного туза, угодливого дипломата, реакционера-церковника, злобного милитариста. Донести до зрителя замысел карикатуры помогала наряду с сюжетной ситуацией острая сатирическая характеристика этих персонажей, их выразительная мимика. Приведем два примера. 1932 год; глубочайший экономический кризис только что потряс весь капиталистический мир; империалисты лихорадочно ищут спасения в гонке вооружений. Черемных рисует карикатуру «Утопающий хватается за «соломинку», остроумно и очень убедительно показывающую, к чему это может привести: утопающий в волнах кризиса — капиталист, а «соломинка» — тяжелый пушечный ствол. 1945 год; не успели еще высохнуть чернила на акте о безоговорочной капитуляции фашистской Германии, а в определенных кругах Великобритании уже раздаются ханжеские призывы — не надо очень сильно обижать бедных побежденных. В «Крокодиле» появляется карикатура Черемныха «Зубоврачебный кабинет доброй леди (Удаление зубов без боли)» — в кресле у зубного врача сидит нацистский волк с раскрытой страшной пастью, полной острых

зубищ; перед ним, в белом халатике, изогнувшись респектабельная леди почтенного возраста; глядя через лорнет, она деликатнейшим движением протягивает в ощеренную волчью пасть маленькие щипчики, какими берут сахар. Сочетание чопорного самодовольства и наивной угодливости в выражении лица, в движении рук, во всей претендующей на изящество тощей фигуре англичанки, обутой по тогдашней последней моде в тяжелые полуботинки на толстой подошве; контраст со зловещей фигурой оскалившего зубы зверя, усугубленный еще такой деталью, как роза в стакане с водой для полоскания, — все это вызывает и улыбку и одновременно чувство тревоги и протест против политики заискивания и умиротворения, политики, которая, как вскоре показала история, не могла не содействовать возрождению германского милитаризма.

В первом примере, о котором шла речь, «работает» прежде всего сюжетная ситуация, характеристика тонущего капиталиста имеет второстепенное значение; во втором случае характеристика персонажей играет не менее важную роль, чем сюжет карикатуры.

Работая на темы внутренней жизни страны, Черемных всегда имел в виду, кому адресована та или иная карикатура, какова ее задача, каким должно быть ее воздействие на зрителя-читателя журнала, — и от этого зависела мера сатирического заострения образа. Он был беспощаден к тем, кто по злой воле, сознательно, намеренно мешал проведению в жизнь политики партии, пытался тормозить строительство социализма, — к вредителям, кулакам, политическим оппортунистам и т. п.; с гневной или язвительной издевкой показывал он неприглядные черты расхитителей общественной собственности, рвачей, бюрократов, взяточников, очковтирателей, пьяниц и лодырей — тех, кто путается в ногах у шагающих к коммунизму советских людей. В карикатурах, направленных против таких неполадок в производственной

ЧЕГО ГИТЛЕР ХОЧЕТ



1. ХОЧЕТ — ЛЕБЬ И КРЕСТЬЯН ОТНЯТЬ



2. ХОЧЕТ — ЗАВОДЫ ВОЗВРАЩАТЬ



3. ХОЧЕТ — ЗЕМЛЮ ВСЕСТЬ ГРОБЧИКАМИ



4. ХОЧЕТ — СВОБОДНЫХ СВЕДЕТЬ РУССКИМ

И ЧТО ОН ПОЛУЧИТ



5. ПОЛУЧИТ — ВТРОЕ ЗА КАЖДЫЙ УДАР
ДВУНАНГ ПОКАРОВА ЗА КАЖДЫЙ ПОЖАР

6. ПОЛУЧИТ — ШТЫК ОГОНО И СВАДЕЖИ
ПОЛУЧИТ ФИЛОНА БЕЗНАМЫСЛИ КОНЕЦ

и общественной жизни, в быту, источник которых не злая воля, а легкомысленная беспечность, зазнайство, самоуспокоенность и другие подобные им недостатки, встречающиеся еще кое у каких работников, Черемных изображал «носителей зла» смешными, но не нарочито уродливыми, без излишнего преувеличения карикатурных черт. Такт художника, юмор, мастерская передача различных оттенков психологического состояния персонажей — все это способствовало тому, что такие рисунки становились по-настоящему действенным орудием критики и самокритики, лучше выполняли свою воспитательную роль. Но можно было встретить на страницах «Крокодила» (а в послевоенные годы довольно часто) и такие юмористические рисунки Черемных, которые служили не разоблачению отрицательных сторон действительности, а прямому утверждению положительных. Именно юмористические, а не сатирические рисунки — такие, где художник проявлял свое искусство увидеть и показать в малом большое и хорошее, привлечь симпатию к изображаемому, возбудить радостное, оптимистическое чувство удовлетворения. Юмористическое зерно таких рисунков заключалось не в нарочито смешном изображении людей или ситуаций, а в том, что тема раскрывалась с неожиданной стороны, под неожиданным углом зрения, в остроумном сопоставлении старой формы и нового содержания. Вы читаете, например, подпись под рисунком, давно знакомую строчку из давно знакомой песни — «Шла девица за водой, за ней парень молодой» — и невольно улыбаетесь, когда видите девушку-колхозницу, направляющуюся за водой... к водопроводному крану в избе, а за ней — молодого колхозника с большим самоваром. Колхозной деревне, которую так хорошо знал Черемных, было посвящено больше всего таких жизнерадостных рисунков положительного содержания; с большой теплотой изображал художник новых людей, воспитанных социалистическим строем, новые явления в жизни советского села.

Но вернемся к сатирическим, обличительным рисункам Черемных и посмотрим, как он решал в них тему.

Тема карикатуры «Правозаступник» (1928)—

предательская роль политических двурушников, правых оппортунистов, оказавшихся в условиях обострения классовой борьбы в деревне фактически защитниками кулачества. Черемных рисует могучий трактор, который, перепахивая поле, надвигается на кулака, целящегося из обреза в тракториста; а на первом плане карикатуры — оппортунист в панике хватается за голову и вопит: «Куда — на живого человека?! Неужели нельзя правой взять?!» Но и без этого текста (бесспорно удачного, обогащающего образное решение элементами юмора) самый рисунок дает достаточно наглядное представление о расстановке и соотношении сил в сложной социально-политической обстановке, помогает зрителю в ней разобраться и сделать нужные выводы.

Одна из карикатур, опубликованных в 1930 году, была нацелена против косности бюрократического аппарата, подчас не только не поспевавшего за быстрыми темпами роста народного хозяйства, но и его тормозившего. Большую часть рисунка занимает изображение рабочего и крестьянина, шагающих рядом, в ногу, а снизу нарисован бюрократ, который тужится задерживать идущих, опутав их ноги длинной лентой канцелярских бумаг. «Тише! Тише! Куда же вы расшагались такими гигантскими шагами!» — эти слова бюрократа подписаны под карикатурой. Художник сделал все, чтобы подчеркнуть масштабность изображения рабочего и крестьянина, придать ему обобщенно-символическое значение: выше пояса фигур не видно, они срезаны верхним краем рисунка, рабочему в руку дан целый трактор, а крохотной фигурке бюрократа не дотянуться и до колена идущих — их шаги кажутся действительно гигантскими. Одна, казалось бы, незначительная деталь в рисунке Черемных оказывается очень красноречивой: это обыкновенные канцелярские скрепки, которыми соединены в ленту все отношения, циркуляры, входящие, исходящие и прочие бумаги. Эти будничные скрепки, во-первых, как бы устанавливают контакт между условностью карикатурного образа и реальной действительностью, и во-вторых, они наводят зрителя на мысль: сколько же труда затратил бюрократ на то, чтобы все эти бумаги скрепить, и как беспло-

ден этот труд! Нет, этим не задержать стремительное движение советского народа!

Из карикатур, обличающих пережитки капитализма в сознании и поведении людей, приведем такую: у аквариума сидит унылый человек; он завидует рыбам — от них никто не требует самокритики... («Могут молчать», 1928). Косность, тупая ограниченность субъекта, равнодушного ко всему, кроме собственного мелочного спокойствия, отлично переданы художником: неуклюжая громоздкая фигура в пальто и шапке, закутанная шарфом шея, лицо безо всякого выражения, остановившийся взгляд, — даже рыба в аквариуме кажется более живой и одухотворенной. Впечатление тяжеловесности усугубляется и характером исполнения карикатуры — густой плотностью общего тона акварельного рисунка, объемной, материальной трактовкой формы. Наряду со многими карикатурами, выполненными подобной техникой, у Черемныха еще в 20-е годы были и рисунки, сделанные легко, прозрачно, тонкой, льющейся линией, с удивительной пластичностью и убедительностью характеризующей форму, движение. Таков, например, сатирический рисунок на тему о приспособленчестве — «По платью встречают» (1923), где изображены три девицы, одна из которых, явно непролетарского происхождения, стоит перед зеркалом и облачается в залатанную одежду, надеясь обмануть своим видом кого-то и получить то, что ей получить не положено. И то, как девушка стоит, оставив одну ножку, как она повязывает простым платком голову, изящно изогнув ручку, и как другая, в модной шляпке, сидит, закинув ногу на ногу, и наблюдает с папироской в руке, и поза, и понимающая полуулыбка третьей — все это так живо, так правдиво, так точно, что от рисунка не оторвешься.

В редких случаях Черемных прибегал к сатирическому преувеличению карикатурного образа, доходящему до гротеска. Вспомним, например, лектора-начетчика, который спешил на лекцию, зажав набитый портфель в зубах, придерживая обеими руками тяжелый груз на спине — целый книжный шкаф с разнообразнейшей литературой для цитирования; даже из кармана пальто торчит заложенная бумажными

полосками книжка! Или высмеивающая местничество карикатура «Моел», на которой некий руководящий хозяйственник, сидя за конторским столом, своими длинными руками окружил, сцепив пальцы, целый промышленный район таким плотным кольцом, что даже товарным поездом не прорваться — и гудят, гудят у преграды бедные паровозы...

Одной из наиболее удачных гротескных карикатур Черемныха была широко известная «Волокита» (1949). Главным достоинством этой смешной, ядовитой, всем запомнившейся карикатуры была все же не столько великолепная гротескная деталь — заканчивающийся канцелярским пером острый носик кляузницы, сколько весь ее облик, от которого веяло чем-то устаревшим, чуждым нашему сегодняшнему дню, — манера сидеть, старомодная накидка, вуалетка на лице, кружевные митенки, большой дождевой зонт, и, особенно, ханжески поджатые злые губки и хитрющий взгляд.

Как правило, дарование Черемныха гораздо ярче раскрывалось в карикатурах, где основным средством выражения замысла была не гротескная гиперболизация, а острота психологической характеристики образа. Сравним для примера два рисунка на одну тему о взяточничестве: гротескный «Дай пять!», где рука у халуги заканчивается не ладонью, а раскрытым кошельком, и другой, где вся сила сатирического обличения сконцентрирована в образе сидящего за столом человека, который на обращение просителя: «— Я хотел бы устроиться к вам продавцом... Возьмете?» — отвечает: «— Смотри... сколько дадите!». Этот невзрачный человечек сидит, ссутулившись, втянув голову в плечи, подперев кулачком щеку, весь как бы сжался в комок, а обрюзгшее лицо его, высоко поднятые брови и выжидающий взгляд из-под очков яснее ясного говорят о мелкой душонке и больших аппетитах стяжателя. Насколько сильнее впечатляет этот рисунок, чем первый, слишком уж прямолинейный!

Практика работы в сатирических журналах давно сложилась так, что художникам часто приходится делать рисунки на темы и сюжеты, предложенные редакцией. При этом авторы-темисты предварительно разрабатывают и схему

изобразительного решения и текст подписей к карикатуре. Такова специфика журнальной работы, однако и в этих условиях задача художника ни в какой мере не теряет творческого характера, точно так же, как творческой остается и роль художника книги, иллюстрирующего литературное произведение. Существенная разница все же заключается в том, что зритель, раскрывая журнал, рассматривает карикатуру не как иллюстрацию, а воспринимает ее вместе с текстом как единое художественное целое. И чем выше мастерство художника, тем более цельное впечатление производит его карикатура и тем большее значение для раскрытия содержания приобретает изображение, рисунок. Среди журнальных карикатур Черемных можно найти немало таких, где основную сюжетно-тематическую нагрузку несет текст (чаще всего диалог), а рисунок (изображение двух собеседников) призван, казалось бы, играть служебную роль. Но и в таких карикатурах талант Черемных насыщает рисунок столь богатым содержанием, что и текст приобретает более полноценное звучание. Карикатура о взятчике, о которой только что шла речь, относится именно к такого рода рисункам.

Михаилу Михайловичу случалось рисовать карикатуры, где в качестве «действующих лиц» выступают звери или птицы; он великолепно умел изображать животных с юмором, с «психологией». Например, «физиономия» протестующего в безнадежном отчаянии гуся не менее выразительна, чем нагло ухмыляющаяся рожа приемщика мясопункта, который, взвешивая этого гуся, продельывает жульническую манипуляцию с весами! (Между ними происходит диалог: «— Хорош гусь!» — говорит приемщик; «— От такого слышу!» — отвечает гусь.) И разве не забавно трогательное «выражение лица» рыбы, которая страдает от жажды в отравленной фабричными отходами реке и умоляет рыбака: «— Дяденька, дай глотнуть водички!» («Жажда одолела», 1953). Разве не уморительно, как по-разному выражают свое горькое разочарование вороны при виде поля, с которого богатый урожай собран колхозниками до последнего зернышка («Проворонили», 1948)?

Еще в 1923 году Черемных иллюстрировал

антирелигиозные басни Демьяна Бедного, изданные несколькими отдельными книжками. Среди них была басня «Чиж-трезвенник» — забавная история о чиже, который «пил, да не пропился, а тут (дав обет трезвости) — до нитки промолился». Уже тогда художник блеснул мастерством юмористического рисунка, изображая осоловевшего от пьянства чижа и приходского попа-скворца в облачении и с кадилом.

И в более поздние годы в зверях и птицах Черемных всегда сочетались заостренность черт животного облика с не менее острой выразительностью определенных свойств человеческого характера. Так, например, на одной из иллюстраций к «Сказкам и басням» Демьяна Бедного (1945) мы видим и кокетливую невесту, и ее домовитых пожилых папу с мамой, и целый ассортимент женихов — удалого офицера, скромного чиновника, лихого морячка, неотразимого щеголя-приказчика — и все это крысы! Очень хороши рисунки к изданным в том же 1945 году басням Крылова «Волк на псарне», «Лев и комар», иллюстрации к «Русским сказкам» Афанасьева.

Первые книжные иллюстрации Черемных относятся к началу 1920-х годов. Их графический язык грешит еще некоторой схематичностью, но уже и в этих работах основное внимание художник уделял социальной характеристике образов, динамике разворачивания сюжета. И на страницах книги Черемных оставался художником-агитатором, темпераментным и целеустремленным. Из его ранних работ особенно примечательны в этом отношении иллюстрации 1922 года к роману американского писателя Эптона Синклера «Джимми Хиггинс», обличающие лицемерие и жестокость американских буржуазных политиков.

Наиболее значительное из того, что было сделано Черемныхом в области иллюстрации, — его рисунки к произведениям великого русского писателя-сатирика М. Е. Салтыкова-Щедрина. В 1939 году были выпущены Государственным издательством художественной литературы с иллюстрациями Михаила Михайловича «Сказки» и «Мелочи жизни»; ряд станковых рисунков был сделан для художественной выс-



Плакат о займе.

Из серии «Тыловые зарисовки».
1943—1956

тавки «Индустрия социализма» (1937) и для Литературного музея в Москве («Помпадур и помпадурши», «Пошехонская старина» и др.).

В основе этих иллюстраций — серьезное изучение исторической обстановки, глубокое проникновение в замысел писателя. В рисунках Черемных, как и в творчестве Салтыкова-Щедрина, жгучая ненависть к мрачному идиотизму помещичье-бюрократического строя царской России сочетается с горячей любовью к русскому народу, задыхавшемуся в тисках эксплуа-

тации и произвола. Обратившись к образам прошлого, Черемных сумел показать их с позиций передового советского художника, смело вскрывая подтекст щедринской сатиры. Щедрин жил и творил в эпоху жестокой реакции, когда открыто выражать свое отношение к окружающей действительности было более чем рискованно, поэтому прогрессивное идейное содержание, острая социальная направленность его сатирических произведений часто замаскированы иносказаниями, облечены в условную

форму сказки, фантазии, гротеска. Но не эта форма, а трагическое содержание образов — главное в рисунках Черемных, хотя стилевое своеобразие писателя, особая щедринская интонация переданы в них отлично.

За слящаво-умильной улыбкой какого-нибудь «помпадура» мы чувствуем холодную бесчеловечность угнетателя. Под лицемерной маской сладкоречивого либерала мы различаем эгоистическое равнодушие ко всему, что не задевает его обывательского благополучия. С сарказмом, издевкой показывает нам Черемных «героев» губернаторской России — чудовищных в своем невежестве, самодовольстве и бездушии чиновников, крепостников, мироедов. При этом показывает так, что мы видим не анекдотические фигуры, а типические образы, внушающие страх и отвращение именно потому, что они правдивы по существу; это — ядовитые плевелы, выросшие на гнилой почве крепостнического строя, его естественное порождение.

Торжественной импозантности и внешнему благообразию царских «помпадуров» Черемных противопоставляет, как яркий и красноречивый контраст, неприглядные картины их дел, полицейского произвола, насилия. Горькая рабская доля, нищета, бесправие русского крестьянина, безжалостно эксплуатируемого помещиками, с большой силой показаны в иллюстрациях к рассказам «Хозяйственный мужичок», «Помещик», «Мироеды», к главам «День в помещичьей усадьбе», «Мавруша-новоторка» из «Пошехонской старины» и в других. Чувством ненависти, гневного протеста против угнетателей проникнут образ бедняка крестьянина на одном из рисунков к «Помещику» («Мучитель вы наш, Конон Лукич!»). Это же чувство возбуждают у зрителя-читателя и другие иллюстрации Черемных к произведениям великого сатирика.

Плодотворная работа над иллюстрированием Щедрина помогла Черемным с успехом разрешить творческую задачу и другого порядка — оформление оперного спектакля «Помпадуры». Опера композитора А. Пащенко, написанная на сюжет щедринской сатиры, была поставлена в 1939 году на сцене Ленинградского Малого оперного театра. В декорациях к этой поста-

новке художнику прекрасно удалось показать и мишурную пышность парадных апартаментов, и угнетающе-затхлую обстановку губернских канцелярий, и нелепое убожество типичного для старорежимной провинции городского пейзажа. Многочисленные эскизы костюмов и грима представляют, по существу, богатую портретную галерею действующих лиц оперы — типичных представителей дворянско-чиновничьей России 60-х годов прошлого века. Каждый из них обрисован с большой полнотой, наделен острейшей социальной и психологической характеристикой. А в удивительных по тончайшему мастерству исполнения эскизах массовых сцен развернуты сложные и интереснейшие сюжетные композиции.

Работа театрального художника пришлась Черемным по душе, заинтересовала его. В 1940 году он взялся за оформление постановки оперы Верди «Травиата» в Минском государственном театре оперы и балета. И здесь основой его работы над эскизами декораций и костюмов было стремление раскрыть драматургический конфликт как конфликт социальный. Под этим углом зрения он искал и находил выразительную и точную характеристику внешнего облика для каждого персонажа.

Работу для театра Черемных не прекращая и в дни Отечественной войны. В 1942—1943 годах, в Бийске, где он находился в эвакуации, им было оформлено несколько спектаклей Краевого драматического театра. Из этих постановок наибольший интерес представляют три — «Осада Лейдена» И. Штока (на сюжет легенды о Тиле Уленшпигеле), «Дворянское гнездо» И. Тургенева и «Русские люди» К. Симонова. Разные авторы, разные эпохи, но Черемных сумел найти для этих трех пьес образный язык, отвечающий и стилю, и теме, и сюжету каждой из них. Его оформление заставляло зрителя почувствовать в одном случае — героическую романтику борьбы фламандского народа за независимость, а в другом — поэтический строй тургеневской психологической драмы, в третьем — суровость обстановки, напряженность борьбы советских патриотов против фашистских оккупантов.

К своей деятельности театрального худож-

ника Черемных не относился, как к чему-то эпизодическому, случайному. Ей, как и всему, за что он брался, он отдавал полную меру своего таланта, работал не как дилетант, а как настоящий профессионал, проявляя отличное знание специфики этого вида искусства, соблюдая все требования строгих законов сцены.

С самого начала Великой Отечественной войны в арсенале нашей политической агитации и пропаганды на фронте и в тылу заняли свое место плакат и карикатура. На боевом посту, в передовой шеренге художников-агитаторов был в дни войны и Михаил Михайлович Черемных. Он был одним из инициаторов выпуска «Окон ТАСС» и стал активнейшим участником сложившегося коллектива «Окон». Через двадцать лет после гражданской войны художники и поэты снова обратились к славным традициям «Окон сатиры РОСТА», потому что снова военная обстановка потребовала от плакатного искусства особой оперативности, немедленного отклика на события дня, на призывы партии.

Автору первого «Окна РОСТА» — Михаилу Михайловичу Черемныху — выпала честь быть автором и первого «Окна ТАСС». Сюжетом для этого плаката послужило сообщение Советского Информбюро о поражении гитлеровцев на одном из участков фронта. В дальнейшем «Окна» выпускались и по материалам фронтовых сводок, и на другие темы, связанные со злободневными задачами, возникавшими перед армией и народом в ходе войны. «Окна ТАСС», как в свое время «Окна РОСТА», размножались вручную с помощью трафаретов. Поначалу в большинстве из них сохранялся и сюжетно-композиционный принцип «Окон РОСТА» — несколько лаконичных рисунков, последовательно раскрывавших тему, в сочетании с короткими стихотворными подписями. Потом все чаще стали появляться «Окна ТАСС» с одним рисунком, большим, многокрасочным, подчас довольно сложным, подчас приближавшимся по изобразительному решению к картине. Наряду с сатирическими листами выпускались и «Окна» на темы героического характера.

Черемных оставался верен своему старому испытанному оружию — традиционной плакат-

ной форме. Его «Окна ТАСС» сохранили лучшие качества «Окон РОСТА» — остроту политической мысли, динамику образов, ясность сюжетного построения, красочную яркость, броскость. Но они приобретали и новые качества: изобразительный язык обогащенного многолетним опытом художника стал неизмеримо богаче и содержательнее; от былой нарочитой упрощенности Черемных пришел к значительно более живому и выразительному рисунку.

В его «Окнах» находили отражение и боевые успехи наших войск («Дорога от Таганрога», «Дело было на Днепре», «Лицевой счет Гитлера») и героические дела партизан («Где твои сыновья?»). Сатирические образы Черемныха клеймили фашистских захватчиков («Лицо врага», «Чего Гитлер хочет и что он получит»). Обращаясь ко всему народу, его «Окна» агитировали на усиление помощи фронту («Больше снарядов! Больше хлеба!», «Долг патриота — о бойцах забота»), разъясняли значение военных займов для победы («Наши выигрыши» и др.).

В 1942—1943 годах Черемных работал над созданием «Окон» в городе Очер под Пермью, потом в Бийске, где он организовал мастерскую агитационных плакатов, а вернувшись из эвакуации в Москву, до конца войны продолжал сотрудничать в коллективе «Окон ТАСС». В 1942 году патриотический труд группы авторов «Окон» был отмечен высокой наградой; в числе пяти художников, удостоенных Государственной премии, был и Михаил Михайлович Черемных.

Не прекращалась в военные годы работа Черемныха и в «Крокодиле» и в других журналах. Но рисовал он не только едкие и остроумные карикатуры на Гитлера и гитлеровцев. С теплой дружеской улыбкой обращался он к бытовым темам из жизни Советской страны, показывал тесную связь армии с народом, глубоко заинтересованность советских людей в успехах защитников Родины.

В послевоенные годы острый карандаш Черемныха продолжает служить самому важному для судеб всего человечества делу — утверждению мира на земле. Художник обличает новых претендентов на мировое господство —

американских империалистов, противопоставляет их агрессивным планам и кровавым делам наши мирные планы коммунистического строительства, славные трудовые дела людей нашей страны. Он продолжает высмеивать разномасштабных носителей пережитков прошлого, тех, чья «деятельность» или бездеятельность создают препятствия на пути к поставленным партией целям. И по-прежнему в его произведениях сатира и юмор идут об руку, борясь со злым и защищая доброе.

Враг трафаретов прописных,
В борьбе за новую культуру
Создать стремится Черемных
Станковую карикатуру.

Это строки из шуточного стихотворения В. И. Лебедева-Кумача «Наши заслуженные», напечатанного в «Крокодиле» в 1932 году, когда Черемных, Моору и Дени были присуждены почетные звания заслуженных деятелей искусств. «Станковая карикатура» — творческая проблема, которая, по-видимому, уже тогда увлекала Михаила Михайловича. Много лет никому, кроме самых близких друзей, своих работ не показывая, трудился он над созданием больших, написанных по преимуществу гуашью (реже — маслом), композиций очень своеобразного жанра. Только в 1957 году на выставке в Академии художеств (действительным членом которой он был избран в 1959 году) широкий зритель впервые мог познакомиться с некоторыми из его станковых произведений, написанных в военные и послевоенные годы.

Однако для последних гуашей Черемных «станковая карикатура» — название уже неподходящее. Оно было, пожалуй, применимо к его антирелигиозным сатирическим картинам начала 1930-х годов, в известной мере оно может быть отнесено и к такой более поздней работе, как «Столп церкви» (беспощадный, жестоко правдивый портретный образ ханжи-обывательницы); но потом в своих станковых вещах Черемных ставил себе совсем другие задачи, решал их в совсем ином ключе. При всем разнообразии сюжетов, обычно продиктованных впечатлениями от окружающей художника действительности, есть общая, характерная для этих работ черта — сочетание юмора и лирики.

Именно это сочетание, очень индивидуальное, придавало композициям, которые по форме, по характеру живописи оставались «картинами», особое художественное своеобразие, привлекательность.

Серия гуашей, задуманная и начатая в годы войны в эвакуации в Бийске и законченная уже в Москве, посвящена быту далекого тыла. Эти работы проникнуты сердечной теплотой, сочувствием, симпатией к людям и одновременно чуть-чуть ироническим отношением к необычной ситуации, в которую их поставила обстановка военных лет. Под тем же ироническим углом зрения смотрел Черемных, как бы со стороны, и на самого себя в непривычных обстоятельствах — за работой в нетопленной мастерской («Плакат о займе»), за колкой дров («Безвыходное положение») или за добычей питьевой воды («У проруби»). На других листах художник показывает нам группу испуганных актеров в костюмах начала прошлого столетия на пароконной санитарной повозке, которую бравый красноармеец переправляет через огромную лужу, — очевидно, в ближний госпиталь («На шефский концерт»), или лихо мчащуюся коровенку, запряженную в самодеятельную двуколку, на которой деревенский парнишка везет домой вязанку дров («Кони на фронте»), или уборку картофеля в лунную ночь, и другие сцены тылового быта.

Большое внимание уделял в этих работах Черемных изображению среды, в которой происходит действие, и показал себя в ряде листов превосходным мастером пейзажа. В этой связи следует упомянуть еще и о послевоенных его композициях, где пейзаж играет первостепенную роль, хотя в каждом произведении есть и свой сюжет. Это «Сироты» (ребята в детском саду), это «Сенеж», где два теленка с любопытством глядят на художника, который увлеченно пишет этюд, это «Подмосковная помещица» — нельзя удержать улыбку, глядя на эту городскую девицу в очках, которая, торопясь за своей козой, придерживает рукой наскоро запахнутый халатик, и нельзя не залюбоваться мастерски написанным утренним пейзажем Подмосковья.

Не все станковые произведения Черемных,

работа над которыми была для него всегда дорогим сердцу творческим экспериментом, получились одинаково удачными. Но лучшие из них, помимо собственной художественной ценности, раскрывают необычайно привлекательную сторону творческой индивидуальности Черемныха — художника и человека, умного, доброго, талантливого искателя.

Эти драгоценные качества — ум, доброта и талант сделали Михаила Михайловича замечательным педагогом. В 1950 году он был приглашен руководить подготовкой плакатистов в Московском художественном институте им. Сурикова, где возглавлял мастерскую плаката до последних дней жизни. Вспоминая о своем профессоре, его ученики признаются, что благоговели перед ним — так велик был его авторитет, так безгранично доверие к нему. Они сердцем чувствовали, что преподавание было очень дорогим для него творческим делом, что, отдавая свой опыт и знания, он и сам многое приобретал. Они ценили его художническую честность, то, что он не боялся признаваться в собственных неудачах, когда у него что-то не выходило или выходило плохо.

Черемных требовал от студентов, прежде всего, активного отношения к натуре, учил не срисовывать, а смотреть и думать, стараться увидеть в любой натуре художественное своеобразие и красоту, чтобы передать это в рисунке; он говорил: «Не бывает плохих моделей, бывают плохие художники». Он был нетерпим ко всякой приблизительности, требовал, чтобы в работе не было ничего случайного, непродуманного, ни одной неоправданной детали; воспитывал умение заканчивать. Вместе с тем он учил будущих художников нелегкому умению отказываться в процессе работы от сделанного, справедливо считая, что в большинстве случаев сделать наново лучше, чем вносить исправления. Он считал необходимым жертвовать даже удачно найденными частностями, если они не помогали решению основной художественной задачи.

На занятиях живописью, стремясь к тому, чтобы студенты приучались добиваться в коло-

дите своих работ цельности и гармонии, не допускали в погоне за яркостью пестроты, он предлагал пользоваться строго ограниченной палитрой — тремя парами дополнительных цветов, но не открытых, а приглушенных и подобранных так, что каждая пара при смешивании давала нейтральный серый тон. Этими шестью цветами плюс белила он учил добиваться необходимого колористического богатства и разнообразия. Из частных замечаний, из практических советов складывались фундаментальные художественные принципы; все было направлено на воспитание творческого мировоззрения.

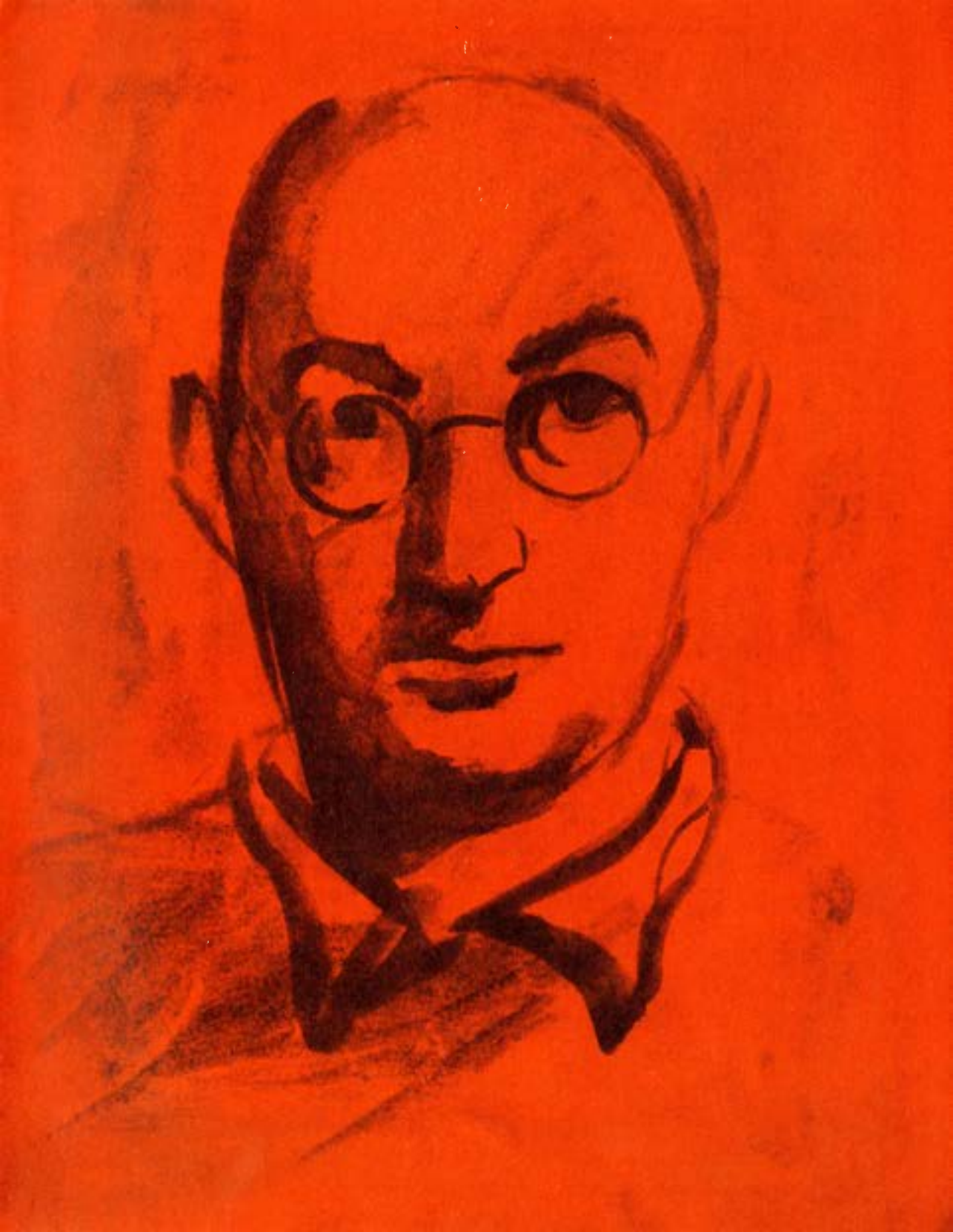
Темы для плакатов, выполнявшихся по курсовой программе, предварительно обсуждались подробнейшим образом в мастерской всем коллективом. Приучая своих студентов к быстроте, оперативности, которые часто бывают необходимы при создании плакатов на злобу дня, Черемных давал иногда для поисков образного воплощения темы всего несколько часов. Случалось, что и сам он включался в работу и тут же в мастерской делал эскизы плаката на тему, решением которой были заняты рядом его ученики. Он учил студентов внимательному анализу классических произведений искусства, показывал им, как находить полезное для себя в творениях мастеров прошлого.

В мастерской Черемныха царил атмосфера творческой дружбы, коллективизма, и в этой атмосфере процесс учения, каким бы он трудным временами ни был, и для студентов и для профессора был настоящей радостью. Из мастерской Михаила Михайловича вышло немало одаренных, отлично подготовленных художников-плакатистов. Черемных умер 7 августа 1962 года, но заветы любимого учителя бережно передаются в институте новому поколению молодых художников. И то, что в советском плакатном искусстве заняли видное место и во многом определяют его нынешнее лицо воспитанники и последователи Черемныха, — представляется нам не менее ценным, чем прекрасное творческое наследие Черемныха-художника.

бродаты

Л. Бродаты.

Автопортрет. 1938



ЭТО БЫЛ ХУДОЖНИК, в работах которого эстетические качества и качества, определяющие общественную ценность произведения искусства, сочетались удивительно просто и естественно. Для Бродаты органическое единство идейности и художественности было чем-то само собой разумеющимся. Когда тема рисунка воплощалась в его творческом сознании в зрительный образ, это всегда был образ художественный, а поиски графических средств для его пластического выражения были всегда у Бродаты поисками путей к раскрытию идейной сущности изображаемого.

Поэтому, любясь рисунками Бродаты, убедительной логикой их композиции, ясностью пространственного построения, уверенной точностью штриха, смелостью и красотой цветового решения, а главное — остротой характеристики изображенных людей и всего, что их окружает, невольно заражаешься чувством, волновавшим художника, овладеваешь мыслью, заложенной в его творении.

Чувства и мысли, которые воплощал в своих произведениях Лев Григорьевич Бродаты, отвечали тому, чем жил, о чем думал, к чему стремился на различных этапах строительства социализма человек Страны Советов. Творческая биография художника по-настоящему и началась вместе с возникновением нового общественного уклада в нашей стране: его политические карикатуры были одними из первых, появившихся на страницах газеты «Правда» после Октябрьской революции. Бродаты был организатором и редактором первого в революционном Петрограде сатирического журнала «Красный дьявол», автором агитационных плакатов РОСТА, активным сотрудником многих журналов и газет, печатавших его рисунки. На протяжении почти четверти века, до последних дней своей жизни он неутомимо работал в «Крокодиле». Им созданы замечательные иллюстрации к произведениям современной и классической литературы. Его художественный язык и богат и разнообразен. Почти в каждом рисунке можно найти нечто новое, но неповторимые черты графического стиля Бродаты узнаются всегда. Сила таланта и яркая художническая индивидуальность, которыми

отмечено все его творчество, оказали заметное влияние на целую плеяду молодых советских художников, и это делает еще более значительным вклад, внесенный творческой деятельностью Бродаты в сокровищницу советской культуры.

■ Октябрьскую революцию Лев Григорьевич Бродаты встретил в 28-летнем возрасте — человеком, много уже в жизни повидавшим и испытавшим. Он родился 4 ноября 1889 года в Варшаве. В обремененной материальными заботами многодетной семье мелкого служащего он был младшим. Когда ему было шесть лет, умерла мать. В Варшаве он начал посещать школу, потом, через четыре года, его отправили к дяде в Вену. Пятнадцатилетним мальчиком он чуть было не отправился на поиски счастья в Америку, но, опоздав на пароход, вернулся из Гамбурга в Вену. Рисование было его любимым занятием с детства, но в семье это считали пустой, ненужной забавой. Только в 1905 году Бродаты начал заниматься в художественной школе известного в то время австрийского рисовальщика Д. Кона. Через год он поступил в «Анна-шULE» — среднюю школу рисования и живописи. В 1909 году Бродаты сдал вступительный экзамен на третий курс Венской Академии изящных искусств, но уже в следующем году материальные затруднения вынудили его оставить Академию. «Я стал на путь трудовой жизни», — писал Лев Григорьевич в автобиографии. В годы, предшествовавшие первой мировой войне, он работал в Берлине, Вене, Кракове, Варшаве — рисовал карикатуры для журналов, писал портреты, занимался живописью.

Если бы мы стали искать в западноевропейском искусстве того времени художников, оказавших влияние на Бродаты, пришлось бы в первую очередь обратиться к немецкому сатирическому журналу «Симплициссимус», на страницах которого печатались тогда рисунки таких выдающихся мастеров, как Кете Кольвиц, Герих Цилле, Олаф Гульбрансон, Томас Теодор Гейне, Карл Арнольд, Вильгельм Шульц и другие. Работы Бродаты (особенно в ранний период творчества) ближе всего были, пожалуй, к рисункам

Вильгельма Шульца — автора острых по сюжету политических карикатур, исполненных твердой рукой, свободным широким штрихом, крепко скомпонованных, всегда свежо и интересно решенных в цвете. Кроме того, Льву Григорьевичу, по-видимому, хорошо запомнились и регулярно появлявшиеся в журналах «Симплициссимус» и «Югэнд» карикатуры Анри Бинга на бытовые темы, героями которых были, как правило, самые простые лица — бедняки, ремесленники, крестьяне и т. д. Это были небольшие по размеру, черно-серые (штрих и брызги) рисунки, жестковатые по манере, с четкими силуэтами фигур, с выразительной резкой характеристикой персонажей. Но действительно глубокое, решающее влияние на все творчество Бродаты оказали не его современники — немецкие художники, а Домье, и именно его Лев Григорьевич всю жизнь считал своим учителем.

Бродаты хорошо пригляделся ко всему, что его окружало на Западе. Накрепко врезались в память художника картины быта больших европейских городов, внешний облик обитателей, их манеры, характерные позы, жесты. И когда бы ни приходилось ему впоследствии рисовать богатого буржуа или католического патера, рафинированного аристократа или лощеного офицера, запас впечатлений, накопленный в те годы, оказывал неоценимую услугу. Отсюда, по-видимому, и та достоверность, ощущение которой обычно вызывают рисунки Бродаты на зарубежные темы. Это относится не только к изображению представителей верхушки буржуазного общества, на которых художник смотрел как бы со стороны, сквозь критическую призму своего сатирического таланта; произведения Бродаты убеждают в том, что он так же хорошо знал и умел изображать жизнь и быт простых людей из народа, людей, психология и интересы которых были ему близки и понятны.

Настолько близки, что он не мог оставаться пассивным наблюдателем капиталистической эксплуатации, бесправия людей труда, произвола властей. Бродаты сблизился в Варшаве с группой революционно настроенной интеллигенции, участвовал в нелегальных собраниях.



Присяга на верность конституции.

Гинденбург: — Извольте! И не только два пальца, а даже комбинация из трех!

«Смехач», 1925

В 1914 году, незадолго до начала войны, на одном из таких собраний он был арестован царской жандармерией.

Несколько месяцев Бродаты провел в варшавской тюрьме. Когда фронт приблизился, его вместе с другими политическими заключенными эвакуировали в Тверь. Из тверской тюрьмы ему предстояло отправиться на трехлетнее поселение под надзор полиции в Вологду. По пути в ссылку в Петрограде он познакомился с молодыми художниками, которые уговорили его не ехать дальше, остаться на нелегальном положении в столице, обещали помочь, подыскать работу. Новые друзья (одним из них был кари-

каатурист Яков Фарков) сдержали обещание; скрывшемуся по их совету от полицейского глаза художнику они регулярно приносили заказы на книжные обложки, на рекламу для кинотеатров, другие работы. Так, на нелегальном положении, Бродаты прожил около года — до Февральской революции.

Жизненный опыт и сложившиеся убеждения помогли Льву Григорьевичу Бродаты в сложной политической обстановке избрать верный путь. В октябре 1917 года он был в числе тех, весьма еще немногочисленных в те дни, представителей художественной интеллигенции, которые сразу и безоговорочно стали на сторону большевиков, отдавая свой талант непосредственному служению социалистической революции.

Многое может сказать массовому читателю газеты сатирический рисунок на актуальную политическую тему — это хорошо понимали в редакции большевистской «Правды». Уже на четвертый день после провозглашения Советской власти, 11 ноября 1917 года, в центральном органе партии была помещена карикатура, подписанная инициалами «А. З.» (это была первая в советской печати политическая карикатура). А через месяц — в середине декабря — начал работать в «Правде» Бродаты. Один из первых его рисунков был наглядным ответом на лицемерные жалобы перепуганных обывателей, обвинявших рабочую власть в «жестокости»: сильная рука схватила за шиворот тучного буржуа, который подмял под себя рабочего и крестьянина. Под рисунком подпись: «Буржуй. Как можно издеваться над беззащитным?». Другая карикатура — своеобразная иллюстрация к сообщению, напечатанному крупным шрифтом на первой полосе: «Разоблаченные калединско-кадетские заговорщики в найденных у них документах требуют возврата к самодержавному палачеству над угнетенными народами». Это два рисунка: на первом — «Под маской» — кадет несет большой, скрывающий всю его фигуру плакат «Да здравствует Учредительное собрание!»; на втором — «Маска сорвана» — плакат сбит с древка, и за ним оказывается притаившийся в объятиях кадета царь с нагайкой. Карикатура Бродаты в одном

из январских номеров «Правды» называлась «Кто что нажил»: буржуй — с денежным мешком, «прибылью», солдат-инвалид — на костылях. Лаконичные контурные рисунки, без каких бы то ни было графических ухищрений, ясно выражали замысел художника, были доступны и понятны любому читателю газеты.

В начале 1918 года Бродаты и поэт Василий Князев занялись подготовкой к выпуску сатирического журнала. Появлению первого советского издания такого типа «Правда» уделяла большое внимание. На первой странице газеты печатались извещения о предстоящем выпуске «еженедельного рабочего юмористического журнала «Красный дьявол», о непредвиденной задержке первого номера «вследствие технических затруднений», наконец, о том, что 9 февраля журнал вышел в свет и поступил в продажу.

Редактором «Красного дьявола» был художник Бродаты. Задачи нового журнала были четко сформулированы в редакционном сообщении: «1. Журнал служит исключительно рабочему классу, являясь орудием его борьбы с врагами пролетариата. 2. Освещает в юмористическо-сатирической форме все вопросы дня, волнующие трудовые массы, путем карикатур, стихотворений, рассказов, фельетонов, и пр. 3. Внешность журнала — стремиться к поднятию культурно-художественного уровня трудового народа...»

Нет,

не те «молодежь»,

кто весной

ночами хорошими,

раскрывавшись

модой одеж,

подмечают

бульвары

клешами.

В. Маяковский.

— Ты хорошо знаешь Маяковского?

— Вдоль и поперек. Это же бывшая Садово-Триумфальная.

«Крокодил», 1940



Весьма примечательно, что редакция «Красного дьявола», отчетливо декларируя боевую классово-политическую направленность журнала, в то же время подчеркивала и роль, которую журнал должен был играть в эстетическом воспитании масс. Решение этой задачи в условиях того времени, при том состоянии полиграфической техники, качестве бумаги, красок, которыми располагал журнал, было делом не легким. Но редактор Бродаты столкнулся и с еще более серьезными трудностями: на первых порах все приходилось делать самому. Все оформление первых номеров журнала — карикатуры, иллюстрации, заставки — сделано одним художником — Бродаты. Слабым, увы, был отклик на обращение, напечатанное в журнале: «Долой саботажи! Товарищи художники и литераторы! Поддерживайте наш журнал; присылайте свои произведения!» С третьего номера начинают, правда, появляться рисунки — сначала Т. Кожанова, потом С. Маклецова, С. Приселкова и других, но лицо журнала определялось в основном работами Бродаты. Такие квалифицированные художники, как Азель (А. Лебедев) и В. Козлинский, пришли в «Красный дьявол» значительно позже.

Бродаты понимал, что целый номер журнала, проиллюстрированный одним автором, может оказаться надоедливо однообразным. Поэтому он стремился внести разнообразие в свои графические приемы, используя те скудные возможности, которые предоставляла ему тогдашняя полиграфия. На тех полосах журнала, которые печатались в две краски, он хорошо использовал цвет как композиционно-декоративный элемент, в одноцветных рисунках довольно широко варьировал характер штриха. При этом эстетические соображения никогда не вступали в конфликт с идейным замыслом художника. При любой манере исполнения рисунки Бродаты были ясными, понятными, доходчивыми.

Трудный опыт работы в «Красном дьяволе» оказался впоследствии очень ценным для художника, вся творческая практика которого была связана с работой в советской печати. В частности, очень характерной чертой Бродаты было то, что он всегда отлично знал и точно

рассчитывал, как получатся его рисунки в полиграфическом воспроизведении, строго согласовывал свою технику с возможностями того или иного способа печати.

Журнал «Красный дьявол» просуществовал до мая 1919 года. Среди ранних рисунков Бродаты немало примитивных, особого внимания не заслуживающих, но были и очень хорошие, которые и сегодня смотрятся с интересом, — например, карикатура в первом номере журнала на румынского премьера Братиану «Сверх-Иуда» или отличный линейный рисунок во втором номере, изображающий гадалку в кафе.

1919 год. Контрреволюция наступает. Молодой Советской республике грозит смертельная опасность. Бродаты вступает добровольцем в ряды Красной Армии, участвует в обороне Петрограда от Юденича. В 1920 году красноармейца телефонной роты 2-го запасного телеграфно-телефонного дивизиона Льва Бродаты откомандировывают в распоряжение Политпросвета Петроградского военного округа.

Одновременно со службой в армии Лев Григорьевич включается в работу над «Окнами сатиры РОСТА», которые по примеру Москвы с 1920 года стало выпускать Петроградское бюро РОСТА. Работу эту возглавлял художник В. Козлинский; к созданию плакатов он привлек В. Лебедева, Л. Бродаты. Авторами большинства текстов были поэты Александр Флит, Владимир Воинов. Для размножения плакатов в Петрограде, в отличие от Москвы, не прибегали к трафаретам; их либо копировали в нескольких экземплярах сами художники, либо гравировали на линолеуме и печатали в гравюрной мастерской Академии художеств, где в то время преподавал Козлинский. К открытию 2-го конгресса Коминтерна в июле 1920 года в Таврическом дворце была организована выставка плакатов РОСТА.

Плакаты эти откликались на самые разнообразные злободневные темы — от обличения иностранных интервентов и их российских подручных до агитации за бесперебойное снабжение Петрограда дровами. Разнообразной была и форма плакатов. Некоторые из них, как и большинство московских «Окон», состояли из

отдельных кадров со стихотворными подписями под каждым рисунком, на других тема раскрывались в одном рисунке с коротким призывным или разъясняющим текстом.

При всем лаконизме и нарочитой упрощенности рисунка плакаты Бродаты, как правило, не были схематичными. Изображая человека, художник не превращал его в условный знак, как это бывало подчас у других авторов «Окон РОСТА», а старался найти выразительные черты для социальной характеристики образа, старался придать ему нужное эмоциональное звучание. Важнейшую роль играл в его плакатах цвет. Смелое, часто неожиданное сочетание и расположение цветовых масс делали плакаты броскими, заметными, организовывали композиционно, помогали зрителю сразу ориентироваться в том, что изображено художником *.

Если подходить к оценке ранних работ Бродаты безоговорочно, с критериями сегодняшнего дня, многое может оказаться для нас сейчас неприемлемым, слишком примитивным, слишком условным или незавершенным. Но если вспомнить время, когда эти произведения создавались, представить себе, какое впечатление они могли производить на массового зрителя — положительные качества плакатов и рисунков Бродаты становятся очевидными. А разве мало и таких его работ, которые выдержали строгое испытание временем и остаются свидетельствами подлинного мастерства художника!

В 1921 году Бродаты был демобилизован из армии. Началась его многолетняя повседневная работа в сатирических журналах. Их издавалось много в 1920-е годы и в Москве и в Ленинграде. Бродаты входил в состав редакции «Мухомора» (1922—1923), с 1924 года был постоянным сотрудником «Бегемота» и «Смехача»; его

рисунки появлялись и на страницах «Красного ворона», «Дрезины», «Пушки», «Красного перца», «Ревизора» и других изданий.

Творческая индивидуальность Бродаты развивалась в общении с советскими художниками-сатириками. К лучшему из того, что он унаследовал от своих западноевропейских учителей, прибавлялось все ценное, что давала ему практика работы в советской печати, помогая развитию и совершенствованию яркого и оригинального дарования.

Рядом с Бродаты работал в ленинградских журналах сильный коллектив карикатуристов: Б. Антоновский, В. Козлинский, В. Лебедев (пожалуй, наиболее близкий Льву Григорьевичу по характеру творчества), И. Малютин, А. Радаков, Н. Радлов, А. Юнгер и другие. Среди работ этих талантливых художников, очень разных, очень несхожих и по характеру юмора и по графическому почерку, рисунки Бродаты всегда можно узнать и без подписи. Их отличают особый мужественный стиль, конкретность образов, решительный, напряженный, жесткий штрих и очень заметная, отчетливо выраженная забота художника о декоративно-цветовой стороне композиции, будь это черно-белый или многокрасочный рисунок.

В сатирическом рисунке изображение и текст находятся, как правило, в теснейшей взаимосвязи, но все же в одних случаях преимущественную роль в раскрытии содержания карикатуры играет зрительный образ, в других — литературный. Например, в рисунке Бродаты «Опасный номер» («Бегемот», 1928, № 28) премьер-министр Франции Пуанкаре изображен в облике циркового жонглера, который балансирует стоящей у него на носу монетой — франком. Здесь тема — неустойчивое финансовое положение Франции и отчаянные усилия правительства удержать франк от обесценивания — по существу исчерпана рисунком, и подпись «Ради бога, тише! А вдруг уронит?» мало добавляет к тому, что показано художником.

Более органична взаимосвязь текста с изображением на другом рисунке — «Нечаянная радость», напечатанном в том же журнале (1928, № 24) и посвященном успеху германских

* Пользуюсь случаем принести извинение читателям изданной в 1962 году монографии «Л. Г. Бродаты» за допущенную мной ошибку: на 12-й странице книги воспроизведен плакат, автором которого был не Бродаты, а В. В. Лебедев. Плакат этот был найден после смерти Льва Григорьевича в его личном архиве и по характеру исполнения мог быть отнесен к числу его произведений. Оказалось, однако, что это не так.



Лондонские картинки.

— Вы тоже эвакуируетесь?
— Да, папа не мог заплатить
за квартиру.

«Крокодил», 1940

социал-демократов на выборах в рейхстаг. Под рисунком подпись: «Соц-демократы. Наконец-то портфель в наших руках». Истинный смысл этого заявления, раскрывающийся в рисунке, вовсе не тот, который хотели бы вложить в него социал-демократы. Художник изобразил шагающего с независимым видом капиталиста; в руке у него министерский портфель, который снизу поддерживают две крошечные фигурки — социал-демократы. Так решается задача карикатуры: показать, что победа на выборах — иллюзия, что власть осталась в руках капитала, а социал-демократы продолжают играть роль его слуг.

Приведем еще два примера карикатур Бродаты, сатирический смысл которых раскрывается сопоставлением изображенной художником ситуации с текстом подписи. В № 16 «Бегемота» за 1925 год был опубликован рисунок «Золотые слова» в качестве своеобразной иллюст-

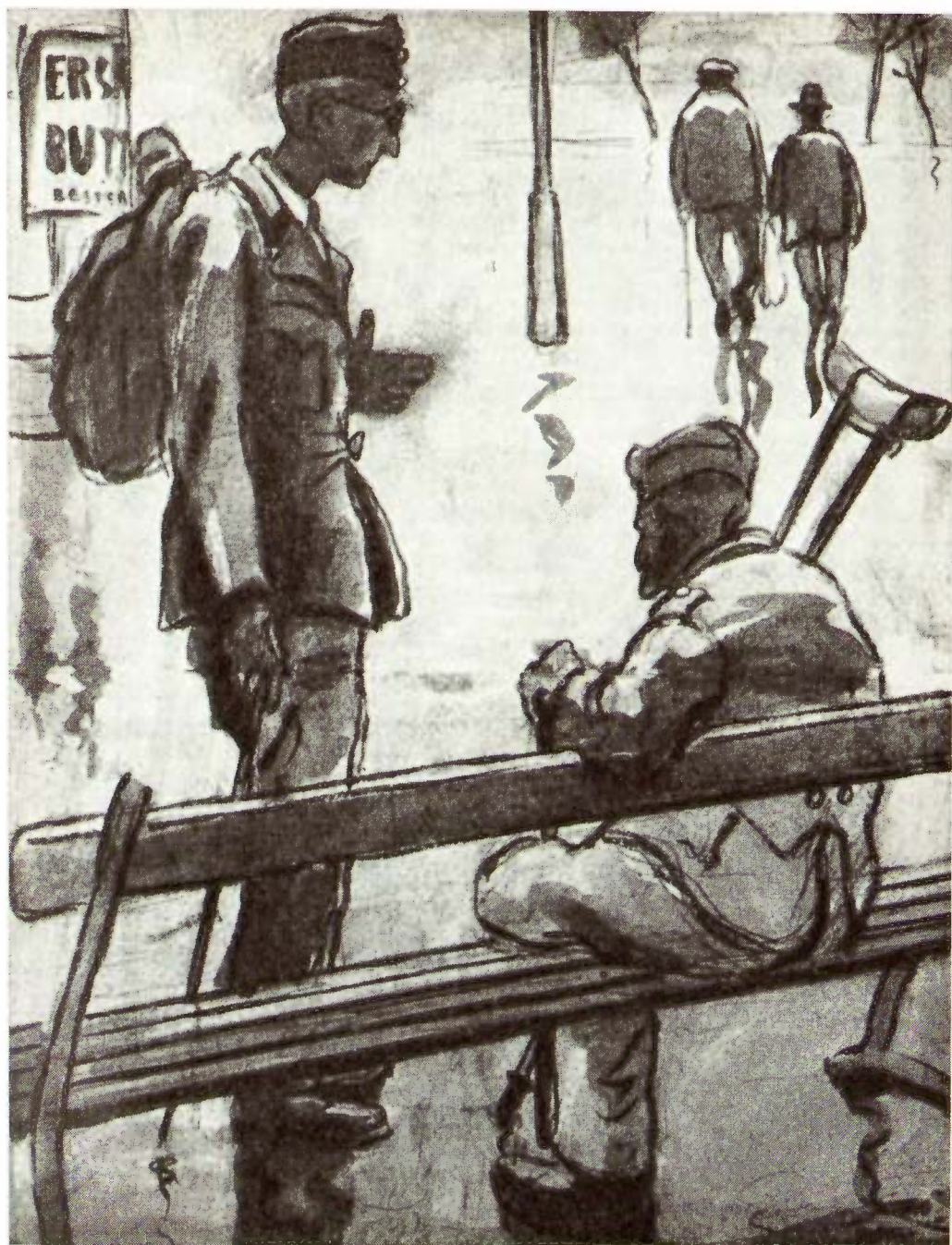
рации к заявлению Гинденбурга о том, что «Германский народ может спасти только спокойная, длительная и мирная работа...» Фельдмаршал изображен воинственно шествующим на фоне пушек, снарядов и прочей «мирной» амуниции, а весь рисунок обрамляют слева и справа, как кулисы, две виселицы. Противоречие между текстом и изображением служит здесь карикатуристу средством для сатирического разоблачения противоречия между словами и делами тогдашнего президента Германской республики, за мирными уверениями которого скрывалась подготовка новой войны. Тот же Гинденбург мастерски нарисован в «Смехаче» (1925, № 14). Карикатура называется «Присяга на верность конституции». На столике, покрытом зеленым сукном, перед Гинденбургом распятие и книга — «Конституция». Правая рука присягающего поднята, как полагается по ритуалу. Но традиционный жест чуть-чуть видоизменен: не два пальца поднял глава государства, а комбинацию из трех, как бы демонстрируя свое настоящее отношение к германской конституции. Графическое решение карикатуры эффектно и выразительно. На белом фоне журнальной страницы отчетливым силуэтом выделяется внушительная фигура Гинденбурга — черный мундир с желтыми проблесками орденов и позументов, черные брюки с желтыми лампасами, желтые лицо и кисть поднятой руки. Яркая зелень ткани, покрывающей столик, перечерчена несколькими сочными черными штрихами складок. Очень обогащают рисунок небольшие, но броские пятна белого: перчатка на левой, опирающейся на столик руке и пышные усы фельдмаршала. Три краски — черная, желтая и зеленая плюс белый цвет бумаги использованы здесь превосходно.

Есть еще одна категория журнальных рисунков, в исполнении которых талант и мастерство Бродаты сказываются особенно наглядно. Это

Фриц прозрел.

—Когда я был зрячим, я слепо верил Гитлеру. Теперь, когда я ослеп на войне, я начинаю кое-что видеть.

«Крокодил», 1943



рисунки, где всю смысловую нагрузку несет текст, — чаще всего диалог, а задача художника заключается, казалось бы, только в том, чтобы изобразить собеседников, а иногда и обстановку, в которой они разговаривают. Здесь-то и проявляется замечательное умение Бродаты создать не простую иллюстрацию, а полноценный художественный образ, который возбуждает интерес зрителя-читателя и говорит ему не меньше, а подчас и больше, чем литературный текст, напечатанный под рисунком.

Вот, например, рисунок на обложке журнала «Ревизор» (1929, № 28) — «Человек с портфелем». Подпись такая: «—Как же с моим заявлением, товарищ? Все еще без движения? — Что ты, что ты? Как же без движения? Я его вот уже пятый месяц в своем портфеле таскаю». Текст, надо прямо сказать, не отличается большим остроумием. Гораздо крепче, чем неуклюжая словесная шутка, бьет по бюрократам образ, созданный художником. Это образ перерожденца, человека, выдвинутого из низов на высокий пост и утратившего чувство ответственности перед народом. Он пытается еще сохранить внешний облик рабочего: на нем такой же, как на его собеседнике, простой пиджак поверх русской рубашки, старая фуражка; но грузная фигура, обрюзгшее лицо, воловьшая шея, тяжелая походка — все обличает в нем сытое, тупое чиновничье равнодушие. Ни у него, ни у шагающего рядом рабочего не видно глаз — они скрыты под козырьком фуражек, но вы видите легкий поворот корпуса и головы рабочего и чувствуете его взгляд, обращенный к «человеку с портфелем», видите, что тот идет вперед, не давая себе труда даже посмотреть на простилая.

Другой рисунок, который хочется привести для примера, был опубликован тремя годами раньше в «Смехаче» (1926, № 22) под названием «Век живи — век учись». Эпиграфом к нему служит выдержка из доклада наркома просвещения А. В. Луначарского, направленного против вульгаризаторов и приспособленцев, авторов таких учебников, которые «замкнуты в кругу политики». Под рисунком текст: «— Коллега, в вашем учебнике всюду фигури-

рует выражение «химическая революция». Как это понимать? — Видите ли, строго говоря, нужно было бы сказать «химическая реакция», но я счел это не совсем удобным». В данном случае диалог сам по себе меток, его можно было бы напечатать в сатирическом журнале и без рисунка: к сказанному, казалось бы, уже добавить нечего. Но когда смотришь на рисунок Бродаты, оказывается, что добавить можно многое. Когда воочию видишь изображенных художником собеседников, самый смысл их разговора становится более осязаемым, убедительным. Мы судим о говорящем уже не по одним только его словам; весь его облик, показанный нам художником, завершает психологическую характеристику. Бродаты нарисовал двух пожилых ученых просто, живо, безо всякого нажима и преувеличения. Очень тонко, очень мягко, но удивительно точно характеризует он каждого из них. Они стоят друг против друга, заложив руки за спину, оба уже поседевшие, у обоих бороды, усы, очки; но какие же это разные люди! Один полон достоинства, держится прямо, смотрит строго и спокойно на собеседника; другой немного пониже ростом, с небольшим брюшком, чуть-чуть отвернул и наклонил голову, опустил глаза. И достаточно этого легкого, почти произвольного движения головы и взгляда, направленного в сторону, чтобы в облике солидного ученого появились черты какой-то неуверенности, душевной слабости, черты человека, способного по малодушию на компромисс со своей научной совестью. Даже такая как будто незначительная деталь, как галстук бабочкой, играет здесь свою роль, придавая фигуре почтенного профессора едва уловимый оттенок претенциозности.

Интересна и не совсем обычна для Бродаты техника исполнения: головы беседующих нарисованы карандашом, легко и мягко, затем книзу карандашный штрих переходит постепенно в сплошную черную заливку, создавая выразительный силуэт фигур. Фоном служит ровная желто-палевая плашка, на которой сверкают белизной только воротнички профессоров и блик на стекле очков у высокого, придавая особую остроту его взгляду.

Быть может, покажется, что о рисунках Бродаты, относящихся к 1920-м годам, здесь говорится слишком подробно. Но это был период обостренной борьбы реалистического направления в советском изобразительном искусстве с формалистическими и эстетскими течениями. Влияние этих течений коснулось и нашей сатирической графики. Излишнее увлечение формально-декоративной стороной рисунка можно найти и в некоторых работах Бродаты того времени. Важно, однако, то, что основное направление его творчества характеризуется именно теми примерами, которые приведены выше и число которых можно было бы сколько угодно умножить; это направление — реализм. Быть верным жизненной правде, быть активным художником, а не пассивным иллюстратором — вот законы, которые Бродаты считал для искусства незыблемыми.

Этим законам он следовал сам, их он старался внушить и своим ученикам. Педагогическую работу он вел с 1928 года на отделении книжно-журнального рисунка Академии художеств в Ленинграде, а с 1930 по 1932 год — в Московском полиграфическом институте. В Академию Бродаты пришел, когда она только стала залечивать раны, нанесенные

нашему художественному образованию всевозможными экспериментаторами, ниспровергателями традиций — формалистами разного толка, вульгарными социологами и т. д. Свою задачу он видел, во-первых, в том, чтобы овладение основами профессиональных знаний и мастерства стало для его студентов творческим процессом, было оживлено дыханием подлинного искусства; во-вторых, в том, чтобы неясные подчас творческие устремления молодых художников обязательно связать с поисками путей и средств для их конкретного воплощения в образах реалистического искусства. Когда кто-нибудь из студентов, не успев еще ничего сделать, начинал разговор о своих планах и замыслах, Лев Григорьевич обычно говорил: «За идеи деньги не платят». И его ученики отлично понимали смысл этого афоризма: о художнике судят по тому, что и как он нарисовал, а не по тому, что он задумал. Когда наступало время отправки студентов на практику, Бродаты следил за тем, чтобы практика эта проходила в журнальных редакциях и чтобы будущие художники делали не рисунки вообще, а такие, какие нужны журналу, и так, чтобы их можно было в журнале напечатать.

М. Бенавидес.
Попы и нищие.

Иллюстрация. 1937



Студенты уважали и любили своего молодого профессора. Они готовы были часами слушать, как он говорил об искусстве. А говорил он умно, остро, занимательно. У него были склонность к парадоксам и чудесный тонкий юмор. Следить за мыслью Бродаты, находить скрытый смысл его неожиданных парадоксов было всегда интересно и поучительно. Меткие словечки и афоризмы Льва Григорьевича передавались из уст в уста, прочно прививались в академическом быту. Студенты любили и классные занятия Бродаты, охотно посещали их, тем более, что в отличие от других профессоров Лев Григорьевич работал в мастерской вместе с ними — ставил мольберт и рисовал или писал эту.

Бродаты внушал своим ученикам, что нельзя просто срисовывать натуру, надо искать в натуре самое характерное, самое существенное, стараться, чтобы даже в черновом наброске ясно было видно это характерное и существенное. Правильно нарисовать сложную форму — значит прежде всего увидеть и передать закономерности ее построения. Найденные закономерности Бродаты выражал иногда в остроумных сжатых формулах или схемах. Двумя росчерками он показывал, как нужно изображать руку: пририсовывал к трем средним пальцам большой и мизинец. «Обращайте внимание на форму ушей, — говорил он. — Нельзя рисовать разных людей с одинаковыми ушами. Посмотрите — у одного ухо похоже на тройку, у другого на девятку, у третьего — на двойку». Понимать это надо было, конечно, не буквально, а как способ выделения и запоминания самого характерного. Он учил изображать незнакомое, исходя из уже знакомого: «Если я умею нарисовать кошку, я нарисую и тигра».

Бродаты, развивая у будущих художников ассоциативное мышление, предлагал искать в каждом предмете как бы скрытую сущность — то, чем он напоминает другой, совсем, казалось бы, непохожий предмет. Художественный образ, созданный на основе такой ассоциации, всегда впечатляет, верно отражая неповторимый характер вещи. Так проявляется и индивидуальность художника — каждый видит по-своему. По-своему, однако, не означает произ-

вольно, субъективно. Главное в искусстве — подчинение объективной жизненной правде.

Сохранились тезисы доклада Бродаты «Современная графика Запада», прочитанного в Академии в марте 1929 года. Если вынести за скобки несколько преувеличенное значение, которое придавалось докладчиком немецкому экспрессионизму, тезисы эти представляют большой интерес: в них сформулировано художественное кредо Бродаты. Вот основные пункты:

«1. Графика — всякое художественное произведение, назначенное посредством печати к размножению.

2. Рисунок, не назначенный для воспроизведения, нельзя рассматривать как графическое произведение.

3. Стремление к размножению своих произведений заставляет художника стать графиком.

4. Графика — лучшее средство художника говорить с массами.

5. Графика — лучшее средство приблизить массу к искусству.

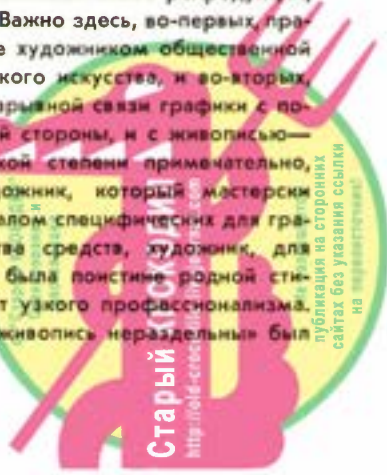
6. Графика и живопись нераздельны.

7. Фотоцинография, освобождая художника от технических забот, оторвала его от понимания материала.

8. Течение и направление графики не диктуется отдельными художниками, а социальными условиями.

9. Буржуазный строй — тормоз к развитию графических искусств» и т. д.

Можно не соглашаться с тем, что Бродаты не признавал, по-видимому, за станковым рисунком права называться графикой, или с его оценкой роли фотомеханической репродукции, но не это главное. Важно здесь, во-первых, правильное понимание художником общественной функции графического искусства, и во-вторых, утверждение неразрывной связи графики с полиграфией, с одной стороны, и с живописью — с другой. В высокой степени примечательно, что Бродаты, художник, который мастерски владел всем арсеналом специфических для графического искусства средств, художник, для которого графика была поистине родной стихией, был далек от узкого профессионализма. Тезис «графика и живопись нераздельны» был



для него не декларацией, а основным творческим принципом. Любой его рисунок, и цветной, и черный, и построенный на сочетании локальных тонов, и решенный с применением переходящих друг в друга красочных оттенков свидетельствуют о незаурядном колористическом даровании. Лев Григорьевич был отличным художником-живописцем и в узком смысле этого слова писал «для себя» превосходные пейзажи, натюрморты. Он никогда не расставался с маленьким карманным блокнотиком и таким же миниатюрным ящичком акварели и фиксировал буквально на ходу свои впечатления и наблюдения в быстрых, точных и очень красивых красочных набросках.

После приезда в Москву Бродаты начал сотрудничать (с 1931 года) в «Крокодиле», а в 1932 году, оставив педагогическую работу в институте, перешел в журнал на постоянную работу в качестве заведующего художественной частью. В течение примерно полутора лет, начиная с 35-го декабрьского номера 1923 года, «Крокодил» выходил в оформлении Бродаты.

С приходом Льва Григорьевича облик журнала сразу преобразился. Изменилась обложка: вместо стандартного заголовка — каждый раз по-новому написанное слово «Крокодил»: то в три строки — «КРО-КО-ДИЛ», то в одну, то в две; то в середине, то сбоку; то прямым шрифтом, то курсивом; то одноцветными буквами, то разноцветными, и т. д. Изменилась верстка: композицию страниц оживили полосы набора различного формата, появились декоративные линейки разных цветов, больше стало рукописных и оригинально скомпонованных наборных заголовков, мелких рисунков. На последней полосе вместо привычного одного большого рисунка могли появиться и два, и даже четыре, мог появиться и текст. Штриховые рисунки печатались не только черной, но и другими красками. Смело ломая установившиеся шаблоны, стремясь сделать журнал и по внешности ярким, интересным, привлекательным, проявляя уйму изобретательности, творческой выдумки, Бродаты в то же время старался характер оформления подчинить содержанию помещаемых в номере журнала материалов. Он всегда умел выделить тем или

иным способом фельетон, стихотворение или карикатуру на наиболее важную тему, привлечь к ним внимание читателя, сделать активным самый процесс чтения журнала.

При Льве Григорьевиче подготовка номера «Крокодила» к печати приобрела организованный от начала до конца характер. Он деятельно участвовал в редакционных совещаниях, сам нередко предлагал темы для рисунков. После того, как материал для очередного номера был обсужден и одобрен, он брал его домой и на следующий день приносил в редакцию подробный макет. Каждый художник, получая тематическое задание, точно знал, где будет помещен его рисунок, какого он должен быть формата, что будет напечатано по соседству с ним на развороте. Иногда Бродаты набрасывал в макете и схему карикатуры, подсказывая таким образом художнику изобразительное решение темы. И надо сказать, карикатуристы, как правило, соглашались с ним. Льву Григорьевичу доверяли, уважали его, прислушивались к его мнению, замечаниям, считались с его художественным вкусом. Энтузиазм, творческое беспокойство, горячее отношение Бродаты к делу заражали его товарищей по работе. Влиянию его ясного конструктивного ума и вдохновенного таланта подчинялись даже зрелые, опытные художники. То, что рисунки К. Ротова стали в этот период более лаконичными, декоративными, несомненная заслуга Бродаты. Ю. Ганф вспоминает, как однажды он принес в «Крокодил» карикатуру на международную тему, и Лев Григорьевич предложил напечатать этот штриховой рисунок вывороткой, то есть белыми линиями на черном фоне: по его мнению, мрачный колорит, который приобрела бы при этом карикатура, больше отвечал теме. Ганф согласился и, когда рисунок напечатали, убедился, как прав был Бродаты.

Для всего коллектива крокодилцев большое значение имело то, что Бродаты и собственным творчеством и своей работой художественного редактора утверждал поэтическое, художественное начало в карикатуре. Карикатурист должен быть прежде всего художником. То, что он создает, должно оцениваться как произведение искусства, без скидок на так называ-





Дж. Стейнбек. Гроздь гнева.

Заставка. 1940

ему ю специфику жанра. Для сатирического рисунка остаются в силе все требования настоящего большого искусства — об этом Бродаты никогда не уставал напоминать.

И в период, когда Бродаты руководил художественным оформлением «Крокодила», и после этого на протяжении двадцати с лишним лет его рисунки появлялись почти в каждом номере журнала. Тематика их чрезвычайно разнообразна. Все важнейшие политические события и примечательные факты советской действительности, находившие отражение на страницах нашей печати, всегда давали повод для сатирических или дружески-юмористических рисунков. Но были темы, к которым ему приходилось возвращаться особенно часто и решение которых ему удавалось больше других; речь идет о рисунках, посвященных зарубежной

жизни — разоблачению антигуманистической сущности империализма или показу тяжелой жизни и моральной силы эксплуатируемых.

Это вовсе не значит, что у Бродаты не было хороших рисунков на так называемые внутренние темы — рисунков, бичующих бюрократизм, мещанство, невежество, равнодушие к людям и другие пороки. Такие рисунки были, и среди них, например, тот, где высмеиваются весьма модные молодые люди, которые знают имя Маяковского только как название одной из московских площадей: «— Это же бывшая Садово-Триумфальная». Рисунок этот, помимо других его достоинств, — великолепный образец того, как художник, пользуясь всего двумя красками — черной и красной, в полную силу, без размывки, умел создать впечатление декоративного богатства и разнообразия.

Можно было бы назвать и еще немало отличных сатирических рисунков, темой для которых послужили отрицательные явления нашей действительности. Однако по глубине и силе сатирического обличения, да и по количеству

Дж. Стейнбек. Гроздь гнева.

Иллюстрация. 1940

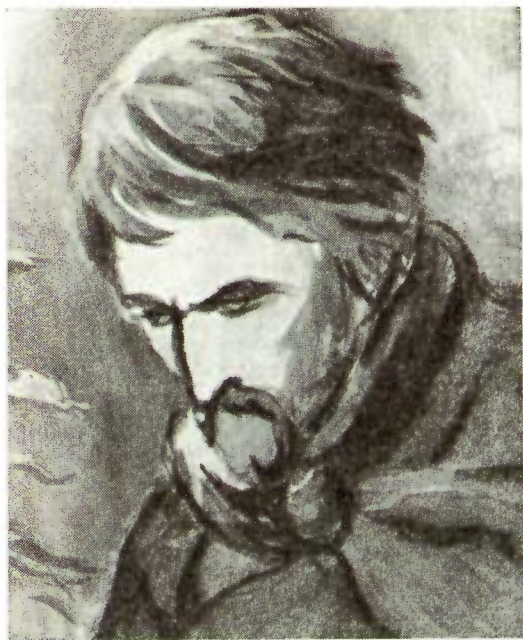
сделанного художником, карикатуры на международные темы занимают в творческом наследии Бродаты первое место.

Впрочем, вряд ли правомерно называть сатирические рисунки Льва Григорьевича — во всяком случае, подавляющее их большинство — карикатурами в том смысле, который обычно вкладывается в это понятие. «Толковый словарь русского языка» под редакцией Д. Ушакова, например, определяет карикатуру как рисунок, изображающий кого-нибудь или что-нибудь «в заведомо искаженном виде ради достижения комического эффекта». Но ведь в рисунках Бродаты, как правило, искажения-то и незаметны. Свои сатирические образы художник создавал, обостряя жизненно правдивые характерные черты человека, но не прибегал к нарочитому искажению его облика. Нельзя не согласиться с оценкой рисунков Бродаты, которая была дана на обсуждении посмертной выставки его работ известным советским публицистом Д. Заславским: «У многих сатириков есть свой штамп, чисто внешний: если буржуй, то у него обязательно лицо хищное, глаза зверские, нос какой-то особый, губы и т. д. Мне кажется, что сила Бродаты в изображении старого мира, реакции была в том, что у него это были живые люди, совсем не уроды и не какие-то чудовища. И вместе с тем это были несомненные враги революции, социализма... В изображении фашистов, генералов английских и американских и т. п. он, не прибегая к особой утрировке, не стилизуя их под уродов, достигал чрезвычайной выразительности именно потому, по-видимому, что он знал и умел передать самое существо этих людей, их надменность, тупоумие, ограниченность и т. д.».

Характеристика персонажей — нередко не только главное, но единственное средство разного выражения темы в рисунках Бродаты. Сюжетная ситуация, которая играет важнейшую роль в карикатурах таких художников, как Борис Ефимов или Кукрыниксы, у Бродаты редко приобретает самостоятельное значение. В «Крокодиле» художнику чаще всего приходилось делать рисунки к уже готовым подписям, причем во многих случаях подписи эти и без рисунков, казалось бы, раскрывали тему

с достаточной ясностью и полнотой. Но, как уже говорилось выше, даже в тех случаях, когда задача ограничивалась изображением людей, участвующих в разговоре, рисунок у Бродаты получался часто более выразительным и содержательным, чем самый текст. Облик двух джентльменов, беседующих с чашками кофе в руках, на рисунке «В кулуарах английского парламента» (1939) характеризует лисью изворотливость и изысканно-респектабельный цинизм британских дипломатов несколько не менее убедительно, чем их диалог о Чемберлене. На рисунке «В редакции «Голоса Америки» (1954) одни только руки человека, пересчитывающего банкноты, — маленькие, «аристократические» руки, мягкие и гибкие, — красноречивее всяких слов говорят о скользкой, продажной душонке рафинированного негодяя. На рисунке «Еще о колониях» (1940) Бродаты противопоставляет высокую, стройную фигуру индийского солдата чуть-чуть расхлябанной фигуре пожилого англичанина, который, видимо, все еще пытается чувствовать себя здесь хозяином, а мы, глядя на рисунок, понимаем — это уже не только колонизатор и «туземец», это дряхлеющая Британская империя и могучая, борющаяся за свою независимость Индия противостоят друг другу.

У Бродаты были очень смешные рисунки, такие, например, как «Мадридская идиллия или... современный бой быков» (1946), где некий западноевропейский дипломат во фраке и цилиндре «дразнит» на арене тощего быка с головой Франко копьём, на острие которого насажена... морковка; бык Франко со спокойной улыбкой пожирает морковную ботву. Смешным был и рисунок «Бюрократ в пустыне» (1933): «Рычи, не рычи, а пока не представишь справку, что ты лев, — все равно не поверю!» Но рисунки такого типа сравнительно редки. Юмор Бродаты проявлялся обычно не в самой комической ситуации, а в острой, меткой характеристике персонажей. Главным сатирическим оружием художника был не открытый смех, а тонкая язвительная ирония или гневный сарказм. Не было более убежденного противника карикатуры, построенной на механическом преувеличении, на внешней эффектности.



Портрет Генриха Гейне.
Фронтиспис к «Германии».
1935—1939

В годы Великой Отечественной войны Бродаты приходилось рисовать карикатуры на Гитлера и других фашистских заправил. Это далеко не лучшие работы художника. Образы-маски ему не удавались. Гораздо сильнее, гораздо выше в художественном отношении были сатирические рисунки, темой которых являлись разложение гитлеровской армии, гримасы тылового быта в фашистской Германии или столкновения захватчиков с партизанами. Здесь Бродаты мог показать живые человеческие характеры, а это и была настоящая стихия художника.

Положительные образы так же хорошо удавались Бродаты, как отрицательные. Высоты трагического звучания достигал он в изображении людей капиталистического мира, страдающих от нищеты, угнетения, бесправия. Чувством

глубокой симпатии проникнуты созданные им правдивые образы простых рабочих, прошедших суровую школу жизни, скорбных женщин, не по возрасту серьезных детей. Эти рисунки — горячий протест советского художника, художника-гуманиста против капиталистической эксплуатации, против всего, что подавляет и унижает человеческую личность.

Примечательно, что в рисунках Бродаты на зарубежные темы люди, которых изображал художник, никогда не были отвлеченными иностранцами вообще, а всегда жителями определенной страны. Его англичане не были похожи на немцев, а итальянцы — на турок или греков. Даже в нарисованном со спины человеке можно было узнать представителя той или иной национальности. Это результат длительных наблюдений, поисков, сопоставлений. Точно так же находил Бродаты характерные признаки, по которым на его рисунках сразу узнавались пейзажи различных стран. «В Нью-Йорке, — говорил он, — мало неба, в Греции очень много неба». И рисуя сцену, происходящую в Америке или на берегах Эгейского моря, он искал такую точку зрения, чтобы эта характерная особенность сразу бросалась в глаза.

Советские графики, участники поездки на теплоходе вокруг Европы, рассказывали, что когда они прибыли в порт Пирей, перед ними оказался вдруг знакомый пейзаж: они узнали Грецию, такую, какую видели прежде на рисунках Бродаты — художника, который сам в этих местах никогда не бывал.

Бродаты было присуще умение по-своему, неожиданно, но очень точно определить своеобразие какого-нибудь явления. Как-то на даче к нему обратился знакомый художник с вопросом, как нарисовать тайгу. «Очень просто, — отвечал Лев Григорьевич. — Видите этот лес? Рисуйте наоборот: где светлое, там делайте темное». И в самом деле, в редком подмосковном лесу деревья кажутся темными на светлом фоне неба, а в густой тайге на темном фоне стволы будут светлыми.

Лев Григорьевич за пределы Советского Союза никогда не выезжал. Чтобы правдиво изображать жизнь стран, в которых он не бывал, ему приходилось внимательно изучать доку-

ментальный материал. Но без образного превращения этого материала, без участия творческой интуиции художника рисунки Бродаты никогда не были бы так достоверны и убедительны.

«Для разных городов, — говорил он, например, — характерна различная ширина улиц. Чтобы верно передать это в рисунке, художник должен почувствовать, что, скажем, на узкой улице трудно найти точку зрения, с которой фигура человека видна целиком». Точное ощущение масштаба, умение обрезать рисунок там, где нужно и на сколько нужно, помогало Бродаты добиваться большой правдивости художественного образа.

Особым, пытливым глазом художника изучал он и окружающую действительность. В местах, где встречаются люди знакомые, — например на собраниях — и там, где люди общаются, но друг друга не знают, — например на вокзале — он наблюдал, как внешне выражается разница в их взаимоотношениях, «как это получается композиционно». Он всегда искал признаки современности в том, что его окружало, — признаки не случайные, преходящие, а существенные, влияющие на поведение людей. Когда на пригородных линиях железной дороги появилась электричка, для него самым необычным в новом тогда явлении были не форма и детали незнакомой до этого вагона, а то, что в вагон можно заходить непосредственно с высокой платформы, без ступенек. Именно это, считал он, важно для художника, это остается, а внешний облик вагона может завтра измениться.

Знакомого художника, который любил всякие технические новинки и старался в рисунке для «Крокодила» показать обязательно самую последнюю модель автомобиля, Бродаты убеждал не увлекаться внешними признаками новизны. «Что в автомобиле характерно? — говорил он. — То, что это домик, который едет; то, что домик этот может раскрыться со всех сторон; то, что он может стоять на обочине боком. Это все будет повторяться и тогда, когда появятся новые модели, другой формы, украшенные совсем другими деталями. Но никакой дом стоять боком не может и никогда не будет».

У Бродаты было высоко развито чувство ответственности перед читателем. Его всегда очень заботило, как бы не погрешить против правды, изображая обстановку, в которой действуют герои его рисунков. В этом он не допускал никакой отсебятины. В рисунке «Виды на жительство» (1953) ему нужно было показать на дальнем плане за водной гладью красивый итальянский город. С берега, где в жалких трущобах ютится беднота, на него смотрят туристы-иностранцы. «Не понимаю, — говорит один из них, — чем они недовольны: отсюда прекрасный вид на город...» И вот, для того чтобы верно нарисовать панораму Венеции такой, какой она представляется с дальнего берега Большого канала, Бродаты перерыл массу материалов, нарисовал план площади св. Марка, и лишь тогда, когда мог отчетливо представить себе, что и как будет видно — что Кампанилла окажется слева от Дворца дождей, что купол св. Марка будет едва виден над ним и т. д., — лишь тогда он приступил к исполнению рисунка для «Крокодила». В другой раз, для рисунка «Французская трагедия» (1953) он долго искал фотографии парижских улиц, по которым мог бы судить, что увидит человек, стоящий возле угла здания Гранд-Опера. И характерный силуэт большого дома на заднем плане этого рисунка — не фантазия художника: такой дом действительно существует в Париже и стоит именно на этом месте.

Техника рисунков Бродаты очень разнообразна. Особенно заметно менялся его графический язык в начале 1930-х годов. Он много экспериментировал на страницах «Крокодила», стараясь избежать штампа, механического повторения приемов. Иногда, стремясь придать рисунку особую остроту, отвечающую теме, он применял даже аппликацию. Так сделан, например, рисунок на обложке первого номера «Крокодила» в 1933 году. На нем изображен перерожденец — человек, который страшно озабочен предстоящей чисткой партии: а вдруг его спросят не о том, что он делал до семнадцатого года, а что он делает теперь! Бродаты хотел подчеркнуть обывательскую сущность этого человека характеристикой окружающей его обстановки — комнаты, в которой он жи-

вет, — и нарисовал своего «героя» и его супругу на фоне стены, оклеенной слащаво-мещанскими обоями. Чтобы сделать этот фон, Бродаты подобрал конфетные обертки с желто-зелено-красными букетиками, смонтировал их и наклеил на свой рисунок. Картина на стене — тоже наклеенная репродукция в пририсованной к ней рамке, телефонный аппарат на стене — вырезанная из рекламного проспекта фотография.

Подобных аппликационных рисунков у Бродаты было не так уж много. Приведенный пример только свидетельство того, как он использовал, когда ему это было нужно, любые изобразительные средства, чтобы сделать рисунок выразительнее.

Как только Бродаты замечал, что рука призывала к той или иной технике и графический прием грозит превратиться в заученный штамп, он менял манеру. Ни в каком случае он не мог позволить себе, чтобы линия, штрих или мазок ложились на бумагу с автоматической легкостью: исполнение каждого рисунка требовало творческого напряжения.

Одно время он рисовал, держа кисть вертикально на весу, как китайские или японские художники. Для набросков с натуры он пользовался обычно крошечным огрызком карандаша и не любил, чтобы карандаш был остро очинен. Все это приводит к заключению, что для Бродаты было важно ощущение «физического действия» рисующей руки, так же как преодоление инерции материала во время рисования, потому что, по-видимому, это было связано у него с состоянием сосредоточенности, необходимой для творческого процесса.

Как бы ни работал Бродаты — тушью или красками, тонкой перовой линией или жирными мазками кисти, сплошными заливками или в размывку, — его неизменным принципом было компоновать цветом. Забота о лаконизме и выразительности цветового силуэта, о связи фигур со средой никогда не покидала художника. Отсюда замечательная цельность его рисунков, их пространственность, оттого они так легко и ясно «читаются».

На протяжении ряда лет менялись не только графические приемы Бродаты. Эволюциониро-

вало и композиционное построение его журнальных рисунков — от плоскостного по преимуществу вначале к более сложному, пространственному. Живее и пластичнее становился штрих, и, главное, обогащалась, достигая все большей глубины и остроты, психологическая характеристика персонажей, все более значительными по содержанию становились сатирические образы художника.

Многолетняя плодотворная творческая деятельность Бродаты была отмечена в ноябре 1945 года присуждением ему почетного звания заслуженного деятеля искусств РСФСР «за выдающиеся заслуги в области советской художественной сатиры».

При жизни Бродаты его знали главным образом по работам в сатирических журналах. Его и привыкли в художественных кругах считать по сатирическому ведомству. Между тем, Лев Григорьевич был выдающимся мастером книжной иллюстрации. Обстоятельства сложились так, что во всей полноте и значении его творческой деятельности в этой области могла быть по достоинству оценена лишь после смерти художника.

Когда в 1940 году на 7-й выставке Союза московских художников зрители увидели рядом с карикатурами Бродаты из «Крокодила» гравированные по его рисункам иллюстрации к сборнику американских новелл XIX века и портреты авторов новелл, это было неожиданностью. Все отмечали силу образного решения, высокие художественные качества выставленных работ. Открылась как будто новая сторона дарования широкоизвестного художника. Бродаты-карикатурист оказался еще и превосходным рисовальщиком, иллюстратором, тонким интерпретатором литературных образов. Однако появление на выставке его книжных иллюстраций вовсе не было так уж неожиданно для тех, кто хорошо знал Льва Григорьевича, знал, что в папках художника и в редакционных столах издательств тогда лежали еще не увидевшие света законченные обширные циклы рисунков к нескольким крупным литературным произведениям. Увы, за исключением иллюстраций к «Гроздьям гнева» Дж. Стейнбека, опубликованным Гослитиздатом в 1940 году, и к «Аме-

риканским новеллам», напечатанным впервые только в 1946 году, причем без портретов авторов новелл, остальные рисунки так и остались неизданными. Только на посмертных выставках широкие круги зрителей имели возможность ознакомиться (да и то не в полном объеме, а по отдельным рисункам) с тем, что было сделано Бродаты в 1930-х годах для «Германии» Г. Гейне, «Блудного сына» Г. Реглера или «Сына Америки» Р. Райта. Не увидел света роман М. Д. Бенавидеса «Попы и нищие», иллюстрации к которому, созданные в 1937 году, были впервые показаны на выставке карикатур московских художников в 1941 году.

Печальная судьба постигла и более поздние работы Бродаты: неопубликованными остались его иллюстрации к «Кентерберийским рассказам» Дж. Чосера и не вполне, правда, завер-

шенная серия рисунков к роману А. Степанова «Порт-Артур».

Творческое наследие Бродаты-иллюстратора представляет большой интерес; и не только потому, что созданные художником рисунки — произведения искусства, источник непосредственного эстетического наслаждения и серьезных раздумий. Материалы, сохранившиеся в архиве Бродаты, дают представление о том, как он работал над иллюстрациями к тому или иному литературному произведению, — планы, наброски, предварительные эскизы, варианты композиций, законченные, но почему-либо отвергнутые самим художником рисунки. Эти материалы, позволяя заглянуть в творческую кухню художника, проследить процесс создания рисунка, дают представление об индивидуальных особенностях метода работы Бродаты,

Дж. Чосер. Кентерберийские рассказы.

Заставка к «Рассказу второй монахини». 1939—1943





Дж. Чосер. Кентерберийские рассказы.

Заставка к «Рассказу повара».
1939—1943

многое раскрывают в его творческом облике.

Первая книга с рисунками Бродаты — «Гамбург на баррикадах» Ларисы Рейснер — была издана в 1932 году. Горячий публицистический характер книги отразился и на стиле иллюстраций, темпераментных, лаконичных, колющих. Несмотря на нарочитую условность графического приема, черно-белые рисунки Бродаты очень эмоциональны, образны, заставляют увидеть и почувствовать напряженную обстановку, в которой ведет борьбу передовой революционный отряд германских пролетариев.

Художник, творчество которого с первых дней Октября было связано с нашей периодической печатью, со злободневной политической тематикой, оставался публицистом и тогда, когда брался за иллюстрирование произведений художественной литературы. Это сказывалось и в том, какие книги выбирал Бродаты для иллюстрирования, и в тех позициях, с каких он подходил к образному истолкованию литературного текста.

Так после прихода Гитлера к власти в Германии, когда сапоги фашистских мракобесов топтали все лучшее, передовое, чем гордились и немецкая национальная культура и все прогрессивное человечество, Бродаты обращается к поэме Генриха Гейне «Германия», в которой

сатирическое обличение реакции, косности, филистерства сочетается с проявлением глубокого патриотического чувства. В дни освободительной войны испанского народа против фашистской диктатуры Франко Бродаты иллюстрирует книгу Мануэля Домингеса Бенавидеса «Попы и нищие», представляющую сатирическую хронику политической жизни предреволюционной Испании, одним из «героев» которой показан фашистский вожак Хиль Роблес. В эти же годы художник работает над рисунками к роману немецкого писателя Густава

Дж. Чосер. Кентерберийские рассказы.

Концовка к «Прологу монахини».
1939—1943



Реглера «Блудный сын», направленному против католической реакции. Откликом Бродаты на политические события, к которым было привлечено внимание советской общественности, явились его иллюстрации и к книге очерков Анны Луизы Стронг о событиях в Китае (1939), и к драматургическому памфлету Джеймса Олдриджа «Сорок девятый штат» (1947), и другие. А в годы Великой Отечественной войны Бродаты начинает большую работу над рисунками к историческому роману А. Степанова «Порт-Артур», одним из основных мотивов которого является прославление героизма, силы духа и любви к Родине простых русских людей — защитников осажденной крепости.

Иллюстрировать книгу можно по-разному. Одни художники создают на основе литературного текста произведение изобразительного искусства, не только показывая то, что писателем рассказано, но и комментируя авторскую мысль, подчас развивая ее и дополняя от себя тем, чего в тексте у автора нет. Такой подход при определенных условиях может оказаться оправданным и плодотворным: напомним хотя бы для примера прекрасные иллюстрации А. Каневского к Салтыкову-Щедрину или к повестям Гоголя. Но есть и другой путь — когда иллюстратор остается строго в рамках авторского текста и изображает наглядно только то, казалось бы, что сказано в тексте словами. Настоящий художник, идя и по этому пути, может создать зрительный образ яркий и правдивый, который раскрывает с огромной убеждающей силой характер, душевный мир героев книги, дает живое представление о среде, в которой они действуют, активно заставляет нас почувствовать динамику и эмоциональный тон повествования. Именно таким иллюстратором был Лев Григорьевич Бродаты.

Как правило, он ничего в своих иллюстрациях не добавлял «от себя». Его рисунки точно отвечали тексту. Но как внимательно читал он этот текст, прежде чем взяться за карандаш и кисть, и как много он умел в нем прочесть, как хорошо чувствовал художественное своеобразие того или иного произведения!

Все, что должны были сказать иллюстрации

Бродаты читателю-зрителю, они говорили языком, свойственным только изобразительному искусству. Никогда в его рисунках, при всей их близости к иллюстрируемому тексту, не было того, что принято называть «иллюстративностью», то есть пассивного пересказа сюжетных ситуаций или литературных описаний. Рисунки Бродаты всегда образны; в этом их отличительное качество и главное достоинство.

Стремление художника создать красноречивый зрительный образ, в котором воплощена самая суть созданного писателем образа литературного, иными словами, стремление помочь своим рисунком читателю правильно воспринять эту суть, сказывается прежде всего в отборе сюжетных моментов для изображения. Какие же моменты повествования выбирал для своих иллюстраций Бродаты? Обратимся для примера к «Гроздьям гнева» Дж. Стейнбека.

В работе над этой книгой Бродаты ставил себе целью, во-первых, показать ее главных героев — простых людей Америки, у которых нет ничего, кроме сильных рабочих рук и горячего человеческого сердца, людей, испытывающих все тяготы бесплодных скитаний по стране в поисках работы и крова, людей, сильных духом, крепко спаянных узами классовой солидарности. Во-вторых, дать ощущение среды, в которой живут эти люди, передать настроение, атмосферу событий, происходящих в романе. Решению первой задачи служат в основном полосные иллюстрации, решению второй — заставки к тридцати главам книги.

Для полосных иллюстраций Бродаты выбирает ситуации, которые дают ему возможность показать не только внешний облик, но, главным образом, и характер и душевное состояние действующих лиц: сидит в раздумье отец; мать сообщает о смерти бабки; вся семья стоит у свежевырытой могилы; вербовщики ведут разговор с безработными и т. п.

Образ отца, старого Тома, достигает у Бродаты большой силы. Художник рисует человека сурового, угрюмого, испытывавшего жестокие удары судьбы и крепкого еще, как старый кряжистый дуб. Он сидит на низенькой стульке крыльца, подперев голову одной рукой и опустив другую. И какая красноречивая

правда в этой пассивно опущенной руке, большой жилистой руке труженика, в пальцах которой чуть держится какая-то хворостинка; и в то же время как убедительно говорят о несломленной воле человека его тяжелый неподвижный взгляд из-под сдвинутых бровей, тонкие, крепко сжатые губы, могучий подбородок. Сидящая фигура занимает почти все поле рисунка; кажется, что этому крупному человеку тесно, некуда распрямиться, и от этого образ становится еще более напряженным, выразительным. Исполнен этот рисунок, как и другие иллюстрации к «Гроздьям гнева», свободным, на первый взгляд, даже почти небрежным, но на самом деле очень точным и пластичным штрихом. Бродаты всегда стремился линией дать характеристику объема, движения поверхности, роль штриха в его рисунках никогда не сводилась только к ограничению внешних контуров предмета.

Хороши у Бродаты в этой книге и образы матери — спокойной сильной женщины с чуткой душой и мужественным разумом, и бывшего проповедника Джима Кейси, ставшего преданным другом семьи Джоудов, и ряда других героев романа.

Теперь о заставках. В одних случаях они отвечают начальным строкам главы и как бы вводят читателя в обстановку описываемых событий, в других случаях они отражают самое существенное, о чем говорится в главе, дают как бы образный сгусток ее содержания. В таких заставках обобщение у Бродаты никогда не переходит в отвлеченную символику: изображаемое у него всегда реально, конкретно, соответствует тексту. Все дело в умении художника найти в тексте как раз то, что открывает возможность создать обобщающий образ.

В первой главе «Гроздьев гнева» есть фраза: «В сером небе появилось солнце — мутно-красный круг, излучающий слабый, похожий на сумерки свет». Вы еще не прочитали этих строк, смотрите на заставку — огромное солнце на темном фоне неба, распростертого над пустой равниной, — и перед вами уже возникает образ жестокой засухи, образ земли, опаленной испепеляющим зноем, мертвой и бесплодной.

Точно соответствует первым фразам текста

то, что изображено на заставке к главе, начинающейся словами: «Допотопный, перегруженный гудзон поскрипывал и кряхтел, держа курс на запад», или к другой — «Вдоль шоссе № 66 выстроились придорожные бары», и еще ко многим другим. Но вот над начальной строкой одной из последних глав — «Весна в Калифорнии прекрасна» — вы видите такой рисунок: несколько истощенных ребятишек стоят с опущенным печальным взглядом. Резкий контраст между рисунком и текстом; но он-то как нельзя лучше и выражает заложенную в главе мысль. Там описывается, как в Калифорнии для поддержания высоких цен уничтожают богатейший урожай зерна, овощей, фруктов. Казалось бы, можно очень эффектно изобразить, как топят в море картофель или обливают керосином апельсины. Но Бродаты не идет по линии наименьшего сопротивления, не гонится за внешней занимательностью. Он рисует заставку в том эмоциональном ключе, который соответствует авторской интонации. Для своего рисунка он выбирает из текста место, где говорится о детях, умирающих от голода, и о том, как они «стоят в оцепенении и смотрят на проплывающий мимо картофель...» Заставка Бродаты приобретает свой обобщающий смысл именно в контрастном сопоставлении с первыми строками текста. Она не иллюстрирует, а образно раскрывает для читателя главное, чему посвящена глава и что с такой силой выражено писателем в словах, заключающих эту главу: «В душах людей наливаются и зреют гроздья гнева — тяжелые гроздья, и дозревать им теперь уже недолго».

Прочитав книгу с иллюстрациями Бродаты, как будто проходишь вместе с ее героями трудный, далекий путь от Оклахомы до Калифорнии, изнываешь под жгучим солнцем, мокнешь под ливнями, любишь и страдаешь вместе с людьми, ставшими такими знакомыми и близкими, — и жаль расставаться с ними; с грустью провожаешь взглядом уходящие в неведомое под косыми струями дождя три горестные фигуры — мать, отца и больную Розу Сарона, которую они заботливо ведут под руки. Эта заключительная иллюстрация к

«Гроздьям гнева» — образ большой силы и глубины, образ, который не забудешь.

По тому же принципу, как в «Гроздьях гнева», выбирал Бродаты сюжеты для создания обобщающих образов в заставках к сборнику американских новелл XIX века. Однако здесь художнику пришлось иметь дело с произведениями пятнадцати различных авторов, подчас очень далеких один от другого по стилю, по всему характеру творчества. Трудность заключалась в том, чтобы, не нарушая художественного единства оформления книги в целом (а это Бродаты считал обязательным), отразить в заставках такие разные вещи, как романтическая фантастика Эдгара По или юмор Марка Твена, лирика Генри Джеймса или социально-обличительная критика Стивена Крейна. Решить эту задачу помогло в известной мере то, что для воспроизведения иллюстраций была избрана техника гравюры на дереве. Различные по сюжету, композиции, настроению рисунки благодаря этому оказались для зрительного восприятия как бы приведенными к одному знаменателю. Бродаты работал, зная, что по его рисункам будут сделаны гравюры, и заботливо учитывая особенности ксилографии. Тем более примечательно, что и в этих условиях он сумел и сохранить свой индивидуальный графический почерк и передать художественное своеобразие каждой новеллы, для которой делались заставки.

Так, на заставке к «Бочонку амонтильядо» Э. По мрачное подземелье, отблески света от факелов, с которыми входят два человека, груда черепов на первом плане — все это вводит читателя в атмосферу новеллы, создавая впечатление таинственности, тревоги. Рисунком легким и веселым, носящим характер непринужденного наброска, открывается рассказ Марка Твена «Журналистика в Тенесси»: на заставке изображено, как «ответственный редактор сидел и раскачивался на трехномом стуле, задрав ноги на основной стол». Отчетливо звучит эмоциональный лейтмотив повествования в заставке к «Сделке с пшеницей» Фрэнка Норриса (унылая «хлебная очередь» продрогших под дождем людей) или к новелле Стивена Крейна «На тему о нищете» (ночная

улица с одинокой фигурой бредущего прохожего). Полна драматизма сцена, изображенная Бродаты на рисунке к новелле Джорджа Кейбла «Жан-ах! Поклен»: сельский пейзаж, ночь, дорога в поле, и на ней надвигающаяся группа возбужденных людей — они бегут вершить расправу, вы это чувствуете.

Композиционное решение рисунков разнообразно. В одних случаях Бродаты развертывает пространство в глубину, в других дает одноплановое решение; в одних заставках изображение заполняет четкий прямоугольник, в других оно лишено геометрически прямолинейных границ, в третьих фигуры людей рисуются на фоне бумаги совсем без предметного окружения и т. д.

О том, как требователен к себе был художник, как настойчиво искал он каждый раз решение, полнее отвечающее его замыслу, свидетельствуют варианты многих заставок, вполне законченные, даже выполненные в гравюре и все-таки не использованные в книге, замененные другими. Когда сравниваешь эти отвергнутые рисунки с напечатанными, видишь, что взыскательным мастером руководило стремление избежать всякого оттенка иллюстративности, фотографичности, стремление уйти от ненужного многословия. Так, Бродаты, вместо красивой, мастерски выполненной заставки к «Человеку без родины» Э. Гейла с изображением парусного судна в море ночью, сделал другую заставку, на которой только суровые морские волны и небо. Думается, что первый вариант не удовлетворил художника из-за того, что образ одинокого парусника в море казался ему несколько шаблонным, примелькавшимся, сентиментальным. Бродаты пошел по более трудному пути и нашел образ более строгий и лаконичный, более емкий и содержательный. И эта заставка вернее отвечает идее новеллы, переключается со словами ее героя: «Похороните меня в море».

Новелла Н. Готорна «Опыт доктора Хейдегера» начинается с описания рабочего кабинета доктора. Внутренний вид кабинета изобразил на своем рисунке и Бродаты. Но готовую, уже награвированную заставку он предложил обрезать снизу и сверху: скадрированный таким

**А. Степанов.
Порт-Артур.**

Иллюстрация.
1940-е гг.



образом рисунок стал более собранным, нейтральные части стены и пола оказались убранными, предметы обстановки приобрели большую и необходимую значительность.

В некоторых случаях, правда, варианты, оставшиеся в папках художника, представляются нам более интересными, чем напечатанные: в них меньше рассказа и больше образного начала. Речь идет, например, о заставках к «Золотому жуку» Э. По или к «Молодому Брауну» Н. Готорна. Кто знает, может быть, неудачный выбор на совести издательства? И так бывает.

По первоначальному плану в сборнике «Американская новелла XIX века», помимо заставок, должны были быть портреты авторов новелл размером в книжную полосу. Бродаты не успел закончить работу над портретами: началась война. Граверы оказались вне Москвы; художник посылал им оригиналы, получал пробные оттиски и возвращал со своей корректурой. Все это затягивало выход книги, и она в конце концов была сдана в печать только с заставками, без портретов. Потом доски затерялись. Серия — правда, неполная — портретов выда-

ющихся американских писателей так и осталась неопубликованной. Между тем, в этой серии были бесспорно заслуживающие внимания произведения подлинного искусства.

Несмотря на то, что в качестве источника приходилось пользоваться фотографиями писателей, к тому же далеко не всегда удачными, портреты, сделанные Бродаты, никак нельзя назвать перерисовками. К любой задаче, и к этой в том числе, Лев Григорьевич подходил творчески, не снижая требований, которые обычно к себе предъявлял. Он освобождал прежде всего фотографию от всего случайного, незначительного и подчеркивал то, что могло придать образу глубину и силу выражения. В самой технике рисунка он старался отойти от подражания фотографической светотени, искал свободную пластическую выразительность штриха или мазка — такого штриха или мазка, который можно воспроизвести в гравюре без утраты характерных для почерка художника особенностей. Не сразу нашел Бродаты удовлетворявшую его и граверов манеру, но когда нашел, придирчиво требовал возможно большего соответствия репродукции оригиналу.

Получив от гравера оттиск первого портрета (это был портрет Стивена Крейна), Бродаты переделал оригинал заново: убрал фон, границы которого придавали рисунку прямоугольную форму, изменил характер штриха, отказался от иллюзорной передачи объема и т. д. Портрет, не утратив сходства, отошел дальше от фотографического первоисточника и приобрел качества произведения искусства; новая гравюра, сделанная по этому рисунку, стала значительно богаче по фактуре, а образ писателя — более живым, активным, впечатляющим. Несколько раз возвращал Бродаты гравюру портрет Марка Твена, все время облегчая рисунок, убирая лишние штрихи, пока не добился желаемой простоты, лаконизма и изящества.

Над иллюстрациями к «Германии» Генриха Гейне Бродаты трудился на протяжении четырех лет, начиная с 1935 года, но работа эта так и осталась незавершенной. Были уже изготовлены даже цветные цинкографские клише с оригиналов для страничных иллюстраций, был

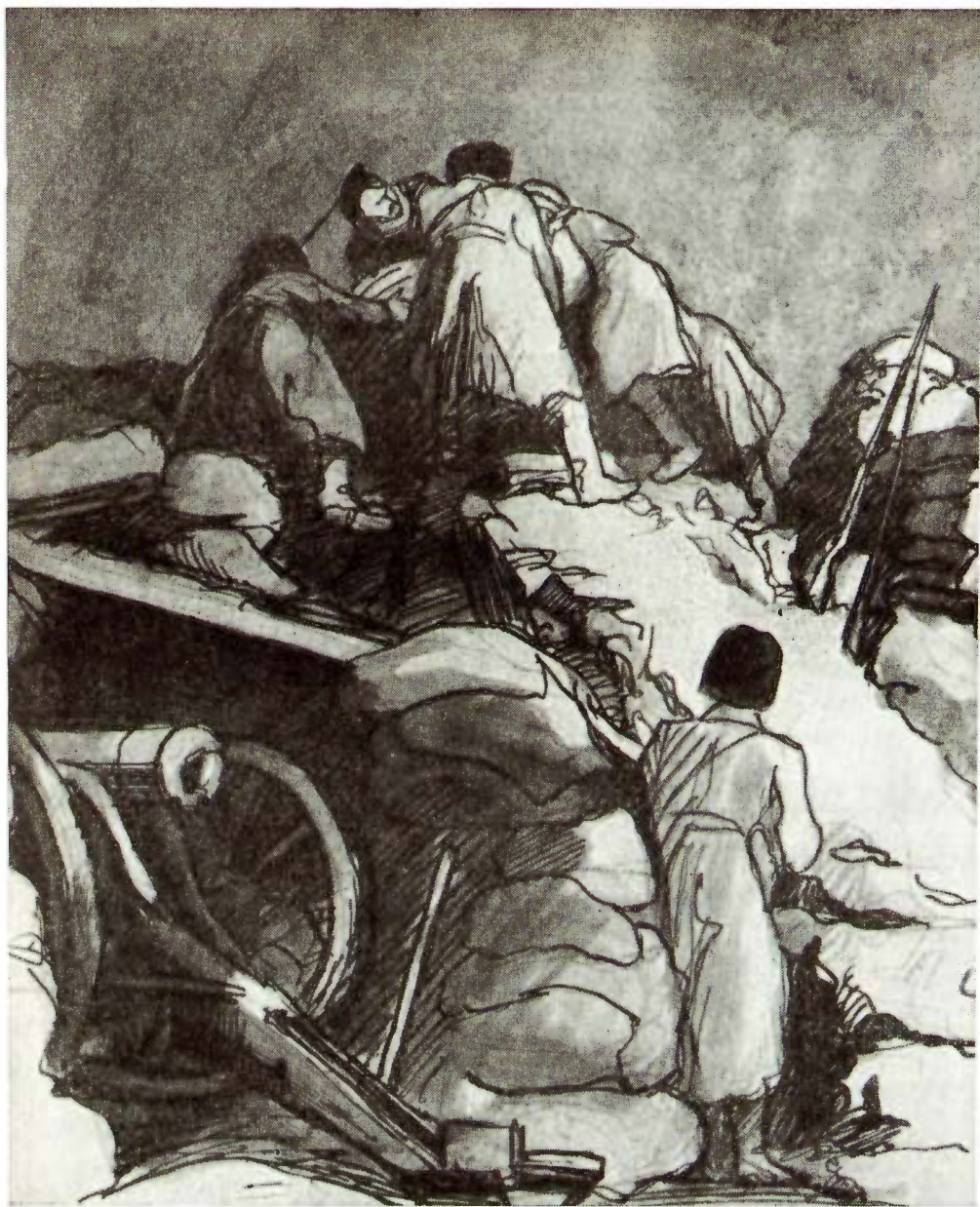
сделан ряд вариантов черных рисунков, а художник все еще продолжал искать, переделывать. Все назначенные сроки прошли, и издательству пришлось отказаться от выпуска книги с его иллюстрациями. Один из самых поэтических иллюстрационных циклов Бродаты так и не увидел света.

Лев Григорьевич хорошо знал творения великого немецкого поэта, любил его тонкий юмор, язвительную сатиру, столь созвучные складу его собственного дарования. «Германия» должна была выйти в Гослитиздате в переводе В. Левика. Бродаты прекрасно владел немецким языком и имел возможность изучать текст поэмы в подлиннике, но счел все же необходимым ознакомиться и со всеми прежними русскими переводами, сопоставить различные толкования поэтических иносказаний Гейне, стараясь уловить и верно понять смысловые оттенки, которыми так богат текст поэмы.

Сложная задача стояла перед художником, но он не искал путей к ее упрощенному решению. Его рисунки к «Германии» — плод долгих раздумий и творческого напряжения. Нужно было прежде всего отразить в иллюстрациях публицистическую сущность поэмы, направленной против реакционного буржуазного национализма, против сентиментально-романтической идеализации средневековой Германии, и в то же время проникнутой страстным патристическим чувством, горячей сыновней любовью к немецкому народу. Нужно было передать в рисунках своеобразное, характерное для Гейне сочетание лирики и сатиры, сказочной фантазии и самой будничной реальности. Нужно было сохранить в рисунках оттенок неподражаемой иронии автора поэмы.

В разработанном Бродаты плане иллюстрирования книги основным сюжетным моментам он посвятил полосные иллюстрации; для каждой главы, кроме того, делались заставки и концовки. Фронтисписом должен был служить портрет Гейне.

В портрете автора «Германии» Бродаты дал прочувствованный образ поэта-изгнанника, погруженного в невеселые думы о судьбе своей родины. Художник сумел показать в человеке, склонившем печально голову, не только мысли-



А. Степанов. Порт-Артур.
Иллюстрация. 1940-е гг.

теля, но и борца, которого не сломили невзгоды; его пристальный взгляд устремлен вдаль, он идет навстречу ветру, развевающему волосы, откинувшему назад концы повязанного на шею шарфа. Достигнуто это скугими выразительными средствами — немногими легкими мазками акварели. Колористическое решение портрета строится на борьбе холодных зелено-голубых тонов с теплыми красно-коричневыми. Умело пользуясь этой гаммой, в которой решено и большинство других цветных иллюстраций, Бродаты добивается впечатления большого живописного богатства.

Один из важнейших по идейному содержанию эпизодов поэмы — разговор автора с Фридрихом Барбароссой. Эта воображаемая встреча должна была по замыслу Гейне скомпрометировать попытки реакции использовать популярность легенды о Барбароссе для агитации за возрождение феодальной монархии под видом борьбы за объединение раздробленной Германии. В этом разговоре Гейне произносит знаменитую фразу о никчемности существования императоров вообще. Иллюстрация Бродаты хорошо раскрывает замысел поэта. Особенно удачен сатирический образ самого Барбароссы — смешного старика в не по росту просторной императорской мантии, который тщетно пытается казаться величественно-важным. Ироническая трактовка центрального образа помогает художественно оправдать соедinenie в рисунке фантастического и реального.

Реалистическое начало лежало в самой основе творчества Бродаты. Реальная действительность была единственным источником всего богатства образов, создаваемых художником. И когда ему приходилось иллюстрировать фантастику, воображаемое, он искал и находил реальные корни фантастических образов. Работая над иллюстрацией «Сон в Миндене» к главе, где автор «Германии» рассказывает о своих кошмарных видениях, Бродаты сначала пытался изобразить витающие над спящим призраки жандармов, саваны, цепи и т. д. Рисунок не удовлетворял художника, казался ему фальшивым. Тогда Бродаты отказался от попыток нарисовать видения. В напря-

женной тревожной гамме густых красноватых тонов он изобразил человека на постели под балдахин, погруженного в беспокойный сон; над ним нависают причудливые складки драпировок, витые шнуры, тяжелые кисти. Нарисовано это так, что вы понимаете, чувствуете, как в воспаленном воображении героя повествования могли возникнуть образы его кошмара.

Бродаты был скрупулезно точен во всем, что касалось исторической достоверности изображения. Установив, например, что в 40-е годы прошлого столетия, когда была написана «Германия», Кельнский собор стоял недостроенный, художник считал для себя обязательным таким его и изобразить на иллюстрации. Поскольку речь зашла об этом рисунке, следует отметить мастерство, с которым Бродаты, изображая площадь перед собором, дает глубокое пространственное решение. Впечатление огромного протяжения уходящей вдаль площади создается точно найденным композиционным размещением на ней двух фигур (человека с топором и автора) — одной на первом плане, другой в отдалении, — и масштабным соотношением этих фигур; высший в глубине силуэт готического собора несколько не теряет при этом своей внушительности.

Стремление к жизненной правде было неотделимо у Бродаты от заботы о том, чтобы создаваемый им зрительный образ как можно вернее и ярче отражал мысль писателя. Несколько раз возвращался художник к иллюстрации для главы, в которой описывается встреча в Тевтобургском лесу со стаей волков. Сохранившиеся варианты — это превосходные рисунки, живые, динамичные. Но удовлетворить Бродаты они не могли: волки, бегущие по лесу, были действительно волками, но и только. А у Гейне образу волков придан иносказательный смысл: это «сограждане волки», представители народа, борцы за демократию, обращаясь к которым, поэт говорит: «Я ваш! И волчий зуб у меня, и сердце волчьей закал-

Кельнский собор.

Иллюстрация к «Германии». Г. Гейне.
1935—1939



ки!» Бродаты остановился на таком решении иллюстрации, которое ясно говорило зрителю, что перед ним не просто изображение стаи волков в лесу, а рисунок, имеющий особый смысл. Нарочитым, необычным кажется здесь и то, что волки идут вперед вплотную один к другому, как бы тесно сомкнутым строем, и то, как они совсем по-человечески смотрят прямо на вас, насупив брови над колючими, горящими глазами. Эта нарочитость и воспринимается как выражение активной воли художника, заставляет почувствовать наличие в рисунке какого-то подтекста. К большому, очевидно, Бродаты в данном случае и не стремился, предоставляя читателю самому найти в поэме ответ на вопрос, что это за подтекст, каков смысл, вложенный писателем в образ волчьей стаи. Бродаты обладал безошибочным чувством меры, знал предел изобразительных возможностей рисунка и никогда не пытался нарисовать то, что не поддается изображению. Иллюстрация, считал он, вовсе не должна показывать решительно все, что рассказано у писателя словами. Художественный такт помогал Бродаты находить точное взаимоотношение рисунка и текста.

«Блудный сын» Густава Реглера — остро и оригинально написанный роман, сюжетной основой которого служит судьба человека, осмелившегося поднять бунт против лжи и лицемерия католицизма и столкнувшегося в своей борьбе не только с цинизмом и чудовищным коварством князей церкви, но и с демагогией и фальшью буржуазной лжедемократии. Из десяти цветных иллюстраций Бродаты, с которых были уже изготовлены клише, напечатана всего одна — на обложке издания 1938 года. Не были опубликованы и штриховые рисунки для каждой из десяти глав книги и для двух шумцтитолов. Причиной того, что эти иллюстрации не увидели света, было во всяком случае не их качество. Большинство их исполнено мастерски. Особенно удачны у Бродаты зловещие фигуры монахов, трогательный образ мальчика (героя романа в детстве), образ самодовольного буржуа (разглагольствующего с уличной трибуны), отлично решенная по композиции и колориту сцена у собора со статуей

мадонны и другие. Очень убедительна острая характеристика персонажей в лаконичных штриховых рисунках. В цветных иллюстрациях прекрасно использован эффект контрастного освещения.

Книга прогрессивного испанского писателя Мануэля Бенавидеса «Попы и нищие», для которой в 1937—1938 годах Бродаты сделал около сорока рисунков, вообще не была у нас издана. В богатой сюжетами, исполненной пером и тушью серии иллюстраций есть и едкие сатирические зарисовки (юродствующий фашист Хиль Роблес, иезуиты и др.), есть и волнующие, подчас трагические, сильные образы бедных тружеников, простых людей Испании.

Одна из самых значительных и по объему и по художественным достоинствам работ Бродаты в области книжной иллюстрации — рисунки к «Кентерберийским рассказам» Джеффри Чосера. Переводчик и автор комментариев к этой книге Иван Александрович Кашкин вспоминает: «Когда в Гослитиздате покойный Егоров сказал мне, что он поручил работу Бродаты, я несколько удивился: Бродаты, тот самый крокодилец, которым я так восхищался, и Чосер, Англия, средневековье, — это мне как-то было странно... Войдя в работу, я очень скоро убедился, какой это трудолюбивый талантливый человек».

Иллюстрировать «Кентерберийские рассказы» нелегко. Книга Чосера строится так: за общим прологом следуют рассказы двадцати с лишним пилигримов, перед каждым рассказом — свой пролог. Рассказчики — представители различных сословий средневековой Англии; действие рассказов-новелл происходит в разных странах и разные эпохи — в современной Чосеру Англии XIV века, во Франции, Италии, Нидерландах, в античном Риме и т. д. Когда при первой встрече с художником И. А. Кашкин знакомил его в общих чертах с книгой, которую предстояло иллюстрировать, Бродаты тут же на листе бумаги, на котором было напечатано оглавление, делал против каждого названия пометки в виде крошечных, предельно лаконичных рисунков. Несколькими беглыми штрихами Лев Григорьевич обозначал таким образом для себя то, что ему показалось в том или ином

рассказе самым существенным для иллюстрирования. И вот что интересно: после того, как Бродаты изучил текст книги, пересмотрел груду материалов, сделал немало вариантов для каждого рисунка, в окончательном решении многих иллюстраций он все же сохранил как основу центральный образ, или сюжет, или композицию этих первых эскизных пометок. Так, например, через множество вариантов иллюстрации к «Рассказу студента» вплоть до последнего проходит изображение коленопреклоненной девушки, появившееся впервые на листке с оглавлением. Несколько раз менял Бродаты композицию иллюстрации к «Рассказу врача», действие которого происходит в античную эпоху, но колоннада храма — знак, которым был отмечен этот рассказ при первом ознакомлении с ним, остается и отлично «работает» в рисунке.

Печальная судьба большинства иллюстраций Бродаты постигла и его рисунки к «Кентерберийским рассказам». Работа над книгой началась в 1939 году. Нужно было сделать портрет Чосера, заставки и концовки ко всем прологам и рассказам. По рисункам Бродаты делались, как и для сборника американских новелл, гравюры на дереве. Когда началась война, было готово 19 досок; при эвакуации Гослитиздата из Москвы эти доски пропали. В 1942 году снова поднялся вопрос о выпуске книги, но теперь решено было делать штриховые рисунки для цинкографии.

К началу 1943 года большинство рисунков Бродаты было готово, книга набрана и сверстана, причем в нескольких листах уже были заверстаны клише. Однако пробелы еще оставались, а Бродаты, как это с ним всегда бывало, продолжал искать все новые и новые варианты, меняя, переделывая рисунки. Некоторые из них теперь не удовлетворяли требованиям сменившегося художественного руководства Гослитиздата, их тоже приходилось переделывать. В конце концов, издательство отказалось от рисунков Бродаты, задание было передано другому художнику, с иллюстрациями которого книга и появилась в 1946 году. А итогом большой, продолжительной, напряженной творческой работы Бродаты остались — экземпляры

верстки «Кентерберийских рассказов» с вклеенными цинкографскими оттисками да десятка полтора оттисков гравюр, исполненных по его рисункам.

Правда, сохранилось несколько оригиналов, с которых делались гравюры, и довольно большое количество подготовительных рисунков, эскизов, вариантов — ценнейший материал для исследователя творчества Бродаты. И. А. Кашкин рассказывал, как Лев Григорьевич, ознакомившись с текстом книги Чосера, стал настойчиво требовать, чтобы ему рекомендовали иллюстративный материал, который мог дать представление об эпохе, обо всем, что связано с содержанием рассказов. Были сделаны репродукции со старинных гравюр — портретов рассказчиков из Эльсмирского манускрипта начала XV века. Бродаты изучал и рисунки Уильяма Блейка к книге Чосера, и французские иллюстрации XVII века, и множество других. Работая над иллюстрациями к «Рассказу продавца индульгенций» о повесах из Бранбанта, он рассматривал репродукции картин Яна Ван Эйка и на дальнем плане луврской «Мадонны с заказчиком» (иначе «Мадонны канцлера Ролина») нашел две небольшие фигуры, отражение внешнего облика которых можно увидеть на рисунке Бродаты, изображающем пьяниц — героев новеллы. Репродукции, вырезки из журналов или альбомов, разный другой подобный материал — все подбиралось для каждой новеллы в отдельности и складывалось в особые небольшие папки из плотной бумаги. Постепенно эти папочки пополнялись набросками самого художника, эскизами иллюстраций.

Приступая к работе, Бродаты старался в беседах с Кашкиным прежде всего уяснить себе основную суть, драгоценное зерно бессмертного памятника английской литературы. Ведь в «Кентерберийских рассказах» немало грубого, натуралистического — не показывать же это в иллюстрациях! Рисунки Бродаты свидетельствуют, что он верно понял своеобразие творения Чосера, понял, что грубость рассказов — от эпохи, а от автора — передового человека своего времени — гуманизм, поэзия, юмор. Он и старался передать в своих иллюстрациях поэтическое очарование рассказов, отраженные



В музее.

Зарисовка. 1930-е гг.

в них правду жизни и оптимизм наступающей великой эпохи — эпохи Возрождения.

«Рассказ мельника» — новелла о супружеской неверности с традиционным сюжетом, с весьма недвусмысленным описанием того, как любовники издеваются над обманутым мужем. Поверхностный иллюстратор, вероятно, на этом бы и остановился, тем более, что в новелле есть бесспорно эффектные сцены. Но Бродаты прочитал рассказ вдумчиво и внимательно, и его привлек не только грубый сюжет, сколько характеристика юных любовников. У Чосера это далеко не примитивные фигуры: она — изысканная «красавица Алисон», он — широко-образованный оксфордский студент; для своего времени это были представители культурных слоев общества. И не случайно Бродаты,

изображая объяснение студента жене плотника в любви, поэтизирует галантную сцену, подчеркивает красоту, благородное изящество в облике действующих лиц. Не пошел художник по линии сюжетной занимательности и в иллюстрации к «Рассказу продавца индulgенций»; не поддавшись соблазну изобразить эффектную, быть может, сцену находки клада или убийства, он нарисовал трех пьяных гуляк, героев новеллы, уходящими вдаль. И эти изображенные со спины, три шагающие нетвердой походкой фигуры очень выразительны: они дают представление о характере героев, в них передан дух рассказа.

Поиски нужного образа были нередко очень длительными, мучительными. Сюжетное решение иллюстрации к «Рассказу студента» пришло, как говорилось уже выше, сразу: и на самом первом эскизном наброске и на готовом рисунке мы видим коленопреклоненную девушку — Гризельду, встречающую короля на пороге своего дома. В процессе работы менялась композиция, появлялись и исчезали персонажи, окружающие центральных героев, но упорнее, настойчивее всего искал Бродаты верное решение образа Гризельды. Не раз рисовал он ее отдельно, вырезал фигуру из общей композиции и заменял новым вариантом. По какому же направлению шли поиски? Сначала художник старался сделать рисунок более эмоциональным, но это приводило к тому, что образ получался излишне аффектированным, и Гризельда стала напоминать чем-то кающуюся Магдалину. Это совсем не отвечало ни замыслу Чосера, ни намерениям Бродаты. Художник счел свою задачу решенной, когда после ряда попыток ему удалось так нарисовать Гризельду, что в ее облике появились естественность, простота и скромность обыкновенной девушки из народа.

Действие «Рассказа второй монахини» происходит в эпоху раннего христианства, сюжет новеллы — это легенда о святой Цецилии. Рассказ о подвижничестве идеально добродетельной девушки и совершаемых ею чудесах ведется в сугубо «возвышенном» тоне, который маскирует ироническое отношение Чосера к благочестивой легенде. Бродаты, по-видимому,

старался сделать так, чтобы эта ирония чувствовалась и в его иллюстрации. Сохранилось несколько вариантов композиции и исполненный черной акварелью оригинал, с которого была нарезана гравюра. На последнем рисунке Цецилия стоит перед сидящим в кресле префектом; рядом с ним — еще один персонаж в тоге, со свитком в руке; за девушкой — вооруженный воин. Позы, движения римлян спокойны, естественны, а в фигуре Цецилии, в том, как она стоит, в жесте ее рук, в положении головы, выражении лица есть нарочитая умильность, явно подчеркнутая «святость». И это противопоставление простоты и искусственности создает нужное впечатление: святость такой героини трудно принять всерьез.

Эта иллюстрация — образец композиционно-го мастерства Бродаты. Сцена, изображенная художником, развернута по горизонтали и заключена в очень неглубокий «пространственный слой», напоминая этим, как и своим ритмическим строем, античные рельефы. Две группы фигур: справа — стоящие Цецилия и воин, слева — сидящий префект и стоящий возле него римлянин — обращены одна к другой, уравновешивая композицию и связывая ее в единое целое. Главные персонажи выделены: фигура Цецилии значительно светлее других, а фигура префекта — единственная сидящая. Все детали композиции, все соотношения темного и светлого, все направления линий строго обдуманы и подчинены замыслу художника, и при этом в построении сцены не чувствуется предвзятости, движения людей разнообразны и жизненно убедительны, складки одежды ложатся свободно и органично, как это бывает, когда костюм «прижился» на человеке.

О том, в каких творческих муках рождалась эта композиция (да и не одна эта!), свидетельствуют не только многочисленные варианты, но и самый оригинал иллюстрации. Это настоящая мозаика, аппликация из отдельных частей рисунка. Вклеена, например, вся фигура Цецилии, а в ней еще и левая рука с плечом и свисающими складками одежды, и отдельно — кисть этой руки; вклеена и фигура римлянина со свитком, рука стража со щитом, на который он опирается, и т. д., и т. д. Такой метод рабо-

ты — нарисовать часть композиции, которую хочется изменить, на кусочке бумаги, наложенном на неудавшееся место, и затем наклеить его — очень характерен для Бродаты. Художник величайшей скромности, он не придавал самостоятельной цены оригиналам своих рисунков; с его точки зрения, они существовали только для того, чтобы с них была сделана и напечатана репродукция. Показать оригинал на выставке — это его не интересовало: на выставке, говорил он, рисунок посмотрят в лучшем случае несколько тысяч человек, а в журнале — миллион. Бродаты, как правило, не рисовал на хорошей бумаге, на ватмане. Любимым его материалом был газетный срыв — быть может, потому, что из тонкой бумаги удобнее делать вырезки и наклейки. Он смачивал бумагу водой и накладывал на стекло; по натянутой таким образом и увлажненной поверхности бумаги он работал не только кистью и красками, но иногда и пером. Штрих в этих случаях получался особенно сочным, бархатистым.

Рисунок, о котором шла сейчас речь, предназначался для гравера, чьей работе наклейка помешать не могла, но Бродаты приходилось иногда делать подобные мозаичные оригиналы и для фотомеханического воспроизведения. Для него только важно было, чтобы вклейки, так же как подчистки, поправки белилами и т. п., не вышли заметными на печатной форме, а как этого достичь, каковы требования полиграфической технологии, он знал отлично.

Бродаты, как уже говорилось, был очень щепетилен во всем, что касалось достоверности изображаемого. Обстановку, в которую должна была перенести зрителя иллюстрация, он изучал досконально, не позволял себе солгать ни в чем. Но никогда в его искусстве не было ни натурализма, ни стилизации, ни подделки под искусство той или иной эпохи или страны. Творческое воображение и чувство стиля делали его современником и очевидцем событий, которые ему приходилось изображать. Людей античного мира, средневековых или нынешних американцев он рисовал так, как будто сам жил среди них. Его античные герои носили тогу легко и естественно и чувствовали себя у ко-

лонн римского Форума так же свободно и непринужденно, как москвичи в вестибюле метро.

На втором этапе работы над иллюстрациями к «Кентерберийским рассказам», когда было решено вместо гравюр печатать штриховые клише, Бродаты нарисовал для прологов портреты пилигримов-рассказчиков (заставки) и фигуры пилигримов-всадников (концовки); для новелл заставками служили сюжетные рисунки (лишь в некоторых случаях близкие к сделанным раньше для гравюры), а концовками—либо тоже сюжетные рисунки, либо изображения предметов, играющих в повествовании важную роль и приобретающих почти символическое значение (например, меч и платок — к «Рассказу врача» или кувшин и кинжал — к «Рассказу продавца индульгенций»).

О том, какой творческой переработке подвергался документальный материал, служивший для Бродаты источником, хорошее представление дают сделанные им портреты рассказчиков. Основным исходным материалом были для художника изображения пилигримов из Эльсмирского манускрипта. Костюмы, головные уборы, атрибуты, иногда даже черты лица пилигримов на рисунках Бродаты те же, что на старинных гравюрах. Но у Бродаты в изображении средневекового рыцаря или кармелита, повара или купца, сквайра или монахини нет и намека на стилизацию. Это живые люди с характером, с одухотворенными лицами, люди, увиденные зорким глазом современного нам художника-реалиста, и при этом именно такие, как они описаны у Чосера.

С рисунками Бродаты было издано несколько небольших сборников юмористических рассказов в сериях «Библиотеки «Крокодила» и «Библиотеки журнала «Красноармеец». Если применять к этим иллюстрациям терминологию, принятую в драматургии, то они, так же как и журнальные сатирические рисунки художника, строятся, как правило, по принципам «комедии характеров», а не «комедии положений». Не внешняя занимательность ситуации, а острота характеристики персонажей — основной прием, которым Бродаты достигает комического эффекта, не прибегая при этом к наро-

читому преувеличению, к окарикатуриванию. Черты и выражение лица, манера держаться, позы, жесты, взаимодействие с другими персонажами — все это используется художником для того, чтобы сделать зримым литературный образ. К тому же Бродаты всегда стремился, чтобы его рисунки были графически интересными; в расположении фигур, в соотношении и ритме линий и пятен, в распределении светлого и темного, в контрастах близкого и далекого — во всем чувствовалась смелая, легкая, уверенная и точная рука художника.

Нужно, однако, сказать, что при всех этих положительных качествах особо выдающихся достижений среди иллюстраций Бродаты к юмористическим сборникам мы не найдем. Наибольший интерес представляют, пожалуй, рисунки к рассказам Карела Чапека в сборнике «Дело о попугае» (1945). Неожиданно и остроумно сделано здесь оглавление: страничка, служащая фронтисписом, разграфлена на шесть квадратов; в каждом из них — название рассказа и очень лаконичный рисунок, который должен дать представление о его сюжете. Удачны иллюстрации к «Похождению брачного афериста», особенно концовка — идущие по улице аферист и сыщик. Не говоря уже о том, что обе фигуры очень выразительны, внимания заслуживает то, как скупое и как красноречиво дает художник представление о среде, о пространстве: никакого фона, только три зигзагообразных росчерка — под ногами каждого из идущих и между ними. И эти три росчерка заставляют почувствовать и расстояние между фигурами, и то, что идут они по мокрой от дождя улице. Бродаты обладал замечательным умением создать в рисунке, сделанном на фоне белой бумаги, ощущение реальной среды, окружающей действующих лиц, показать поверхность земли или пола, где они стоят или идут. Приемы, которыми он для этого пользовался, просты и разнообразны. В одном случае это тросточка, лежащая у ног покачнувшегося и готового упасть человека (концовка к «Великому сыщику» Стефана Ликока в сборнике «Смешные рассказы», 1935); в другом — тень, падающая на стену возле стоящей фигуры («Попы и нищие», рисунок женщины с ребен-

ком на руках); в третьем—разница в масштабе фигур первого и дальнего планов (рисунок «Американские будни» в «Крокодиле», № 5 за 1938 г., и много других); в четвертом — уровень, на котором нарисована лежащая фигура по отношению к стоящим (иллюстрация к рассказу «Я живу в Бауэри» Филиппа Боноски в «Огоньке», № 36 за 1951 г.) и т. д. Нередко Бродаты рисует людей идущими прямо на зрителя или от него вдаль. Этот богатый арсенал используемых художником приемов не исчерпывается, и во всех случаях Бродаты успешно достигает своей цели — ведет глаз зрителя в глубину изображенного пространства.

Из иллюстраций Бродаты к сатирическим произведениям литературы следует особо выделить рисунки к «Сорок девятому штату» Джеймса Олдриджа. По точности обличительного прицела и по графическому мастерству они заслуживают самой высокой оценки. Это очень ядовитые и очень смешные рисунки, прекрасно дополняющие смешной и ядовитый текст английского писателя. Чем же объяснить, что эти рисунки Бродаты выгодно отличаются от большинства его иллюстраций к юмористическим рассказам, в общем неплохих, но, строго говоря, несколько холодноватых? Не потому ли талант художника проявился с такой силой, что произведение литературы, с которым ему пришлось здесь иметь дело, насыщено острым злободневным содержанием, разоблачает с убийственным сарказмом уродливую нелепость империалистической политики? Да, Бродаты был художником-публицистом, и его творческая энергия достигала наибольшего напряжения, когда тема, на которую он рисовал, была общественно значимой, злободневной, важной. За такие темы он брался с настоящим увлечением и решал их со всем блеском дарования.

Последней крупной работой Бродаты в области книжной иллюстрации были его рисунки к «Порт-Артуру» А. Степанова. Даже незавершенная, эта серия иллюстраций свидетельствует, как молод еще был художник на исходе шестого десятка прожитых лет, какие неведомые еще богатства таило его дарование. На беглый взгляд может показаться, что рисунки к «Порт-Артуру» совсем не похожи на прежние

работы Бродаты, — они мягче по манере, кое в чем более подробны, лепка иногда более объемна и т. д. Важно, однако, не это. В главном, в основном творческие принципы художника остались неизменными и получили лишь дальнейшее закономерное развитие. Новым было еще более глубокое проникновение художника в душевный мир и характеры героев книги, более полная образная характеристика и оценка их личности, психологии, мотивировка поступков и, наконец, как итог, еще большая целеустремленность в раскрытии идейного содержания романа. Обогащение выразительных средств было лишь следствием того, что художник ставил себе более сложную задачу.

Две основные темы проходят через весь роман А. Степанова: порожденное гнилью царского режима предательство продажных командиров, поставленных во главе обороны Порт-Артура, и героизм русских воинов-патриотов, честных людей, подлинных защитников осажденной крепости. Эти две темы определили и направление творческих поисков иллюстратора. Верный себе, Бродаты и здесь выбирал такие сюжеты для рисунка, которые давали ему возможность лучше выявить характеры главных персонажей и их взаимоотношения. Он работал над эскизами и оригиналами не менее двадцати иллюстраций; из них всего четыре или пять посвящены узловым событиям романа, важнейшим боевым эпизодам, изображение которых дано общим планом; на большинстве остальных — крупноплановое изображение героев в ситуации, позволяющей дать им убедительную и яркую образную характеристику.

Бродаты начал с того, что с карандашом в руках читал роман, отмечая место и выписывая номера страниц, где давалось описание героев, где проявлялись черты их характера, где рассказывалось об их встречах и столкновениях. Когда затем Бродаты наметил план иллюстрирования книги, многие из таких встреч послужили сюжетами для рисунков, например, Стессель и Блохин, Фок и Гантемуров, жена Стесселя и Сахаров, Кондратенко и солдаты.

Как всегда, Бродаты работал над иллюстрациями долго, много раз переделывал. Художник Е. И. Коган рассказывает, как настойчиво

искал Лев Григорьевич такую композицию рисунка для характеристики генерала Кондратенко, которая выражала бы его близость к солдатам, искренне уважавшим и любившим честного, мужественного командира и человека; при этом нужно было, соблюдая историческую правду, показать, что между генералом и солдатами была все же определенная дистанция. Бродаты несколько раз возвращался к этой теме и остановился наконец на таком решении: он изобразил Кондратенко верхом на коне, окруженного солдатами. Мысль — генерал выше солдат, но вместе с ними — нашла свое зрительное, образное выражение.

Существует, по крайней мере, три варианта иллюстрации, посвященной одному из драматических эпизодов романа — падению Орлиного гнезда. На всех трех изображен Блохин в момент, когда он находит фуражку Борейко; солдат потрясен: он убежден в гибели любимого командира. Композиция везде в основном та же: на первом плане Блохин на коленях, в руке — офицерская фуражка, за ним — невысокий холм, разбитое оружие. Но на двух рисунках солдат плачет, закрыв лицо рукой, на третьем он поднял голову и замер в оцепенении. Надо сказать, что и в первом случае сцена производит сильное впечатление, но художник, очевидно, не был удовлетворен тем, что лицо Блохина скрыто, и выбрал другое, значительно более трудное решение. Если при этом вспомнить, что Блохин некрасив (в тексте романа это отмечается неоднократно, а Бродаты обычно не отступал от авторского описания героев), что художнику претило натуралистическое правдоподобие, что он всегда стремился к строгой, сдержанной простоте выражения, — мы поймем, какую сложную задачу ставил перед собой Лев Григорьевич.

С такой же высокой требовательностью подходил Бродаты и к другим образам героев эпопеи. Очень хороша монументальная фигура адмирала Макарова на эскизе, исполненном углем; остро и едко характеризованы благообразный подлец — сухой и надменный генерал Фок, наглый хлыщ Гантемуров, деспотическая матрона генеральша Стессель и другие.

Иллюстрации Бродаты кажутся очень досто-

верными, правдивыми. И, конечно, не только потому, что художник хорошо изучил материалы, относящиеся к изображаемому времени. В ранней юности он мог видеть офицеров и солдат царской армии, отправлявшихся на Дальний Восток, на войну с Японией. Но чтобы так понять их психологию, воочию представить себе их облик, особую военную выправку, манеру носить мундир, характерные позы и жесты, нужно обладать талантом и творческой интуицией, какими был наделен Бродаты. Подобно палеонтологу, восстанавливающему весь облик ископаемого по нескольким костям, художник создавал в своем воображении и переносил на бумагу живой образ на основе полузабытых впечатлений юности или скупых намеков, которые могли дать ему статичные фотографии или рисунки того времени.

Бродаты работал как иллюстратор и в массовых литературно-художественных журналах «30 дней», «Огонек», «Смена», «Молодой колхозник», «Советская женщина», в годы войны — в журнале «Красноармеец» и других. В последние годы жизни художника особенно много его рисунков печаталось на страницах «Огонька». Иллюстрировал он по преимуществу рассказы зарубежных прогрессивных писателей или произведения советских авторов на зарубежные темы: в журнальных редакциях, как и в «Крокодиле», его считали специалистом по иностранной тематике. И действительно, редко кто другой так хорошо знал и умел изображать людей капиталистического мира — и тех, кто там хозяйничает, и тех, кто трудится. Настолько хорошо, что иностранные писатели, чьи произведения иллюстрировал Бродаты, писали в «Огонек» о том, как они были поражены удивительной достоверностью и точностью рисунков художника, изображавшего людей, живущих в Америке или в Австралии, так правдиво, будто каждый день общался там с ними. А ведь Лев Григорьевич никогда за океаном не был.

Бродаты умел смотреть на окружающий мир глазами художника-творца, умел в нем многое увидеть. На улице, в метро, на бульваре, на вокзальном перроне, в театре он пристально вглядывался в людей, набрасывал что-то в блокнот. Впечатления укладывались в его

очень емкой и прекрасно организованной памяти так, что он мог всегда найти и извлечь из этой богатейшей кладовой как раз то, что ему нужно для создания того или иного образа.

Лев Григорьевич в жизни не был склонен к отвлеченным рассуждениям, а в искусстве — к умозрительному «сочинению» рисунков. Свои взгляды он облакал в форму очень конкретных афоризмов, образы искусства всегда ассоциировались в его сознании с реальными явлениями. Каждый созданный им образ был связан какими-то не всегда сразу заметными, но непременно существующими нитями с жизненным прототипом. Даже для классических литературных героев он находил двойников среди окружающих его людей.

Главный персонаж в иллюстрациях Бродаты к рассказу Альфреда Коппарда «Воронка» («Огонек», 1953, № 51) — маленький человек в котелке — отдаленно напоминает Чарли Чаплина. Читаешь рассказ и убеждаешься, что подсказанная художником мысль о Чаплине помогла верно понять трагикомический характер героя — человека простодушного, доверчивого, обиженного жизнью и людьми.

В иллюстрациях Бродаты всегда интересны и массовые сцены. Не говоря уже о мастерстве, с каким художник размещал в пространстве большое количество фигур, об умении построить рисунок так, чтобы он хорошо смотрелся и в целом и в деталях, о ритмическом разнообразии композиции, о других формальных качествах этих иллюстраций, надо особо отметить режиссерский талант художника. На его рисунках нет безликой массы, каждый персонаж живет, каждому дана своя роль. О каждом из множества людей, изображенных Бродаты на площади какого-то немецкого города (рисунок «Продана в рабство» — журнал «Красноармеец», 1942, № 18), можно сказать, зачем он здесь присутствует, что думает или переживает. Несмотря на то, что в рисунке нет ничего случайного, все обдуманно и рассчитано (фигуры фашистских офицеров, например, поставленные справа и слева, замыкают композицию, ведут взгляд от ее краев к центру), он производит впечатление сделанного с натуры.

Бродаты не сочинял свои композиции искусственно, пририсовывая фигуру к фигуре. Он все видел «композиционно», строил сразу рисунок в целом, выделяя главное, подчиняя ему все остальное. Характерно, что даже беглые зарисовки и наброски, которые он постоянно делал с натуры, как правило, композиционно завершены. В этом сказывалось активное отношение к натуре художника, которому органически чуждо было равнодушное, бесцельное срисовывание. Каждый набросок служил решению конкретной творческой задачи.

Условия работы художника для журнала — иные, чем для книги. Здесь в распоряжении Бродаты были не месяцы, а дни, иногда даже часы. Но сдать в редакцию рисунок, который ему самому не нравился, он не мог. И он переделывал, менял и переделывал, а потом приносил, когда все сроки уже истекли. Но тут, случалось, он заявлял: «Этот рисунок все-таки не стоит сдавать, я сейчас сделаю другой», — и здесь же, в редакции, не стесняясь ничьим присутствием, садился рисовать. Рисовал долго, а затем говорил: «Нет, это все-таки не то!»; уходил домой, с тем чтобы на завтра принести новый рисунок. В большинстве случаев к сдаче номера в типографию он все же успевал. «Бродаты умел торопиться медленно, — рассказывает художник В. Н. Горяев. — Рисунок нужен к утру; к нему заходишь, и затевается разговор на пять часов, который его отвлекает, а все-таки на другой день рисунок, оказывается, готов. В чем же дело? В том, что рисунок он начал обдумывать раньше: у него громадное количество времени уходило для сосредоточения, видения того, что он сделает на чистом белом листе бумаги. Бродаты доходил до того момента, когда не надо было насильничать над рисунком, который возникал как бы сам собой. Лев Григорьевич начинал рисунок, потом весь его замазывал карандашом, отвлекался, а потом брался за кисть, — и оказывалось, что весь процесс проделан, и получался темпераментный, развернутый в пространстве рисунок».

За каждым рисунком Бродаты, даже самым простым, — большой, напряженный творческий труд. Бесконечные поиски, бесконечные изме-

нения, которые он вносил в свои работы, не были, однако, ни в какой мере следствием неуверенности, колебаний художника. Нет, именно потому, что он твердо знал, чего хочет, ясно видел цель, к которой стремился, он был так строг и взыскателен в поисках образного выражения своего замысла, так беспощадно отбрасывал все, что уводило от единственно правильного, с его точки зрения, решения. Он работал трудно, но умел и помогать себе. У него была изумительная зрительная память: достаточно было ему один раз увидеть какую-нибудь иллюстрацию в книге или журнале, фотографию, открытку, и он всегда потом знал, где, если встречалась необходимость, искать этот материал. На столе у него лежал кусок ткани, он его складывал и мял — это помогало находить разнообразие и закономерность в том, как ложатся складки одежды. У него был пластилин, он лепил человеческие головы, освещал их по-разному — это помогало ему находить в рисунке выразительную игру света и тени.

На творческом пути Бродаты тщетно искать резко разграниченные этапы. Художник рос вместе со своей страной, вместе с советским искусством. В процессе этого роста закономерно изменялось содержание, которое ему приходилось выражать языком художественных образов, изменялся и сам образный язык. Но никогда не менялся основной ориентир его творческой практики: максимальная полнота содержания при максимальной экономии средств выражения.

В последние годы жизни Бродаты страдал тяжелой болезнью глаз. Он перенес несколько операций, почти ослеп, но не прекращал работы, не прекращал своих творческих исканий. Его увлекла мысль создать иллюстрации к романам Теодора Драйзера «Финансист» и «Титан», и за три дня до кончины он еще продолжал трудиться над эскизами. 19 ноября 1954 года Льва Григорьевича не стало.

У Бродаты было много друзей, учеников, последователей. Они ценили его самозабвенную преданность искусству, непримиримость

к фальши и суррогатам в жизни и в творчестве, его мудрость и прямоту, его тончайший юмор, его бескорыстие и скромность, оптимизм и жизнерадостность. Но были люди, которым не нравился новаторский талант Бродаты, не по душе было его вечное творческое беспокойство, — люди равнодушные и враждебные ко всему в искусстве, кроме добросовестного срисовывания с натуры. Они приписывали Бродаты «формализм», «подражание западноевропейскому модернизму» и другие смертные грехи. Творческое наследие Льва Григорьевича, содержательное, насыщенное публицистическим пафосом, реалистическое в самой основе своей, начисто опровергает эти измышления.

Многие художники испытали благотворные влияния его таланта и личности, усвоили его творческие принципы и умножают своими работами достижения советской графики. Так, под несомненным влиянием Бродаты сформировалось и успешно развивалось дарование В. Горяева, А. Ливанова, Л. Сойфертиса, А. Васина и ряда других художников. Но есть немногие, кто думает, будто идет по стопам большого мастера, когда попросту подражает его манере. Хочется предупредить их словами самого Льва Григорьевича, сказанными на Всесоюзном совещании карикатуристов в мае 1949 года: «Я знаю, у меня имелись и имеются подражатели. Меня этот вопрос давно волнует, так как я несу двойную ответственность — несу ответственность не только за свои рисунки, но боюсь еще того, что моим рисункам будет следовать кто-нибудь. Между тем, я сам стою сейчас перед такой задачей, что вынужден буду и стараюсь от многого отказаться, даже от самого метода подхода к трактовке карикатуры. Поэтому очень опасно будет, если мои последователи не сделают того же самого». Примером такой высокой требовательности к себе и к другим, благородного умения отказаться от достигнутого в искусстве во имя еще более важного, нужного и высокого служит вся прекрасная творческая жизнь Льва Григорьевича Бродаты.

радлов

Н. Радлов.
Автошарж. 1920



«У ВСЕХ ХУДОЖНИКОВ, В СУЩНОСТИ, две жизни...» — сказал на вечере, посвященном памяти Николая Эрнестовича Радлова, писатель Константин Федин. Первая жизнь Радлова прервалась в 1942 году, вторая его жизнь продолжается. То, что им создано, — его творческое наследие художника, критика, теоретика, педагога — выдержало строгое испытание временем. Даже, быть может, теперь, когда к тому, что им было нарисовано и написано, мы подходим издали, свободные от произвольного, влияющего на наше суждение критерия злободневности, подлинная значительность сделанного Радловым становится виднее и бесспорнее.

Через полстолетия после появления его первых статей об искусстве мы с интересом перечитываем их, захваченные потоком живой мысли, глубиной анализа, блистательной ясностью и точностью языка, и, главное, со многим соглашаемся, соглашаемся, как правило, с самым существенным в его суждениях и рассуждениях.

Полстолетия назад были напечатаны его первые карикатуры, а мы и сегодня, глядя на них, не в силах сдержать улыбки — так неотразимо заразителен лукавый юмор художника, и сегодня поневоле задумываемся над фактами и событиями, которые когда-то послужили поводом для создания этих рисунков.

Самая характерная черта творческой деятельности Радлова, его облика человека и художника — это покоряющее обаяние высокой и подлинной культуры, печатью которой были отмечены и его личность, и его произведения, и вся его жизнь. Он принадлежал к тому кругу старой русской интеллигенции, чьи представители внесли в развитие отечественной науки, литературы, искусства ценнейший вклад. Накопленное многими поколениями духовное богатство, к которому приобщило Радлова воспитание и образование, умножилось им благодаря острому чувству современности. Он обладал незаурядным и разносторонним дарованием художника и мыслителя, но его талант оказался таким плодотворным и ценным для нас, советских людей, потому что все лучшее, что он унаследовал от культуры прошлого, счастливо

сочеталось с пониманием нового и умением правильно отвечать на вопросы, возникавшие в жизни нашего общества, нашей страны.

Брался ли Радлов за карандаш или кисть как художник или за перо как искусствовед — все, что он делал, он делал мастерски, каждый раз отчетливо сознавая задачу, которая перед ним стоит, и в совершенстве владея средствами для ее решения.

Он был мастером карикатуры и шаржа, неистощимым на выдумки автором бесчисленных юмористических рисунков, смешных и ядовитых.

Он был мастером книжной графики, чутко улавливающим и умеющим передать в иллюстрациях глубокий смысл литературного произведения, стиливые особенности авторского текста.

Он был мастером картин «для детей», картин занимательных, веселых, ласковых и умных.

Он был мастером портретного рисунка, обладал даром показать в чертах внешнего облика человека его душу, мысли, характер.

Он был мастером художественной критики, автором углубленных теоретических исследований, публицистически заостренных статей и метких, содержательных рецензий.

Он был мастером-педагогом, разработавшим научную систему обучения рисованию, строившим свое преподавание на прочной теоретической основе.

Он был мастером устного слова, блестящим лектором и докладчиком, живым и остроумным собеседником.

Природа щедро одарила Николая Эрнестовича, а он, человек большой личной скромности и неутомимой работоспособности, щедро отдавал людям все, что знал и умел в искусстве, считая его, как он сам говорил, важнейшим «делом своей жизни».

Родился Николай Эрнестович в Петербурге 22 марта 1889 года. Предки его приехали в Россию в начале прошлого столетия из Чехии. Они происходили из местечка Радло, и в дворянском гербе у них помещено было изображение сохи — по-чешски «радро». Дед Радлова был ученым-филологом, а отец Эрнест Львович — профессором философии в петербург-

С булавкой против носорога.

Американец:

— Женщины и дети! Теперь вы можете свободно ехать по морю! Это чудовище уже не может выстрелить.

«Новый Сатирикон», 1916



ских высших учебных заведениях, членом-корреспондентом Академии наук, директором Публичной библиотеки. Мать Николая Эрнестовича, урожденная Давыдова, приходилась двоюродной сестрой художнику Врубелю.

«Широкое общее и философское образование, острое критическое перо, большие организационные дарования, — сообщает об Эрнесте Львовиче Радлове Энциклопедический словарь Граната, — выдвигали его в первые ряды культурных деятелей дореволюционной России». Он долгое время был редактором солидного журнала Министерства народного просвещения, и ему приходилось встречаться со многими выдающимися людьми своего времени. В доме у Радловых бывали Ф. Д. Батюшков, Д. Н. Овсянко-Куликовский, Вл. С. Соловьев, Е. В. Тарле и другие историки, философы, литераторы. Особенно тесная дружба связывала Эрнеста Львовича на протяжении всей жизни с Владимиром Соловьевым. Николаю Эрнестовичу, часто видевшему знаменитого философа в гостях у отца, особенно запомнилось, как этот художавый высокий человек с гривой седых волос, черными бровями, живыми умными глазами умел заразительно смеяться, как он любил острое слово, веселую шутку. После смерти своего друга Эрнест Львович не только взял на себя заботы об издании его сочинений и редактирование вместо него философского отдела энциклопедии Брокгауза

и Эфрона, но и стал во главе одного из религиозно-философских кружков имени Вл. Соловьева, участниками которого были многие видные представители столичной интеллигенции.

Такова была интеллектуальная среда, в которой рос и воспитывался Николай Эрнестович и которая не могла на него не влиять. Будущее показало, однако, что влияние это не отразилось на формировании мировоззрения молодого Радлова; ему остались чужды религиозно-мистические идеи, которые исповедовались многими из окружавших его отца представителей идеалистической философии. Зато чрезвычайно благотворной оказалась для будущего художника сама атмосфера умственных интересов, которая царилa в этой среде людей думающих, рассуждающих, ищущих, спорящих о материях высокого порядка. У юноши воспитывался вкус к самостоятельному мышлению, закладывались основы, если так можно выразиться, «техники» аналитической мысли, которой он впоследствии так хорошо овладел, так хорошо умел пользоваться.

Унаследованный от отца и деда интерес к гуманитарным наукам привел Николая Эрнестовича на историко-филологический факультет Петербургского университета, куда он поступил, окончив классическое отделение *Appel-schule* — средней школы, где преподавание велось на немецком языке.

Рисовать Радлов начал довольно поздно —

в школьные годы. Первой учительницей была его тетка — художница А. Стеффан, обратившая внимание на смешные рожицы и фигурки в альбоме племянника. В годы студенчества увлечение искусством стало уже настолько сильным, что Николай Эрнестович решил поступить и был принят в Академию художеств. Занятия в Академии он совмещал некоторое время с посещением университета, который успешно окончил в 1911 году.

Академической мастерской, в которой учился Радлов, руководил профессор Дмитрий Николаевич Кардовский — талантливейший педагог, создатель своей художественной школы, которой многим обязана целая плеяда мастеров советского изобразительного искусства. «Создать академическую школу, лишенную академизма, дать технические познания, не навязывая никаких технических приемов, — такова, формулируя кратко, была задача, поставленная себе Кардовским и разрешенная им», — писал о своем учителе Радлов. «То, к чему он стремился, было правильно «поставить глаз» и «поставить руку». Повышая художественную культуру учащихся сведениями в области истории и теории искусства, он предоставлял выбор творческого пути художнику, в зависимости от его склонностей и характера дарования»*. А «постановку глаза» Кардовский, по словам Радлова, понимал так: «Нужно отучить от плоскостного, пассивного восприятия натуры, внушить учащемуся кажущуюся столь самоочевидной истину, что натура трехмерна и рисование ее заключается в построении на плоскости пространственного объема. Верно поставленный глаз должен в каждом пространственном явлении инстинктивно выделить его пластическую сущность из случайностей плоскостного восприятия... При таком подходе и все элементы рисунка делаются подчиненными единой цели, становятся средствами выражения объемной формы»**.

Подробно о Кардовском и его системе преподавания Радлов рассказывал в своих статьях о любимом профессоре. Он сохранил на всю

жизнь, как и другие ученики Дмитрия Николаевича, «чувство благодарности и уважения к руководителю мастерской, в которой они проводили свои годы учения». Личность Кардовского, высокий уровень культуры, трезвый аналитический ум, безграничная преданность искусству, требовательность к себе и ученикам и, главное, глубоко продуманная система обучения оказали на формирование творческого склада Радлова-художника и Радлова-мыслителя решающее влияние. То «редкое сочетание двух качеств: упорства и методичности в работе и любви к искусству», которое он так ценил в своем учителе, стало органичным и для него самого.

В числе особенно близких Радлову товарищей по Академии были А. Е. Яковлев, Н. В. Ремизов, П. М. Шумихин. Рисунки Александра Яковлева и Ремизова (Ре-ми) печатались уже тогда в «Сатириконе» — лучшем из юмористических журналов того времени. Молодые сатириконицы, блестяще одаренные художники, с их брызжущим через край остроумием, очень оживляли атмосферу организованности и дисциплины, в которой велось преподавание у Кардовского в мастерской. Не мудрено, что Николай Эрнестович, тоже отличавшийся редкостным остроумием, подружился с ними и в 1913 году сам стал сотрудником журнала — тогда уже «Нового Сатирикона».

Первые рисунки Радлова были еще мало самостоятельными и в художественном отношении мало чем примечательны. Правда, трудно было начинающему художнику соревноваться с превосходными карикатуристами, работавшими в «Новом Сатириконе», — такими, например, как А. А. Радаков или тот же Ре-ми. Трудно, но полезно. И хотя на технике радловских карикатур, на их графическом почерке долго еще сказывалось влияние Ре-ми, школа сатирического рисунка, которую Николай Эрнестович прошел в «Новом Сатириконе», была для него очень плодотворной.

Смысл содержания карикатуры он уже тогда умел выразить ясно и доходчиво. Когда он брался за политическую тему, он решал ее остро и зло, смело используя ту меру сати-

* Из статьи в сборнике «Дмитрий Николаевич Кардовский», 1933.

** Там же.

рического обличения порядков в царской России, которую мог себе позволить журнал либерально настроенной интеллигенции. Так, например, на одном из самых ранних его рисунков в «Новом Сатириконе» (1913, № 6) — «Совет бедным людям, которым доктор прописал грязевые ванны» — изображен человек, купающийся в ворохе листов «Земщины» — газеты махровых черносотенцев, известной своей нечистоплотностью. Другая карикатура — «Октябрьские громы» (1913, № 26) — обличает трусливую демагогию деятелей буржуазной «партии 17 октября»: с трибуны своего партийного съезда «октябрист» мечет громы и молнии против правительства, но в Государственной думе его огня хватает только на то, чтобы подобострастно дать прикурить какому-то сенатору.

Портрет дочери.

1920



Упомянем еще об одной карикатуре из числа напечатанных в период первой мировой войны. Военный флот кайзера топил в открытом море пассажирские суда, а Соединенные Штаты Америки, предпочитавшие пока оставаться в стороне от схватки, ограничивались нотами протеста. Сатирический рисунок Радлова «С булавкой против носорога» («Новый Сатирикон», 1916, № 17) разоблачает лицемерие американской дипломатии. Смысл политической ситуации карикатурист раскрывает, используя прием образной конкретизации: он рисует американца, который закрывает жерло немецкой пушки листком бумаги, заявляя при этом, что теперь женщинам и детям нечего-де бояться, они могут свободно ехать по морю — пушка уже выстрелить не может. Для того чтобы уточнить, что это за листок, которому американец приписывает такую чудодейственную силу, художник с юмором использует двойное значение слова «нота» и на бумажном листке изображает вместо ноты дипломатической... ноту музыкальную.

Хотя Радлов и состоял в 1913 году постоянным сотрудником журнала, рисовал он для «Нового Сатирикона» не очень много. Работа журнального и газетного карикатуриста стала для него настоящей профессией только после революции — в начале 1920-х годов. В дореволюционные годы его, видимо, больше увлекала деятельность художественного критика и искусствоведа. К этому он оказался прекрасно подготовленным. Его интересные и содержательные выступления в печати блистали смелостью мысли и живостью языка.

Начал писать он еще будучи студентом университета; в 1910 году в научном журнале появилась его первая статья об археологических раскопках на острове Березани. А с 1912 года началось его активное сотрудничество в журнале «Аполлон». Сначала это были небольшие информационные заметки под рубрикой «Художественные вести с Запада». Знание нескольких европейских языков давало ему возможность следить за иностранной прессой и регулярно освещать на страницах «Аполлона» хронику художественной жизни Франции, Англии, Италии, Германии, Австрии, Амери-

ки — выставки, музеи, аукционы и т. д. Потом стали появляться критические обзоры столичных выставок, потом теоретические проблемные статьи о современном искусстве. В 1914 году выходит отдельной книжкой его монографический очерк о Серове, и в том же году он пишет большую обстоятельную работу о русской книжной графике и ее мастерах для богато иллюстрированного и отлично напечатанного издания, выпущенного на немецком языке к Международной выставке книги и графики в Лейпциге. В 1916 году эта книга с некоторыми изменениями и дополнениями вышла на русском языке под названием «Современная русская графика».

Статьи Радлова, опубликованные в период 1913—1917 годов, выделялись резко отрицательным отношением к футуризму и другим формалистическим течениям; они требовали от художника, помимо таланта и вкуса, профессионального мастерства и осмысленного отношения к изображаемой действительности. Правда, сегодняшний читатель мог бы упрекнуть автора этих статей в нечеткости, а подчас и в противоречивости некоторых суждений и формулировок, в неверной оценке тех или иных историко-художественных фактов. И все же многие из идей, которые развивал тогда Радлов, сохранили интерес для нас и до нынешнего дня.

После Октябрьской революции редакция «Аполлона» заняла откровенно враждебную позицию по отношению к новой власти. Радлов этой позиции не разделял, хотя и продолжал печататься в журнале. Он деятельно включился в общественную работу по организации художественной жизни в новых условиях.

В апреле 1918 года Радлов выступает с докладом «о целях и средствах живописного искусства» на первом собрании членов художественного объединения «Цех живописи святого Луки»*. Это объединение возникло, — сооб-

* Легендарному евангелисту Луке приписывался талант живописца по ошибочной традиции, основанной на сходстве его имени с именем флорентийского художника IX века.



Еще проект продления жизни.

Простое опрыскивание панели песочком, и жизнь продлена еще на 1—2 дня...
«Бегемот», 1928

щала заметка в «Аполлоне», — как «профессиональный союз, ставящий себе целью защиту интересов художников и практическое применение искусства. Мастерская цеха, где ученики работают вместе со своими учителями, берет на себя выполнение всяких заказов. Во главе цеха стоят «мастера» — Д. Н. Кардовский, В. И. Шухаев и А. Е. Яковлев». В числе «подмастерьев», под руководством которых работают «ученики», названы Н. Э. Радлов, В. Н. Мешков, Н. В. Ремизов (Ре-ми) и другие. «Цех» был намерен основать товарищество на паях, организовать клуб с лекциями, докладами, беседами, предполагал открыть издательство, наладить производство красок. Всем этим благим намерениям осуществиться было не суждено. Подобно многим другим объединениям художественной интеллигенции, возникшим в первые месяцы революции, как гри-

бы после дождя, и не сумевшим найти ни организационных форм, ни практических путей для претворения в жизнь своих планов творческой деятельности, построенных сплошь и рядом без учета реальных условий времени, «Цех святого Луки» вскоре прекратил свое существование.

Практическая деятельность «Цеха» не оставила никаких следов. Но программный доклад Радлова, опубликованный в «Аполлоне», сохранил живой интерес для нас и в наши дни. При этом, подобно ряду других выступлений Николая Эрнестовича в печати, интересен он не только как документальная страница истории художественной жизни того времени. Представляя собой развернутое изложение художественного кредо самого Радлова, он в то же время является теоретическим исследованием творческих принципов, лежащих в основе искусства изображать действительность. На этих принципах, в сущности, строилось преподавание в мастерской Кардовского. Но

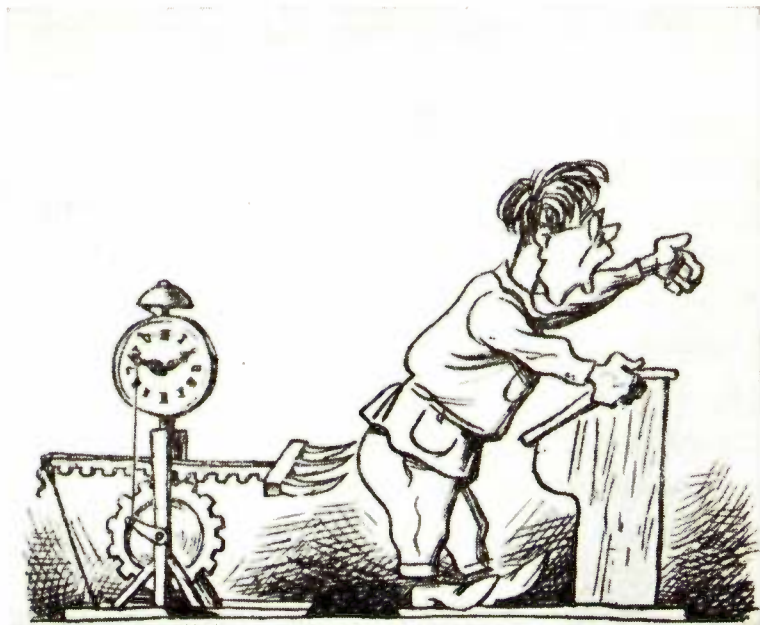
Дмитрий Николаевич, по словам Радлова, «никогда не декларировал своих педагогических и творческих принципов, не писал манифестов и творческих изданий. Его педагогическая система складывалась в практике...»*. На долю его ученика выпало найти и сформулировать научные основы этой системы. Доклад Радлова в значительной своей части выполняет именно эту задачу.

Путем ряда логических построений, исходящих из практического опыта рисования с натуры, Радлов приходит к важнейшему для всей его деятельности художника, педагога и искусствоведа заключению о двух различных видах художественного зрения — плоскостного и пространственного. Этим различием, по его убеждению, обуславливаются не только особенности художественного мышления отдельного художника, оно находит отражение и в

* Из статьи в сборнике «Дмитрий Николаевич Кардовский», 1933.

Механический ограничитель.

Из сборника
«Счастливые идеи». 1931



творческих установках разных направлений в изобразительном искусстве. Утверждение о существовании двух способов видеть, двух различных путей воспроизведения трехмерного мира на двумерной плоскости служит Радлову исходным положением для широко идущих выводов, далеко не всегда, с нашей точки зрения, бесспорных. Можно и должно спорить, в частности, с его историко-художественной концепцией, рассматривающей эволюцию искусства изолированно от жизни общества; но нельзя не согласиться с хорошо аргументированными, афористически точно сформулированными мыслями Радлова о значении качества художественной формы для выражения идейного содержания картины, о бесперспективности «новых» течений в искусстве, чьих приверженцев он считал эпигонами импрессионизма, о необходимости высокой профессионализации мастерства для каждого настоящего художника.

Через много лет в книге «Рисование с натуры» (первое издание вышло в 1935 году), исходя из тех же установок о двух способах видения — пространственном (объемном) и плоскостном, Радлов сумел развернуть целую педагогическую систему, стройную и последовательную, вооружающую учащегося не только необходимыми навыками и знанием приемов изображения натуры, но воспитывающую в молодом художнике сознательное творческое отношение к своей задаче, основанное, как это сказал сам Николай Эрнстович, на «правильном понимании значения искусства как образного познания объективного мира».

В начале 1919 года специально созданной коллегией под председательством академика С. Ф. Ольденбурга были проведены первые выборы профессорского состава в Институте истории искусства. В числе избранных новых восьми профессоров был и Николай Эрнстович Радлов.

Институт истории искусств, основанный в Петербурге в 1912 году В. П. Зубовым, продолжал и после Октябрьской революции свою деятельность как высшее учебное заведение и как научное учреждение. Он стал центром

научно-исследовательской работы в области теории и истории всех видов искусства и объединил вокруг себя виднейших представителей искусствоведческой мысли. Николай Эрнстович в течение ряда лет был проректором Института, ученым секретарем, председателем секции общей теории и методологии искусства, читал лекции о западноевропейском искусстве XIX века, вел семинары, выступал с докладами.

Когда в 1923 года научные труды Института стали публиковаться издательством "Academia", Радлов вошел в состав его правления и, как вспоминает руководивший тогда издательством А. А. Кроленко, будучи энергичным и настойчивым защитником интересов Института, отличался в то же время редким тактом и благородством в умении урегулировать подчас очень сложные взаимоотношения между Институтом и издательством.

В 1921 году Радлов начал преподавать рисование в Академии художеств и в качестве профессора проработал там с перерывами до 1937 года — до своего переезда в Москву. Ко всему этому надо добавить ряд написанных в те годы серьезных статей.

Разве не хватило бы такой интенсивной искусствоведческой и педагогической деятельности, чтобы целиком поглотить творческую энергию человека? Но у Радлова этой энергии оставалось еще с избытком и на повседневный напряженный труд художника. Он пишет и рисует портреты, натюрморты, пейзажи, участвует почти каждый год на выставках, иллюстрирует книги, включается в регулярную, требующую постоянной творческой готовности работу в редакциях сатирических журналов. В 1922 году его карикатуры появляются на страницах журнала «Мухомор», в 1923-м — в «Красном вороне» и «Дрезине», с 1924-го — в «Бегемоте» и «Смехаче», потом в «Пушке», в сменившем «Бегемот» «Ревизоре», в «Крокодиле» и т. д. Он делает рисунки для вечернего выпуска «Красной газеты»; в 1930-е годы шаржи и карикатуры Радлова систематически печатаются на страницах газеты «Литературный Ленинград», еженедельника «Рабочий и театр» и других ленинградских изданий; он начинает

сотрудничать в детских журналах «Чиж», «Еж», «Костер» и др. Кроме того, в течение нескольких лет он заведует художественной частью в редакции журнала «Бегемот», а затем ведет такую же работу в ленинградском отделении издательства «Художественная литература». Ко всему этому — общественная работа в ленинградском Союзе советских художников, где он был до переезда в Москву председателем Правления.

Такой же многогранной и интенсивной была деятельность Радлова в Москве. Профессура в Московском художественном институте, постоянное сотрудничество в «Крокодиле» и в детских журналах, иллюстрирование книг, руководство графической секцией московского Союза художников — все успевал Николай Эрнстович, и все делалось им с какой-то удивительной легкостью, внутренней свободой, настоящим артистизмом. Но ни тени дилетантизма в этой легкости не было. Она происходила от великолепного умения распоряжаться огромным запасом знаний, опыта, навыков, от умения мобилизовать и целесообразно использовать богатые возможности творческого дара, которым наделила его природа, и, наконец, от безукоризненного чувства меры.

Чувство меры — качество, особенно необходимое карикатуристу. В искусстве карикатуры, основанном на сознательном преувеличении, выделении, подчеркивании характерных черт изображаемого явления действительности, потеря чувства меры лишает рисунок не только художественного достоинства: оружие смеха перестает бить в цель. Получается в лучшем случае холостой выстрел, в худшем — рикошет в сторону, ненужный и вовсе нежелательный. Этим грешат нередко молодые неопытные художники; в стремлении сделать рисунок смешнее, острее, занимательнее они становятся на ложный путь, искажают внешний облик своих персонажей, не задумываясь или не замечая, что такое искажение никак не отвечает идейному замыслу их карикатуры.

Подлинное мастерство карикатуриста и чувство меры, о котором сказано выше, пришли к Радлову не сразу. В его сатирических рисунках начала 1920-х годов можно еще было

встретить ненужное огрубление человеческих фигур и лиц. Многие из его журнальных карикатур того времени и рисунков к юмористическим рассказам в книжках библиотечки журнала «Смехач» заслуживают упрека и в иллюстративности. Такие рисунки служили, по существу, только сопровождением к литературному тексту, а специфические средства, которыми располагает изобразительное искусство для воздействия на зрителя, впечатляющая сила создаваемого художником образа использовались Радловым еще недостаточно.

Но уже и тогда появлялись карикатуры, и замысел и образное решение которых позволяли судить о силе дарования их автора. В 1923 году, например, в № 21 журнала «Красный ворон» были напечатаны четыре рисунка под общим заголовком «Великодержавные болезни». Один из них обличал захватнические замыслы английского империализма: Джон Буль уселся на земном шаре, крепко обхватив его ногами. Под рисунком подпись: «Английская болезнь. Обратите внимание на кривые ноги» (как известно, кривые ноги — признак рахита, иначе называемого английской болезнью). На другом рисунке показан способ лечения «Амстердамской желтухи» — «массаж пролетарски». В массажисте, который энергично «лечит» амстердамского «желтого» профсоюзного деятеля, легко узнать Ленина. Здесь рисунок художника уже не только сопровождает текст, а играет, в сочетании с подписью, самостоятельную, решающую роль в раскрытии тематического замысла карикатуры.

Другим примером может служить отличный цветной рисунок «Красная опасность», опубликованный в 1924 году в журнале «Смехач» (№ 23). Поводом для его создания послужила поднятая за рубежом кампания против советского экспорта. В виде эпиграфа к рисунку напечатано газетное сообщение о том, что советские спички завоевывают заграничный рынок. По воде плывет маленький спичечный коробок с красным флажком, но берег, к которому держит путь этот безобидный кораблик, оцетинился грозными стволами пушек. «Сомневаемся, — гласит подпись, — что это б е з о-

пасные спички...» Рисунок очень хорошо скомпонован; художником взята высокая точка зрения; берег, дугой охватывающий водное пространство, срезан сверху и справа краями рисунка так, что пушечные лафеты уходят за кадр, а орудийные стволы, нависшие над водой, направлены к центру дуги — на плывущий корабль, который становится зрительным центром композиции.

И та и другая карикатуры — примеры удачного решения Радловым внешнеполитической темы. Но большинство его рисунков и в те годы и позже посвящены были «гримасам быта», обличали и высмеивали всяческие уродства и нелепости, мешающие людям в нашей стране жить, трудиться, строить социализм. Поводов для таких карикатур, особенно в период нэпа, было более чем достаточно. Охвостье старого мира, цепляясь за существование, лезло изо всех щелей, пыталось отравить злым своим дыханием и перетянуть на свою сторону людей неустойчивых, слабых, неуверенных. Благодатной почвой для проникновения реакционных влияний была стихия мещанства, невежество, прячущее внутреннее убожество за мишурой «красивенькой» жизни.

В борьбе против мещанства единомышленником и соратником Радлова был писатель Михаил Зощенко. Они встретились в редакции «Бегемота», и затем долгие годы длилось их творческое содружество. Было много общего в характере их юмора, в язвительной иронии, в том, как преломлялись в их творчестве образы повседневного быта. Они совместно разрабатывали темы карикатур: Зощенко сочинял подписи к рисункам художника, Радлов иллюстрировал рассказы писателя. Общими усилиями они, как хорошо сказал Константин Федин, «насаживали на булавку гнева и насмешки всяких бытовых мошек»*.

Плодом их совместного творчества были и две насыщенные юмором книжки — «Веселые проекты» (1928) и «Счастливые идеи» (1931), книжки, каждая страница которых,

сколько раз вы бы их ни перелистывали, заставляла вас сначала рассмеяться, или, на худой конец, улыбнуться, а затем и задуматься. Почти все рисунки, вошедшие в эти сборники, а до того опубликованные в «Бегемоте», «Пушке» и других журналах, построены на очень характерном для Радлова сатирическом приеме: они показывают применение самых разнообразных механизмов и приспособлений, придуманных художником для выполнения таких действий или достижения таких целей, которые в действительности ни в какой технике не нуждаются. Вот, например, «Механический ограничитель» для ораторов, которые, «дорвавшись до кафедры или трибуны, теряют

Как в сказке.

Вытянуть эту репку для нас не представляет трудностей, — сказала прибывший на место происшествия директор треста. — Мы направим на это дело нашего уполномоченного товарища Дедкина.

И принялся старый специалист товарищ Дедкин за работу. Однако какая же это работа, если некому даже ведомость составить.

Пришлось пригласить машинистку со знанием иностранных языков, товарища Бабкину. Однако где уж тут успешная работа, если и прибрать на столах некому.

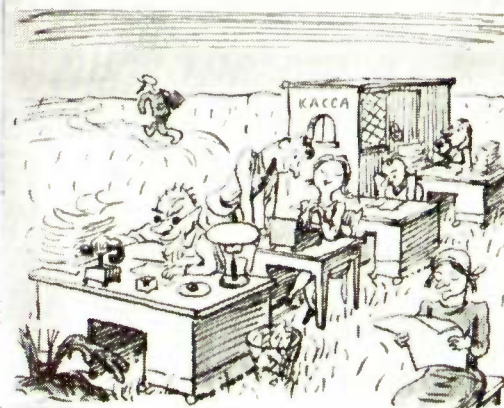
Ну что ж, за чем дело стало — пригласили на службу уборщицу товарища Внучкину, а заодно и счетовода товарища Жучкина.

Кипит работа! Не управиться товарищу Дедкину с товарищем Бабкиной, да с Внучкиной, да с Жучкиным. Пришлось несколько штатных единиц подкинуть — кассиршу тов. Кошкину, да младшего делопроизводителя тов. Мышкина.

Однако не под открытым же небом работать? Спасибо тресту, позаботился о человеке. Возвел крышу над управлением уполномоченного по вытягиванию репки. Да, кстати, и подъездные пути заасфальтировал... Только репку и видели! И кипит работа с небывалым подъемом...

«Крокодил», 1940

* Стенограмма вечера, посвященного годовщине смерти Н. Радлова, 5 января 1944 г. Архив ГТГ.



стыд и совесть и буквально часами не слезают с возвышения, произносятся разные слова и отмежевываясь от того или другого». О принципе действия этого «доступного аппарата», изображенного Радловым, рассказывает зощенковский текст: «Механическая вилка, связанная системой рычагов с часовым механизмом, слегка укалывает оратора в строго определенное время и тем самым корректно сообщает ему о необходимости кончить речь. Если оратор тем не менее не покинет кафедры, то пушай пеняет на себя». На другом рисунке — календарь-«напоминатель» для хозяйственников: при отрывании листка приходит в движение сложная система, «которая и выкидывает на изящном блоке какой-нибудь предмет из верхнего аппарата. И этот предмет без слов говорит, за что сейчас надо хозяйственнику братья или хвататься».

Смешные и нелепые «веселые проекты» и «счастливые идеи» преследовали вполне серьезную цель — борьбу с недостатками в работе производственных предприятий, коммунальных и других учреждений, борьбу с бюрократизмом, равнодушно-чиновничьим отношением людей к своему делу. Самая нелепость фантастических «идей» и «проектов» заставляла подумать о том, что для устранения этих недостатков не нужно предлагаемых рисунков механизмов — есть другой, простой и естественный путь, о необходимости воспользоваться которым, в сущности, и напоминали Радлов и Зоценко. На самом деле, вместо того, например, чтобы использовать «естественные силы природы — падение карниза или части его» для приведения в действие затейливой конструкции «карнизомобиля» — «изящного экипажа на одну персону», не проще ли принять меры к тому, чтобы карнизы не падали на голову прохожим. Проект «мировой галоши» с обозначенными, как на заправских чертежах, буквами «А», «Б» и т. д., «помпой ножной для откачки воды», «крантиком», манометром и пробкой недвусмысленно напоминал о том, что не ведется настоящая борьба с браком — «с быстрой изнашиваемостью галошной продукции».

Немало удовольствия доставлял читателям

при каждом своем появлении на страницах юмористических журналов созданный Радловым образ доморощенного иллюзиониста Андриюши, выступающего под благозвучным именем Андрэ Васильевича Госфикуса. Серия рисунков «Бессмертные гастроли Андрэ Госфикуса» была включена в сборник «Счастливые идеи». Маэстро Госфикус в соответствующем его профессии антураже, украшенный чалмой или цилиндром, показывает традиционные эстрадные и цирковые фокусы. Они удаются, но... совсем не благодаря ловкости рук или таланту иллюзиониста. Он благополучно вылезает из сундука, запертого на три больших висячих замка., потому что замки никуда не годятся; он бесстрашно ложится на утыканную ножами доску и остается невредим, потому что ножи, изготавливаемые таким-то предприятием, «мало на что годятся, кроме таких научных опытов»; на сеансе массового гипноза он внушает: «Вам не поднять ваши ручки!» — и никто действительно не может поднять руки, но только «это не есть восьмое чудо природы, а это Ленинградодежда так делает свои пиджаки...»

Неистощимая фантазия Радлова позволяла ему изобретать и рисовать замысловатые аппараты, механизмы и конструкции по любому, казалось бы, поводу, подсазанному окружающей действительностью и требующему вмешательства сатирика. Он начал с очень сложного и очень остроумно смонтированного из самоварных труб, лоханок, дырявого сапога и крокетного молотка сооружения для самогоноварения (в журнале «Дрезина» за 1923 год) и кончил в последний год своей жизни приспособлением типа «Автодроп» для гитлеровцев, улепетывающих от наступающей Советской Армии («Фронтowej юмор», 1942 г.)

Другим излюбленным методом Радлова-карикатуриста было создание серийных рисунков, в которых тема развивалась последовательно, от кадра к кадру.

Вот, например, «история одного изобретения», начинающаяся с того, как некий пещерный житель, задумав «изобрести чего-нибудь такое ценное, доступное пониманию своих современников», стал вертеть две деревянные,

«и вдруг у него вспыхнуло». Обрадованный удачей, изобретатель огня высекает на камне заявление и несет его в соответствующий комитет, чтобы получить патент. А там заседает бюрократ: «Зайдите через недельку». Неделька за неделкой, рисунок за рисунком — проходят годы. Наконец изобретатель, потеряв терпение, пускает в ход свое изобретение: подпаливает бороденку старшему чиновнику и... получает патент. Эта история разворачивается в девяти рисунках с множеством забавных деталей, вроде отрывного календаря, прибитого к стенке пещеры-комитета; на листках сменяются годы — 3009, 3006, 2997, и т. д. — с пометкой «до н. э.».

Серийные, или, как их называют в редакциях юмористических журналов, «кусковые» карикатуры Радлова регулярно появлялись в 1930-е годы и в «Крокодиле». Шесть-восемь рисунков с текстом под каждым обычно заполняли целую полосу журнала. Радлов очень умело распоряжался населением своих композиций, часто довольно многолюдных, свободно располагая персонажи в тесных рамках кадра, убедительно характеризуя роль каждого в развитии сюжета. Творческая фантазия и композиционное мастерство художника сказывались особенно ярко, когда на нескольких последовательных рисунках изображалась, в сущности, одна и та же сцена (например, заседание) с теми же участниками; каждый кадр Радлов умел сделать по-новому занимательным и смешным только путем незначительных изменений мизансцены и характеристики состояния действующих лиц.

Особенно много таких сатирических рассказов в картинках посвящено Радловым обличению бюрократизма, канцелярской суеты. Пользуясь этой формой карикатуры, он наглядно и очень убедительно показывал, как люди переливают из пустого в порожнее, создавая при этом видимость того, что заняты серьезным делом («За честь марки», «Как в сказке» и много других).

Двадцатые годы были отмечены исключительно интенсивной деятельностью художников-карикатуристов. Период нэпа, затем годы индустриализации страны, коллективизации сельского хозяйства и связанное с этим обостре-

ние классовой борьбы давали обильный материал для сатирического обличения всего, что было чуждо или враждебно строительству социализма. И в Москве и в Ленинграде выходило по несколько юмористических журналов, карикатуры печатались систематически и на страницах газет. Плеяда талантливых мастеров сатиры развернула свои силы на этом боевом участке фронта искусств. Радлов был в их рядах. И его рисунки и его деятельность художественного редактора в ленинградских журналах оставили заметный след в истории нашей карикатуры. Вместе с А. Радаковым, А. Юнгером, Б. Антоновским, Б. Малаховским он был в какой-то степени продолжателем традиций сатириконовцев — прежде всего в том, что касалось художественной культуры журнального рисунка. Новое содержание, новые задачи советской сатиры со временем обновили и неизмеримо обогатили арсенал ее художественных средств, образный язык ее мастеров. Но было бы несправедливо забывать о том лучшем, что унаследовали советские художники от «Сатирикона» и что сумели развить потом в своем творчестве. Одной из самых ценных таких традиций было отношение к карикатуре как к полноценному произведению искусства, забота о качестве художественной формы любого рисунка, помещаемого в журнале.

Еще одно хорошее правило унаследовали сатириконтцы, правило, о котором не грех бы иногда и в наши дни вспоминать редакциям сатирических журналов, — карикатура должна быть смешной. И они действительно сумели сделать смех постоянным сотрудником и «Бегемота», и «Ревизора», и «Смехача». Немалая заслуга в этом принадлежала Радлову — человеку и художнику редкостного остроумия, находчивости, неистощимому на выдумки. Даже рисунки для объявлений о подписке на журнал Радлов делал с лукавой смешинкой, а подчас и сатирическим подтекстом. И не только в различных шуточных «научно-технических консультациях» — вроде предложения использовать для борьбы с бездорожьем автомобиль с собственным передвижным шоссе — проявлялся юмористический дар художника,

но и в карикатурах на внешнеполитические темы. Как едко высмеивал он, например, пресмыкающихся перед Великобританией руководителей тогдашнего греческого правительства, изображая их в роли уличных чистильщиков обуви! Его рисунок в «Ревизоре» (1927) — «Смена правительства в Греции» — сатирический комментарий к сообщению буржуазной прессы о том, будто «новый глава правительства резко изменил ориентацию». Как же изобразил художник эту «резкую» перемену? Один генерал чистил левый ботинок англичанина, а сменивший его другой генерал чистит теперь правый. А какой удачный образ нашел Радлов для наглядного изображения фашистских планов создания мировой полицейской державы! — земной шар опутан сетью меридианов и параллелей, превращенных в прутья тюремной решетки, и рядом, на страже, фашистский держиморда с дубиной.

У Радлова-карикатуриста был, конечно, свой художнический почерк; отличить его рисунки от рисунков товарищей по сатирическому цеху нетрудно. Гораздо труднее рассказать, в чем именно это различие заключалось. Если говорить о его графической манере, то, начиная с самых ранних его работ, можно проследить стремление художника к пластичности рисунка, стремление передать штрихом объем, пространство. Декоративная сторона рисунка — то, в чем так сильны были, например, Бродаты или Радаков, — не была, видимо, предметом особых забот Радлова, хотя в тех случаях, когда он сочетал штрих с заливками или использовал пятна цвета, он всегда умел сохранить композиционное единство, цельность рисунка.

Карикатуры Радлова, как правило, сюжетны. Среди них редко встретишь такую, где изображены два собеседника и вся соль не в рисунке, а в подписи — в том, что они друг другу говорят. У Радлова рисунок всегда играет самостоятельную и активную роль. При этом он почти не прибегал к использованию символики, изобразительной метафоры, гротеска и к другим приемам сатирического инсказання, что так характерно, например, для карикатур Бориса Ефимова или Кукрыниксов.

У Радлова тема раскрывается в необычной ситуации, во взаимоотношениях персонажей, в их действиях. Сильная сторона радловских карикатур не столько в психологической характеристике изображаемого человека, сколько в живой выразительности позы, жеста, мимики, за которыми чувствуется острота и меткость жизненных наблюдений художника. Но то, что увидено Радловым в жизни, нам он показывает сквозь призму иронии и заставляет не только засмеяться или улыбнуться неожиданному, но и посмотреть на привычные вещи с непривычной точки зрения, оценить их по-новому и именно так, как их оценивает сам художник. А ведь в этом-то и заключается, в конечном счете, цель создателя карикатуры — внушить зрителю свое отношение к изображенному. Сила внушения радловских карикатур велика потому, что нити, связывающие их с действительностью, никогда не разрывались, зритель видел в любом карикатурном образе, как бы далеко сатирическое преувеличение ни заходило, отражение действительности, а не голую игру воображения художника.

Сочетать жизненную реальность с сатирической условностью помогало Радлову, в частности, и умение найти удачную деталь, которая одновременно и привязывала рисунок к определенному явлению действительности и усиливала его, рисунка, комический эффект. Такими деталями были, например, стакан с чаем на каменном столе пещерного бюрократа или манишка «маэстро» Андрюши Госфигуса.

Зоркий глаз, способность подмечать и выделять типические, характерные черты в облике человека и иронический склад ума сделали Радлова превосходным шаржистом. Им создано множество и дружески-безобидных, и ядовито-язвительных шаржей на писателей, деятелей искусства, шахматистов. Эти рисунки часто появлялись на страницах газет и журналов, а обширная галерея шаржей на ленинградских литераторов была издана в виде сборника под названием «Воображаемые портреты».

В предисловии к этому сборнику Радлов из-

лагает свою точку зрения художника-шаржиста на особенности его творческого процесса. «Шарж — искусство синтетическое, искусство представления, — пишет он. — Рисовать шарж с фотографии или непосредственно с натуры, тем более с позирующей натуры, нельзя. Модель надо наблюдать, даже экспериментировать над ней. Этот разнообразный и длительный опыт художник сводит к лаконичному графическому символу, знаку. Такая выжимка из наблюдений должна быть более похожа на модель, чем сама модель... Трудность задачи, стоящей перед художником, заключается не в том, чтобы нарисовать, но чтобы найти этот графический символ. Однажды найденный, он делается достоянием широкой массы карикатуристов и любителей. Он становится условным обозначением, так же неизбежно вызывающим в памяти представление о нарисованном человеке, как слова, обозначающие его имя и фамилию».

Таких портретных шаржей у Радлова немало. Достаточно вспомнить хотя бы его шаржи на писателей Вячеслава Шишкова, Михаила Козакова, Михаила Слонимского и многих других. Кто хоть раз увидел эти рисунки, потом уже не может себе иначе представить изображенных художником людей. Лукавый прищур ершисто-пушистого Шишкова, острый профиль Козакова, огромные глаза на треугольном лице Слонимского прочно запечатлелись в памяти.

Много удач и среди дружеских шаржей Радлова на знаменитых шахматистов. Николай Эрнестович сам был отличным игроком, регулярно посещал все соревнования, иллюстрировал своими зарисовками шахматную литературу и журнальные отчеты о матчах. Впрочем, зарисовками их можно назвать только условно: Радлов никогда не рисовал шаржей непосредственно с натуры. Долго, внимательно наблюдал он свою модель, делал беглые заметки в альбом, а потом из этих наблюдений и набросков складывался шаржированный образ, в котором концентрировались характерные черты человека. Раз созданный портретный шарж позволял Радлову впоследствии, когда возникала необходимость, повто-

рять его в различных композициях, и всегда с безошибочным сходством.

При всей «узнаваемости» и юмористической меткости портретные шаржи Радлова заслуживают подчас упрека в том, что они ограничиваются характеристикой внешнего облика человека и мало говорят о его внутренней сущности. В этом отношении более содержательными были, например, многие из шаржей на писателей, созданные в 1930-е годы Кукрыниксами. Но у Радлова, помимо шаржей-портретов, было много сюжетных шаржей-карикатур, откликающихся на злободневные события в мире литературы и искусства. И здесь его шарж, сохраняя все свои положительные качества, приобретает более глубокий смысл. В альманахе «Год пятнадцатый» напечатана статья М. Горького «О прозе», и тотчас же на страницах «Литературного Ленинграда» появляется карикатура «Горький урок», изображающая Алексея Максимовича школьным учителем, а писателей — «героев» его статьи — учениками за партами. В. Э. Мейерхольд выступает в Ленинграде с докладом «Против мейерхольдовщины», — и Радлов рисует карикатуру «Ты сам свой высший суд...», где и судьи, и подсудимый, и обвинитель, и стража — все Мейерхольды. Долго не появляется вторая часть исторической эпопеи А. Н. Толстого «Петр I» — и Радлов создает блестящую карикатуру-шарж, повторяющую композицию известной картины Н. Ге «Петр I допрашивает царевича Алексея». Через два года, когда вторая часть романа выходит в свет, Радлов откликается точно такой же карикатурой, но теперь Петр и Алексей поменялись местами: у стола стоит царь, а Алексей (писатель, конечно, а не царевич) сидит в кресле и говорит Петру: «Вот вторая часть и готова! На-ко, выкуси...»

В своих высказываниях об искусстве карикатуры Радлов неизменно подчеркивал, что карикатурист, помимо обладания специфическими качествами, необходимыми для работы в этом жанре, должен, во-первых, как и всякий художник, уметь рисовать, — другими словами, хорошо владеть искусством воспроизведения трехмерного мира графическими средствами

на двухмерной плоскости бумажного листа, и, во-вторых, должен быть неразрывно связан и мировоззрением и творческим методом с «большим» искусством своего времени. «Мне часто задают вопрос начинающие способные кирикатуристы, — писал он, — где и как учиться им карикатуре. Я отвечаю им несколько парадоксально! — занимайтесь живописью».

Сам Радлов был превосходным рисовальщиком и художником широкого плана, никогда не замыкавшим себя в рамки одного только сатирического рисунка, хотя он и считал работу в области карикатуры основной своей профессией.

О высоком мастерстве Радлова-рисовальщика говорят, прежде всего, созданные им многочисленные портреты. Большинство из них исполнено сангиной, излюбленным материалом учеников Кардовского, — материалом и техникой, в которых они, по словам Николая Эрнестовича, находили кратчайший путь к достижению поставленной цели — убедительной передаче объема, пластической формы. Но, разумеется, не одну эту цель преследовал Радлов, когда рисовал портреты своих современников — писателей А. Толстого, Н. Тихонова, композитора Д. Шостаковича, артиста Ю. Юрьева и других. Их отлично «вылепленные» лица одухотворены художником, сумевшим какими-то неуловимыми средствами передать главную, ведущую черту индивидуальности человека, отразить его внутренний мир, характер. Правда, не все портреты Радлова безупречны; иногда при безукоризненном решении формальной задачи в рисунке остается холодок протокольности. Но его лучшие работы дают основание судить и о глубине дарования и об уровне мастерства Радлова-портретиста. Особенно привлекательны тонкие, поэтичные портреты художницы Н. К. Шведе-Радловой (жены Николая Эрнестовича), ряд других женских образов и острый, нервный, подлинно вдохновенный портрет художника А. Осмеркина, исполненный в свободной манере черной акварелью.

Когда Радлов говорил о «большом искусстве» эпохи, о «grand art», он всегда имел в виду живопись. Не случайно уже в 1913 году свою

первую большую теоретическую статью, посвященную графике и рисунку, он заканчивал мыслью о том, что «истосковавшееся искусство наконец получит картину». В 1934 году он писал, что «малые формы» (к которым он относил карикатуру и газетно-журнальный рисунок) «являются... лишь специфически направленным и в специфическом материале отраженным «большим искусством». Не удивительно, что и в его собственном творчестве живопись занимала немаловажное место. Он писал маслом портреты, натюрморты, показывал их на выставках; во время летнего отдыха он много рисовал с натуры и писал акварелью пейзажи.

Надо, однако, сказать, что живопись как таковая не была сильной стороной дарования Радлова. Она помогала становлению его художнической личности, его, как он любил говорить, формопониманию, но самостоятельная художественная ценность его живописных произведений невелика. Это связано, вероятно, и с тем, что цвет как средство художественной выразительности не играл в его творческой практике решающей роли — такой, например, как в работах его соратника по сатирическим журналам Л. Г. Бродаты, — хотя колористическим чувством он, несомненно, в определенной мере обладал и использовал цвет в своих карикатурах, иллюстрациях или рисунках с натуры тактично и со вкусом.

Зарисовки в альбом, которые Николай Эрнестович делал с натуры и к которым сам он, по-видимому, относился всего лишь как к памятным заметкам художника, на деле сплошь и рядом превращались в маленькие шедевры. Глядишь на эти трепетные пластичные наброски, особенно на зарисовки женских фигур — обнаженных и одетых, в движении и покое, — и удивляешься, как послушен был художнику карандаш, оставивший на бумаге эти штрихи — легкие, гибкие и точные. Эти зарисовки — свидетельство глубокого понимания задач и специфики линейного рисунка, характеристику которого Радлов дал в своей книге «Рисование с натуры», говорю о рисунках Энгра:

«Если мы рассмотрим внешний контур, ко-

торым ограничивает художник рисуемые им объемы, то увидим, как меняется в зависимости от характера объема ширина и сила этой контурной линии. Она то исчезает, то усиливается, удаляясь и приближаясь, характеризуя совершенно очевидно те плоскости, которые, уходя в глубь пространства, отграничивают, заключают объем. Вся специфичность этого приема рисования — в той лаконичности, с которой художник выражает это движение плоскостей. Именно этим объясняется и кажущаяся пустота отграниченных контуром объемов. И здесь художник опускает, не договаривает, предоставляя зрителю дополнять воображением пространственные определения объема. И это угадывание происходит инстинктивно и без всякого напряжения, ибо лаконичный язык художника в то же время настолько точен, что несколько еле заметных обозначений вызывают к жизни в представлении зрителя и все недоговоренные определения объема. Каждая точка этого ненарисованного объема может быть совершенно отчетливо почувствована в пространстве».

Такую прекрасную, верную и убедительную характеристику рисунков прославленного мастера можно было дать, только до конца продумав, прочувствовав, осмыслив сущность творческого процесса, в результате которого возникает рисунок с натуры, и психологию воспринимающего рисунок зрителя, только проверив все это на собственном опыте, на собственной практике. Примечательно, что строгий контроль сознания за течением творческого процесса не привносил в работы Радлова и тени рационалистической сухости; уверенное мастерство, основанное на точном знании, позволяло ему рисовать свободно, легко, непринужденно.

Большое место в творческом наследии Радлова занимают иллюстрации к литературным произведениям. Свыше четырех десятков книг самого различного содержания и объема, для взрослых и для детей, было издано с его рисунками. Немало иллюстраций сделано им и для журналов.

Если мысленно представить себе всю эту массу рисунков, созданных почти за двадцать



Вячеслав Шишков.

Шарж. 1933

лет, и попытаться найти какие-то общие черты, закономерности, характеризующие в целом работу Радлова в этой области графического искусства, окажется, что разница между ранними и поздними его иллюстрациями не так заметна, как между иллюстрациями к произведениям разного жанра и разных авторов. Это не значит, разумеется, что с годами не совершенствовалось мастерство художника, понимание задач реалистической иллюстрации, не углублялось проникновение в замысел автора иллюстрируемого текста. Нет, творческий рост Радлова-иллюстратора очень заметен, его легко проследить, сравнивая, скажем, грубовато-примитивные рисунки к «Чепушинке» Корнея Чуковского (1928) с иллюстрациями к его же «Краденому солнцу» — одной из последних книжек художника. Но сравните теперь рисунки 1931 года к «Тридцатилетней женщине» Бальзака и к «Пятерке» Шишкова, или автолитографии 1939 года к «Радищеву» Ольги Форш с иллюстрациями к вышедшей в том же году книге «Волшебник изумрудного города» А. Волкова, и вам покажется, что это работы

разных художников, так непохожи они по стилю и манере исполнения, технике. Радлов обладал замечательной способностью, которую можно сравнить со способностью перевоплощения, присущей очень талантливым актерам, создателям художественно полноценных образов в ролях самого широкого диапазона.

Подчинение индивидуальности художника особенностям литературного произведения Радлов считал обязательным. «Цель иллюстрации,— писал он,— представить в пластической

трактовке идею писателя... Художник-иллюстратор должен сжиться с душой писателя; его субъективные переживания отходят на задний план, его понимание природы поставлено в зависимость от чужого темперамента и ума; обладание формами вытесняет искания их. Центр тяжести лежит в верном выражении идеи иллюстрируемого произведения, содержание и форма искусства иллюстрации не ищутся в природе, они черпаются из готового источника. Знания и художественный опыт играют в деле иллюстрирования первую роль, темперамент художника должен сжаться...» *.

Эти строки были написаны в 1913 году, но своей точки зрения на искусство художника книги, судя по всей его собственной творческой практике, Радлов не изменил. Однако в его иллюстрациях, помимо отличного знания жизненного материала, о котором ведется повествование, помимо уверенного мастерства, рожденного художественным опытом, мы все же чувствуем и темперамент художника, его индивидуальность, его умное и активное отношение к изображаемому.

Радлов был не только иллюстратором, но и художником книги в широком смысле. Еще в начале своего творческого пути он утверждал, что «книжное целое — проблема, для решения которой художникам придется прилагать сейчас наиболее усилия» **. Соблюдение художественного единства книжного оформления он считал непреложным законом. И когда ему приходилось брать на себя оформление всей книги или отдельных ее элементов, он делал это с присущими ему изобретательностью, вкусом и мастерством. Первой работой его в этом плане был рисованный шрифт на обложке поэмы А. Блока «Двенадцать», изданной в 1918 году с рисунками Ю. Анненкова. У Радлова сохранился экземпляр поэмы с автографами поэта и художника: «Николаю Эрнестовичу Радлову — автору заглавных букв с искренним приветом. Александр Блок. 1 марта 1919 г.» и «Н. Э. Радлову

* Н. Радлов. Современная русская графика и рисунок. — «Аполлон», 1913. № 7.

** Там же.

Дирижер В. Небольсин.

Шарж. 1933



Художник А. А. Осмеркин.
1934



в память о нашей дружбе и в благодарность за огромную помощь — обложку. Юрий Анненков».

С выдумкой и юмором оформлены Радловым «сборники рассказов М. Зощенко, особенно «Личная жизнь» (1934). Суперобложка сразу переносит нас в мирок, где все подчинено нехитрым интересам этой самой «личной жизни»: на фоне стандартных обоев с цветочками — рисунок, изображающий семью, очевид-

но, позирующую перед фотографом в напряженной неподвижности; на фронтиспise — та же тема: стремление мещанина увековечить свой облик, казаться «покресивше»; тот же сюжет — люди «снимаются на карточку»; на этот раз двое, он и она, просунув головы в прорезы нарисованного аэроплана, «летят» над нарисованным пейзажем; та же тема развивается и на титульном листе, где франтоватый, долговязый, явно преждевременно облысев-

ший парень любит себя перед зеркалом, а вокруг него и вокруг украшенного завитушками названия книги летают бабочки... и ползают тараканы; в этом образном решении звучит лейтмотив многих рассказов Зощенко — сочетание сентиментальной слащавости с затхлой грязью мещанского быта. Наконец, каждому из трех разделов сборника предпосланы шмуцтитул, смонтированный из рисунков, дающих представление о содержании соответствующего раздела. Очень характерен для Радлова рисунок на шмуцтитule «Фельетоны» — сатирический образ основного героя зощенковских фельетонов — чинуши-бюрократа. Николай Эрнестович часто переносил сюжетную ситуацию, взятую из истории, мифологии или народного эпоса, в современную бытовую обстановку, оснащая рисунок при этом такими деталями, которые безошибочно ориентировали зрителя, давая понять, и какому явлению нашей действительности посвящен рисунок, и под каким углом зрения хочет художник нам его показать. В данном случае это традиционный образ христианского мученика святого Себастьяна, привязанного к дереву и поражаемого стрелами; но у Радлова под обстрелом оказывается вместо Себастьяна самый прозаический обыватель с весьма будничной физиономией, с обыкновенным портфелем. Он тоже стоит под деревом, тоже голый, в него тоже летят стрелы; но какое это дерево, что это за стрелы! Вместо листьев — канцелярские бумажки, вместо плодов — флаконы чернил; а стрелы — это перья, острые сатирические стрелы фельетониста.

Интересно оформлен и другой сборник — «Рассказы», вышедший в 1939 году. На первом развороте форзаца, открывающем книгу, слева и справа по окошку, в одном мужчина, в другом женщина — они ожесточенно переругиваются; и вот книга прочтена, и на последнем развороте форзаца те же два окошка, но теперь они плотно заперты: страсти улеглись. В сочетании этих образов встает освещенная ядовитой зощенковской иронией картина пустых, никчемных треволений мещанского мирка, высмеянных в книге. Очень хороши многочисленные заставки: в каждой —

название рассказа и лаконичный рисунок. И не только образы, по-снайперски точно в каждом случае найденные, но и заголовки работают вместе с рисунками, приобретая значение образа. Все — и начертание, и расположение букв — рассчитано на то, чтобы ввести читателя в ироническую атмосферу рассказа, дать квинтэссенцию его содержания.

Оформляя свою книгу шаржей «Воображаемые портреты», Радлов делает суперобложку, которая должна, по его мысли, дать понять читателю, что в книге, которую тот берет в руки, люди показаны и с привычной и с непривычной точек зрения: все поле суперобложки он заполняет рисунками голов — с одной стороны книги они обращены к зрителю лицом, с обратной — затылком. А на разворотах форзаца — целая шуточная новелла в рисунках о судьбе художника-портретиста, чья работа оказалась не по вкусу самовлюбленному заказчику: на первом развороте — художник пишет портрет позирующего перед ним поэта; в конце книги — модель спокойно удаляется, нюхая розу, а портретист остается ничком на полу со сломанным мольбертом и порванным холстом.

Но вернемся к иллюстрациям Радлова. Николай Эрнестович, как уже было сказано, был очень чуток к особенностям стиля автора иллюстрируемого произведения. Однако стилизаторство ему было чуждо. В его рисунках — и в трактовке образов, и в графическом языке — всегда ощутимо дыхание современности.

Иной раз, правда, — в журнальной иллюстрации чаще, чем в книжной, — он прибегал к нарочитой стилизации, например, под русский народный лубок. Но такое обращение художника к когда-то давно бытовавшим формам и образам искусства для выражения самого современного, злободневного содержания было всегда явно рассчитано на комический эффект, который, как правило, усиливался еще забавными анахронизмами в деталях рисунка.

Изданная в 1931 году повесть Вяч. Шишкова «Пятёрка» написана на современный сюжет языком, приближающимся к народному сказу. Рисунки Радлова в этой книге напоминают по



композиции и по характеру штриха манеру исполнения резанных на дереве старинных народных картинок, и это отвечает стилю повествования. Но когда, изображая в такой манере посещение героем повести Иваном сельской учительницы, он рисует на полке бюст Льва Толстого и на стене портрет Луначарского, это и смешно, и дает верное представление о времени действия, и перекликается с подтекстом повести, с замыслом автора —

показать нелепость старого, отжившего в новых условиях жизни.

Такая же ироническая стилизация под лубочную картинку применена и в заставках к «Шутейным рассказам» Шишкова (1935). При этом Радлов использует прием как бы двойной экспозиции, совмещающей в одном рисунке два сюжетных момента из рассказа.

Совсем по-иному сделаны иллюстрации к «Белому камню» Михаила Чумандрина. Реа-



М. Зощенко. Рассказы.

Заставка. 1939

лизму повести о рабочих буднях заполярного рудника отвечают простые, без лишней детализации рисунки, исполненные черным жирным штрихом литографского карандаша — живые образы простых людей, людей труда.

И все же, несмотря на умение работать в унисон с автором текста, несмотря на убеждение Радлова в том, что при иллюстрировании книги «темперамент художника должен сжаться», лучшее, что им было сделано в этой области, — это рисунки, в работе над которыми его собственному темпераменту сжиматься не надо было. Это рисунки, в создании которых художнический темперамент Радлова, склад его ума и особенности дарования, его личные вкусы и симпатии могли проявиться с максимальной свободой. Такими были иллюстрации к произведениям писателей — сатириков и юмористов, а также рисунки к книжкам для детей.

Передать в рисунке особую, характерную для каждого писателя интонацию Радлов умел хорошо. А при иллюстрировании юмористических рассказов он особенно хорошо умел выбрать ситуацию, которая позволяла так расположить на рисунке фигуры персонажей и характеризовать их облик, чтобы образное решение возможно лучше отвечало главной мысли автора. Немногие детали обстановки, которые художник добавлял к тому, что опи-

А. Волков. Волшебник изумрудного города.

Иллюстрация. 1939

сывалось в тексте, создавали впечатление бытовой достоверности, подчеркивали этим смешную нелепость происходящего и служили, таким образом, главной цели иллюстрации.

Очень удачны в этом отношении иллюстрации-заставки к «Историческим рассказам» Зощенко (в сборнике «Рассказы», изд. 1939 г.) К примеру, Радлов изображает Нерона, который дает распоряжения строителю («Нерон и его мамаша»); оба они, как должно, в древнеримском одеянии; отвечают эпохе и колонны, обрамляющие рисунок, и ложе античного стиля; но другие детали — и чертежная рейшина, и стремянка с подвешенным ведром, и подушка, и даже занавес на кольцах — все взято из современного нам обихода.

В полную силу радловского таланта сделаны рисунки к сборнику избранных рассказов Марка Твена (1936). Все здесь «работает»: и сюжетная ситуация, и образы персонажей, и техника рисунка — все созвучно великолепному, сочному твеновскому юмору. В одном случаях художник ограничивается как будто показом только того, что в тексте рассказано, но показывает он с такой живой убедительностью, как будто сам был свидетелем насыщенной комизмом сцены. Вот мистер Мортимер Мак-Вильямс спасается от ночной грозы, стоя на стуле в ночной сорочке, босой и в шпорах, с шашкой, в пожарной каске, с колокольчиком в руке — все, как у Твена, но поза Мортимера, то, как он, согнувшись, держится за спинку стула, как вытянул шею и выпятил губу в напряженном ожидании, — это мог показать нам только художник.

Не только что, но и то, как нарисовано, вводит нас в мир образов писателя. Иллюстрируя «Басню» Твена, из всех зверей, посетивших мастерскую художника, чтобы посмотреть картину, и оказавшихся перед своим собственным отражением в большом зеркале, Радлов решил выбрать тигра. Но какой это тигр! Сразу видно, что он не из леса, а из юмористическо-



го рассказа. Захудалый, неуклюжий, стоит он, взобравшись на маленькую табуретку, и видит перед собой такого же точно тигра, который смотрит на него с выражением тупого недоумения на «лице».

Смешнее всего, пожалуй, попавший на небеса капитан Эли Стромфильд из Сан-Франциско — эдакий лысый и небритый самодовольный толстячок в жилете, с крылышками за

спиной, с нимбом, витающим над головой; он гордо шествует с арфой и пальмовой ветвью сквозь строй поющих и играющих «ангелов» с весьма земными физиономиями; на первом плане один такой небожитель, с лицом, очень уж смахивающим на бандита, от нечего делать крутит свой нимб на пальце.

Исполнены иллюстрации к Твену пером в характерной для таких рисунков Радлова



Анатолий Франс.
Остров пингвинов.
Иллюстрация. 1938

манере, когда немногими штрихами формируется объем фигур; и такими же тонкими, гибкими и послушными штрихами — то параллельными, то пересекающимися — передаются тональные отношения, пространственная глубина, фактура предметов. Под черный рисунок пером подложен второй цвет — в данном случае серо-зеленый — с пробелами в тех местах, где это нужно художнику для передачи света и для обогащения композиционного ритма иллюстрации. Такое использование второго подкладочного цвета, пятна которого не обязательно совпадают с границами фигур, — прием, который Радлов начал применять еще в первых своих журнальных карикатурах и которым он владел с большим искусством. С одной стороны, он таким образом подчеркивал, утверждал плоскость книжного или журнального листа, с другой стороны — обогащал этим форму, придавая ей большую пластичность.

Другой техникой, которой Николай Эрнестович пользовался для иллюстраций, была автолитография и тоже с применением второго цвета. В этой технике сделаны, в частности, полосные иллюстрации к роману Ольги Форш «Радищев» (1939) и к «Острову пингвинов» Анатоля Франса. Рисунки к пародийно-сатирической книге замечательного французского писателя следует отнести к высшим достижениям радловского искусства.

Анатоль Франс был не только едким сатириком, который жестоко высмеивал нравы современного ему буржуазного общества, обличал фальшь либеральничающей лжедемократии, вскрывал ее реакционную подоплеку. Он был одновременно и тонким эстетом, блистательным стилистом, чей талант исполнен подлинного французского остроумия и изящества. В «Острове пингвинов» эти особенности творческого лица выражены особенно ярко; они отражены и в иллюстрациях Радлова. Характеристика персонажей достигает у художника почти гротескной остроты, между тем, передается она легкими касаниями литографского карандаша, прозрачными гибкими штрихами, положенными с безукоризненной точностью только там, где это нужно, и только

так, как это нужно для создания задуманного образа. А образы, созданные художником, на редкость выразительны. Монах, уродливый и плешивый, стоит на коленях с булавами во рту и облачает молодую хорошенькую полуобнаженную девицу-«пингвинку» в новые одежды, не спуская с нее вожаденного взгляда; наглый офицерик на тонких длинных ножках — граф Мобек де-ла-Дандюлинкс — шагает, задрвав кверху усы, не обращая внимания на восторженных поклонниц, одна из которых повисла у него на шее, развеваясь, «как легкий шарф»; Ипполит Церес, молодой карьерист, депутат парламента, упал к ногам обольстительной девушки, но не забывает с тревогой поглядеть на часы — как бы не опоздать на предвыборный митинг. Выразительность образов и непринужденная легкость рисунка давались Радлову ценой немалых трудов, были результатом настойчивых поисков; сохранились литографские оттиски — по несколько разных для каждой иллюстрации. — свидетельствующие, что художник, добиваясь желаемого результата, одну и ту же композицию повторял по три-четыре раза, каждый раз на новом камне.

Радлов с большой охотой рисовал для малышей. Он сотрудничал в детских журналах, иллюстрировал книги детских писателей, создал замательнейшую книжку-альбом «Рассказы в картинках». Он хорошо понимал психологию ребенка, чутко относился к особенностям детского восприятия, умел заинтересовать и увлечь ребенка веселой выдумкой. В одной из своих статей он сформулировал требования, которым, по его убеждению, должны обязательно удовлетворять рисунки для детей, — это «специфика детского раскрытия темы, организация странички декоративно интересной и привлекательной, и, наконец, применение техники, ясной в своих приемах и доступной пониманию ребенка». Такими были, как правило, рисунки самого Радлова, адресованные детям.

В иллюстрациях к сказкам Николай Эрнестович умел самые фантастические, необычайные вещи изобразить с покоряющей достоверностью; он умел всегда найти выразительные



А. Барто. Уехали. Иллюстрация. 1940



Рисунки для детского журнала.

Дождевой червяк.
Морской лев.
Летучая мышь.
Жук-точильщик.

1935

подробности для характеристики персонажей и обстановки, в которой они действуют, даже если таких подробностей не было в авторском тексте; он умел придать своим рисункам ироническую интонацию, созвучную тому особенному и очаровательному чувству юмора, которыми обладают и самые маленькие дети.

Хорошо рассказал о творческом методе Радлова — иллюстратора-сказочника Константин Федин: «Сюжет всегда представляется текстом, но Радлов никогда не останавливается на сюжете — он обладал фабулой. Я приведу вам пример. Как будто простая вещь — надо нарисовать страшного людоеда, который готовится съесть бедную девочку*. Сюжет дан. Радлов берет фабульно эту вещь. Оказывается, людоед точит нож. Это естественно. А какое точило? Посмотрите этот механизм — он внушает смех. От этого людоед перестает быть сказочным устрашающим гением, который пугал детей, он становится добрым людоедом из приятной сказки. Ребенок не будет видеть

его во сне и с испугом просыпаться, он будет с ним жить, как с персонажем приятным. Фабула развивается. Девочка, оказывается, лежит на кухонном столике. В кухне, конечно, есть полочка, на ней мясорубка — людоед хочет сделать себе котлеты. Там же, на полочке, он находит банки с солью и перцем. Это уже совсем смешно. Так, если вы разберете любой его рисунок, всегда увидите в нем огромное воображение художника, который никогда не ходил к автору и не спрашивал — скажи, пожалуйста, что ты, собственно, думал, когда писал эту вещь? Он брал основную тематику и прекрасно все рассказывал в рисунке...»*.



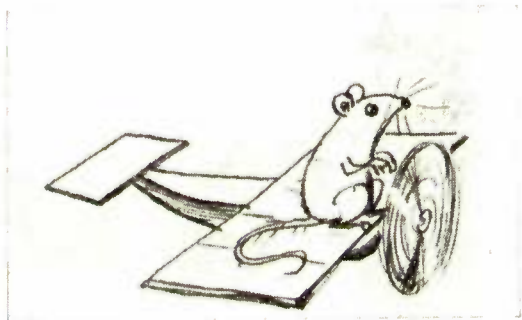
Еще пример — иллюстрация к «Краденому солнцу» Корнея Чуковского. У поэта сказано: «Рано-рано два барана застучали в ворота...» А на рисунке — целая сцена: в воротах стоит пес-дворник в картузе и фартуке, с метлой и связкой ключей, и бараны перед ним тоже очеловечены — один в берете, другой — в шляпе, с зонтом, и оба они, видимо, очень озабочены, чтобы скорей пропустили за ворота, — ведь там звери, которых они пришли звать на борьбу с Крокодилом, «чтобы жадный Крокодил солнце в небо воротил!». В рисунке, правда, нет такого стремительного темпа, как в стихе: «Застучали в ворота: тра-та-та и тра-та-та!», зато есть образ, верно отвечающий замыслу автора и доходчивый, образ не-

* Речь идет об иллюстрации к книге А. Волкова «Волшебник изумрудного города».

* Стенограмма вечера, посвященного годовщине смерти Н. Радлова, 5 января 1944 г. Архив ГТГ.

много наивных, но трогательно заботливых животных.

Прав был, говоря о Радлове, хорошо знавший его по многолетней совместной работе Л. Г. Бродаты: «Главная идея, которая руководила Николаем Эрнестовичем, было особое гуманное отношение к тому, что он изображал»*. Это замечание особенно справедливо в отношении всего, что рисовал Радлов для детей. И в том, как он изображал животных, тоже сказывался гуманизм художника — его любовь и внимание к людям. В радловских зверях ребята всегда могли почувствовать, узнать человеческие характеры, человеческие переживания, настроения. И почти все его зве-



ри — это добрые звери. А если ему приходилось рисовать злого зверя — волка или крокодила, он не делал его страшным; он старался представить его в смешном виде, поставить в смешное положение, показать, что дурной характер к добру не приводит. В веселых радловских рисунках всегда был скрыт глубокий воспитательный смысл.

Этим Радлов отличается от Вильгельма Буша — художника, которого он любил, и от Рабье, чьи сюжеты он иногда использовал. В статье «Мастера веселой книги»** О. Гурьян

* Стенограмма вечера, посвященного годовщине смерти Н. Радлова, 5 января 1944 г. Архив ГТГ.

** Журнал «Детская литература», 1939, № 10—11.

сравнивает рисунки Радлова «Умная рыба» из сборника «Рассказы в картинках» с рисунками Рабье, у которого Николай Эрнестович заимствовал эту тему (о чем он сам сообщал на обороте титульного листа своего сборника). «В книге Рабье имеются только первые два рисунка: хитрый карп ракушкой снимает с крючка приглянувшуюся ему муху. Теме Рабье соответствует подпись: «Ты сам, конечно, понимаешь, такую рыбу не поймаешь» — и все. Но как отношение художника изменило эту тему и сразу сделало ее близкой ребенку! На третьем рисунке, прибавленном и придуманном Радловым, карп приносит муху своим голодным карпяткам. И сразу все стало по-другому. Карп — уже не хитрый обжора, а заботливая рыба-мать, и смех ребенка над тремя рисунками Радлова существенно отличается от того, каким он смеялся бы над двумя рисунками Рабье».

Недаром «Рассказы в картинках» — веселые приключения зверей и птиц, кошек и собак — пользовались таким исключительным успехом. Они выдержали у нас пять изданий (последнее вышло в 1962 году трехсоттысячным тиражом) с подписями на русском языке и три — на иностранных; они были переизданы в Нью-Йорке и Бухаресте; на международном конкурсе детской книги в Америке в 1938 году они получили вторую премию; в военные годы многие рисунки из сборника печатались отдельными листов-



ками тиражом до полумиллиона экземпляров каждая.

Большое значение придавал Радлов технике исполнения рисунков, адресованных детской аудитории, которая, как он считал, «состоит на сто процентов из художников». Когда ребенок, для которого рисование — «одно из любимых времяпрепровождений», — писал он, — «видит, что теми же карандашами, которыми работает он, таким же пером, штрихами, достижимыми для его детской руки, могут быть созданы образы, его волнующие или веселящие, — он естественно находит в этом новый стимул для своих творческих упражнений и приближается к настоящему пониманию искусства» *.

Поэтому Радлов и рисовал так, чтобы глазу ребенка легко было проследить за каждым движением пера, положившего штрихи на бумагу; потому его рисунки и дышат простотой, ясностью, непринужденностью. Но простота эта никогда не становится упрощенностью, скупость изобразительных средств никогда не переходит в схематизм. Линия художника всегда выразительна, всегда красноречива. Посмотрите, например, на собак Радлова — какую широкую гамму характеров, переживаний умеет он передать несколькими штрихами. Вот щенок насторожен, вот он удивлен, вот испуган, вот обрадован. На одной из иллюстраций к стихотворениям А. Барто песик сидит к нам спиной, а мы чувствуем, как он тоскует по уехавшим ребятам, уныло глядит на убегающую вдаль дорогу и прислушивается, подняв одно ухо, — все еще надеется...

Выразительности радловских картинок во многом помогали отличное знание художником анатомии животных, богатая зрительная память, умение представить себе и нарисовать «по воображению» и льва, и бегемота, и зайчишку, и обезьянку в любой позе, в любом движении.

Радлову приходилось выступать и в качестве театрального художника. Им было оформлено несколько постановок в Ленинграде, в част-

ности инсценировка «Похождений бравого солдата Швейка» в театре, которым руководил его брат, режиссер Сергей Эрнестович Радлов. К сожалению, кроме афиши, сделанной к этому спектаклю, и нескольких эскизов, костюмов для другой постановки, ничего из театральных работ Николая Эрнестовича не сохранилось. Московский театр драмы готовил к 1943 году постановку пьесы М. Слободского «Новые приключения бравого солдата Швейка» в оформлении Радлова, но выполнить эту работу Николаю Эрнестовичу не пришлось: в канун 1943 года он умер.

За год перед этим, в январе 1942 года фашистская бомба попала в дом, где он жил и работал, полученная при этом травма повлекла за собой тяжелую болезнь, которая и привела к роковому концу. Всего около полутора лет прожил Николай Эрнестович после того июньского дня, когда над нашей страной разразилась военная гроза, но за это время он успел сделать очень много, успел внести существенный вклад в общенародное дело, борясь своим оружием художника-сатирика за победу над врагом. В первые дни войны он был в числе инициаторов выпуска «Окон ТАСС» и стал одним из самых активных участников образованного коллектива плакатистов. За время с июня 1941 года до 1 октября 1942 года, когда вышел его последний плакат, он сделал около сорока «Окон», причем в первое время плакаты с его рисунками появлялись каждые три-четыре дня. Зимой 1941—1942 годов он организовал в литографской мастерской Московского художественного института плакатную бригаду, в состав которой вошли студенты и педагоги-художники; в трудных условиях было выпущено много агитационных и сатирических плакатов, боевых листов. Он принимал горячее участие в издании сатирического журнала Политуправления Западного фронта «Фронт юмор», рисовал карикатуры для каждого номера; по его предложению, журнал стал выходить в небольшом формате, портативном и удобном в походных условиях. Его сатирические рисунки печатались в «Крокодиле», иллюстрации — в журнале «Красноармеец» и в других.

* Н. Радлов. Рисунок в детском журнале. — «Детская литература», 1940, № 4.

Вся эта напряженная деятельность художника была устремлена к одной цели — максимально эффективно использовать искусство плаката и карикатуры для того, чтобы возбудить гнев, презрение к врагу. Его рисунки разоблачали гнусную идеологию фашизма, его злодеяния, показывали беспочвенность захватнических планов, высмеивали моральное ничтожество гитлеровцев. Несколько названий радловских «Окон ТАСС» могут дать примерное представление о круге тем, над которыми ему приходилось работать: «Как генерал о победе врал», «К вопросу о питании в фашистской Германии», «Плоды фашистского просвещения», «Муссолини — палач и предатель Италии», «Петэн-петрушка» и т. д. Всю энергию своего ясного и острого ума, весь арсенал средств художественной сатиры, которыми он так хорошо владел, всю свою поразительную работоспособность поставил он на службу патриотическому делу. Плоды творческих усилий Николая Эрнестовича и его товарищей по коллективу «Окон ТАСС» нашли достойное признание: в 1942 году художникам Н. Радлову, Г. Савицкому, П. Соколову-Скаля, М. Черемныху и П. Шухмину была присуждена Государственная премия.

П. Шухмин вспоминает, какое большое значение придавал Радлов получению этой высокой награды: «Признание Правительства в данном случае для меня чрезвычайно важно, символично. — говорил Николай Эрнестович, — то, что карикатура может так влиять на массы, иметь такой резонанс, — для меня это глубочайшее удовлетворение, потому что это оправдывает весь ход моей жизни» *.

Как бы ни были велики и бесспорны заслуги Радлова как художника, они не должны и не могут оставить в тени все ценное, что им было создано в области теории изобразительного искусства и художественной критики.

Характерной чертой его искусствоведческих трудов было то, что анализ творческой практики того или иного художника или целого художественного направления он всегда старался

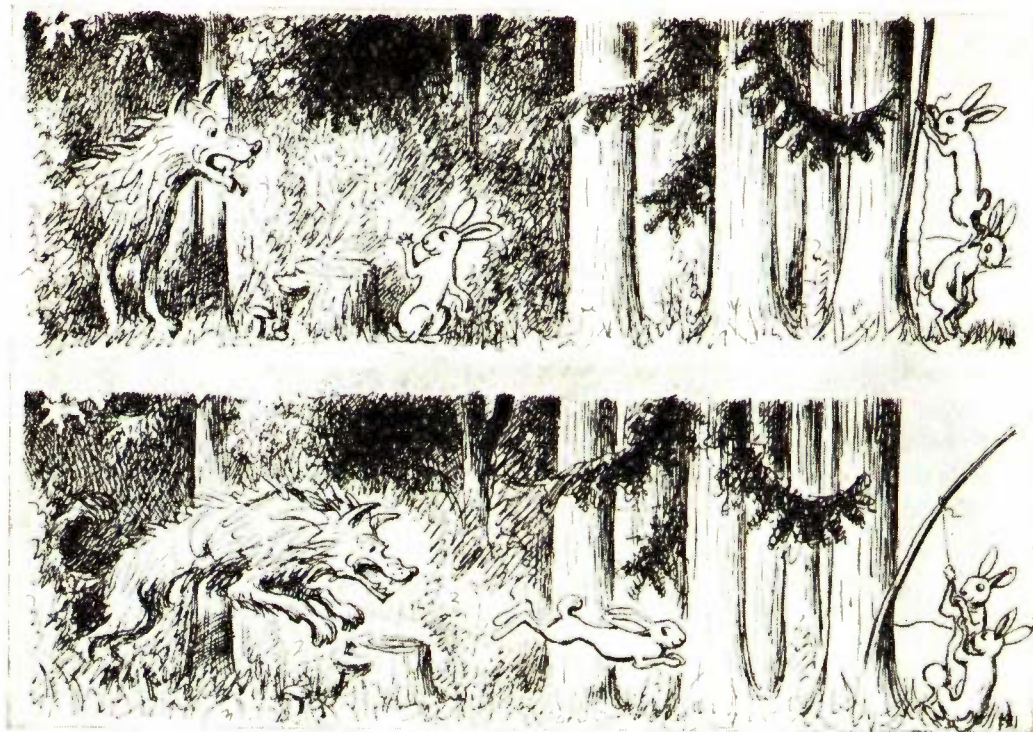
обосновать, развивая свои взгляды на специфику данного вида искусства или на пути развития искусства определенной эпохи. Его статьи и монографические очерки, живо и увлекательно написанные, интересны не только тем, что ярко характеризуют какое-нибудь конкретное явление художественной жизни и рисуют творческий облик конкретного мастера графики или живописи, но и тем, что в них развертывается целая система теоретических и историко-художественных взглядов.

Так, в статьях о Рылове и о Бродском мы находим оригинальные мысли о пейзаже как особом жанре искусства живописи; в предисловии к сборнику Антоновского сформулированы очень важные положения о специфике искусства карикатуры; в очерках о Лансере и Серебряковой много места уделено роли «Мира искусства» в развитии русской художественной культуры; в ряде статей (о Репине, Серове, Кардовском, Бродском) дается характеристика французского импрессионизма, русской академической школы, передвижничества. Написанная еще в 1913 году статья «О скульптуре Коненкова», в которой Радлов связывает творчество Коненкова с истоками народного искусства и с античной традицией, полна глубокими мыслями об активной роли материала в эстетическом воздействии художественного образа, намечается путь к решению такой сложной проблемы, как раскраска скульптурных произведений.

Обширная и разносторонняя эрудиция, основательное знание исторических фактов, пытливая, свободная от предвзятых суждений исследовательская мысль Радлова-ученого сочетались с непосредственностью эстетического восприятия, с чуткой восприимчивостью к явлениям искусства, присущими Радлову-художнику. Эти качества и делали труды Радлова-критика такими интересными и убедительными для людей, любящих и понимающих искусство.

Впрочем, немаловажную роль играло еще и незаурядное литературное дарование Николая Эрнестовича, умение не только ясно и точно формулировать свои мысли, но и излагать их свежо, живо, остроумно, когда надо — с полемическим задором, сарказмом, когда —

* Стенограмма вечера, посвященного годовщине смерти Н. Радлова, 5 января 1944 г. Архив ГТГ.



со спокойной уверенностью, когда — со страстной взволнованностью.

Уже в своих первых обзорах выставок, с которых началась на страницах «Аполлона» его деятельность художественного критика, Радлов выступал за связь искусства с живой действительностью, за чистоту и принципиальность отношения художника к своему призванию, вел борьбу с любыми попытками выдать за подлинное искусство его суррогат. Бережливо внимательный к произведениям, отмеченным печатью настоящего таланта, он был беспощаден к пошлости, бездарности, фальсификаторству. Вот несколько выдержек из его ранних рецензий:

«На весенней выставке этого года значительно меньше скверных картин, чем на выставках прошлых лет. Мы должны благодарить за это Академию, которая наконец-то оказалась на страже интересов искусства, закрыв для любящих широкий размах весенних художников....

Как зайцы волка поймали.

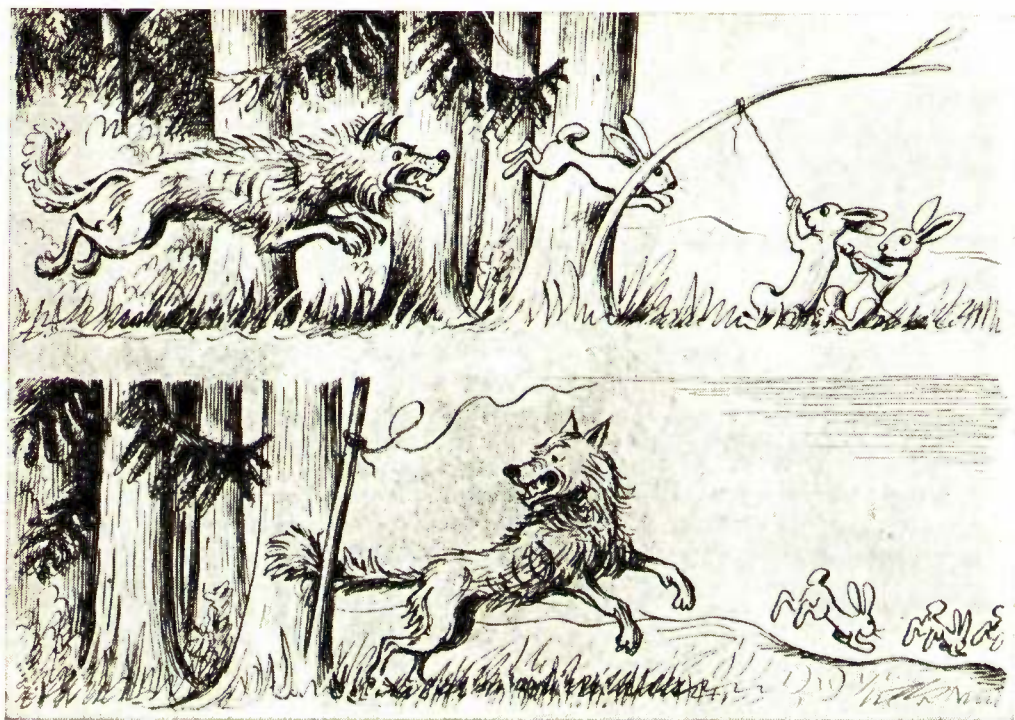
Из сборника «Рассказы в картинках»,
1937

приблизительно половину помещения. Вследствие этой простой меры выставка улучшилась вдвое: вместо обычных 500—600 никуда не годных холстов, на ней всего 200—300, хотя и таких же негодных» *.

Весенняя выставка, о которой идет речь, была открыта в начале первой мировой войны, и шовинистический угар подействовал и на кое-кого из художников. Ядовито и негодуяще писал об этом Радлов:

«Новинку сезона составляют только картины, намекающие на современные события. Одна из них, удачно названная «Тревожным момен-

* «Аполлон», 1915, № 2.



том», изображает «пикантное ню», причем созерцателем сего является бесчеловечно изуродованный художником немецкий солдат; другая — «Пленные турки» — свидетельствует о жестокости художника не только по отношению к врагам, но и к русским солдатам...

Мы давно привыкли к спекуляции художников на дурном вкусе гг. премирующих и покупающих, но игра на патриотизме — явление новое и, надо сознаться, уже вконец отталкивающее».

В рецензии на «Весеннюю выставку» следующего года Радлов едко высмеивал беспринципную грызню художественных группировок:

«Нам уже приходилось, кажется, указывать, что отчеты о «весенних выставках» должны по справедливости помещаться не столько в художественной хронике, сколько в хронике несчастных случаев. Несчастному случаю этого года предшествовала борьба двух художественных течений: каких-то «общинников» и куин-

джистов. Художественные принципы, исповедуемые куинджистами, как известно, заключаются в том, что места на выставке и премии желательно получать куинджистам. Молодая «Община» отстаивает другое искусствовопонимание: места и деньги следует получать «общинникам» *.

Николай Эрнестович всегда умел для выражения своей мысли найти остроумную, почти афористическую формулу:

«... даже от портрета Шаляпина или Бехтерева мы ждем каких-либо достоинств, помимо таланта и известности изображенных лиц» **.

Радлов горячо выступал в своих статьях за то, чтобы в суждениях об искусстве главную роль играла не индивидуальность художника, не степень его талантливости, а объективная — общественная и художественная ценность произведения. В 1915 году он писал:

* «Аполлон», 1916, № 2.

** Там же.

«Выявление личности, т. е. необходимый элемент в творческом процессе (средство!), возвели в цель искусства. На этом пути невозможно перебросить мост от художника к публике».

Не отрицая, естественно, значения, которое имеет одаренность художника («если он талантлив, ему легко создать данное произведение, если он неталантлив — трудно, и если он бездарен — вероятно, невозможно»)*, Радлов подчеркивал, что предметом критики должны быть только факты искусства — художественное произведение или направление в искусстве.

О горькой судьбе искусства, строящегося на утверждении «свободы личности» художника, он писал:

«Сейчас мы присутствуем при последнем акте трагикомедии индивидуализма... Под занавес последний «супрематист», «пневмолучист» или другой молодой изобретатель плюнет последним окурком на обрاملенный кусок обоев и тоном мученика потребует преклонения перед этим выявлением личности...»**.

Написанные Радловым перед революцией, эти слова и сегодня звучат так злободневно, как будто речь идет о том, что делается в наши дни в формалистическом искусстве Запада.

Николай Эрнестович мечтал в начале 1920-х годов о создании новой художественной школы, которая не повторяла бы ошибок старой Академии, не чуждалась «творчества», развивала у молодежи способность художественного восприятия природы. Когда наша художественная школа переживала глубокий кризис, Радловым была написана статья «Академия или Вхутемас?», проникнутая тревогой за судьбы художественного образования, состояние которого внушало ему серьезные опасения за будущее молодежи. «В настоящее время, — писал он, — она стоит перед дилеммой: не мудрствуя лукаво фабриковать «Айвазовских» для нэпа или мудрствуя лукаво изобретать беспредметные предметы»***.

Не отрицая, что мысль об организации свободных художественных мастерских на месте старой академии была в принципе правильной, Радлов показывает, что на практике эта замена оказалась несвоевременной. «Государственная школа, не имевшая ни единого плана, ни единой программы, построенная на чисто индивидуальном подходе к целям и методам преподавания, не могла существовать в условиях нового строительства». Однако, пишет он дальше, «когда этот период свободного преподавания оказался изжитым, и необходимость школы, не выпадающей из общего плана технически-профессионального обучения, стала ясной, вопрос художественной педагогики от полной беспринципности перескочил в обратную крайность». И Радлов подвергает уничтожающей критике попытки строить художественное образование механистически, «не по аналогии, а по образцу других примеров технического образования, отнимая от художественной деятельности ее характернейшие признаки».

«Забывалось, что продукт художественного творчества имеет специфические цели своего существования, совершенно не совпадающие с утилитарными целями производства техники...

Индивидуальный способ обучения оказался неприемлемым; на смену ему был выдвинут защищаемый, главным образом, школой Штиглица «объективный метод», научно обоснованный, отрешающийся от всяких вопросов «вкуса» и «творчества», от всяких эстетических оценок и рассматривающий творческий процесс как совокупность технических приемов.

В основе его лежат следующие мысли.

Независимо от своего идейного и формального содержания, каждая картина есть прежде всего плоскость с расположенным на ней красящим веществом. Возможно, изучение произведений искусства с точки зрения организационного материала, так же как и со стороны «изображенного автором...». К несчастью, однако, авторы «объективного метода» не ограничиваются этим. Предполагая творческий процесс аналогичным процессу изучения и путая, таким образом, объект изучения с объективной реальностью, они считают организацию мате-

* Н. Радлов. О футуризме и «Мире искусства». — «Аполлон», 1917, № 1.

** Там же.

*** Из сборника статей Н. Радлова «О футуризме и пр.», 1923.

риала исходной точкой творческой деятельности. Отсюда прямые выводы для педагогики. Надо обучить обращению с материалом; хорошо располагающий краску на поверхности и есть хороший художник...

Для тех, кого трудно убедить отвлеченными рассуждениями, я позволю себе в более конкретной форме изложить построение педагогических выводов эстетического материализма или «объективного метода», как предпочитают называть эту школу ее представители.

Если поставить картину Рембрандта перед коровой, то, насколько мы можем предположить из знакомства с психическим укладом животного, она сможет воспринять этот эстетический объект как комбинацию пятен различной величины, окраски и яркости. Возможно, что, исследуя картину языком, она ощутит также различия «фактур», поверхностей гладких и скользящих, корпусных, шероховатых и т. д. Я могу предположить, что введенная в Рембрандтовский зал Эрмитажа, она, продолжая исследование зрительным и обязательным путем, сумеет разобраться в отличительных свойствах каждой из картин, а при большом навыке — установить отличия рембрандтовского творчества в целом от творчества других мастеров и школ. Сведения, почерпнутые таким образом и систематизированные, составили бы прекрасный вклад в науку об искусстве. Деятельность коровы следовало бы приветствовать, если бы она остановилась на этом. Возможно, однако, что этого не случится. В результате произведенного опыта у нее естественно может сложиться представление о творчестве художника как о комбинировании на плоскости различных материалов, разнообразных по окраске и состоянию поверхности. Этот взгляд на творческий процесс, составленный на основании определенного метода изучения или, вернее, способа восприятия, будет казаться воспринимающему совершенно неопровержимым, и элементы творческого процесса, оставшиеся невоспринимаемыми, естественно, будут предполагаться несуществующими, ибо в данном случае и сам орган их восприятия отсутствует.

Если бы далее, вдохновившись полученными результатами, указанная корова сделала попытку



Аппарат «Автодрап».

«Фронтальной юмор», 1942

ку построения педагогической системы то, несомненно, в основу ее было бы положено изучение приемов сопоставления различных материальных поверхностей и красочных пятен. Успешное осуществление этой системы с неоспоримой очевидностью должно привести учащегося к созданию рембрандтовских шедевров»*.

Страстно протестуя против бездушного механистического подхода к художественному творчеству, Радлов писал в другой статье:

«Человечество запомнило имена Рембрандта и Фидия, Микеланджело и Рафаэля не потому, что они умели безошибочно изображать дейст-

* Н. Радлов. «Академия или Вхутемас?» — Сборник «О футуризме и пр.», Пг., 1923.

вительность (сотни профессоров всех академий мира были бы их соперниками), не потому, что они «организовывали» на плоскости особенно восхитительные комбинации материалов (сколько удачливых соперниц имели бы они в этом деле!) и не потому, что они знали особенно тонко свойства материалов, умели «наращивать краску» или изобретать фактуру (посредственный маляр, или московское «Обмоху» * дадут им сто очков вперед). Ни глаз, ни рука, ни раскладок не делают художника» **.

И как теоретик и как педагог Радлов сам немало сделал для того, чтобы помочь вывести художественное образование в нашей стране на правильную дорогу. Критикуя упадочные явления в искусстве своего времени, он выдвигал одновременно и положительную программу, осуществлял ее в своей педагогической практике.

Еще в статье «Будущая школа живописи» *** он писал: «Мы глубоко уверены, что способность искусства отражать современность, сохраняя в то же время величие «вечного искусства», — показатель действительного его процветания». Утверждая в этой статье первостепенное значение идеи, содержания в будущем искусстве, которое должно стать «искусством картины», мечтая о его созвучии с современной жизнью, критически оценивая всякое содержание в искусстве и тех, которые стремились к выражению некоторого «формального содержания», — Радлов пытался дать ответ и на вопрос — каким конкретным требованиям должно удовлетворять настоящее живописное искусство — «искусство картины».

Однако в подходе к решению этого вопроса он не сумел избежать некоторой односторонности и противоречивости, так как сводил свою задачу лишь к определению формальных признаков «искусства картины». Он их видел, в частности, в том, чтобы «вогнуть пространственную, пластическую форму в рамки картины, слить ее с плоскостью холста». «Оформление содержания, — писал он, — должно заклю-

чаться в подчинении пространственной, пластической формы картине как в вещи».

При этом, надо сказать, он справедливо утверждал, что «содержание картины может составить не всякая идея. Большое искусство должно требовать и от нее известной значительности».

Мысль о том, что идея, которую художник стремится вложить в свое произведение, находится в теснейшей взаимозависимости с формой, в которую он эту идею воплощает, с тем видом искусства, к которому его произведение относится, Радлов развивал и в других своих работах. Он доказывал, что графику и живопись отличают не только разные средства художественной выразительности, но и круг идей, которые могут быть выражены средствами того или иного искусства, что, например, «есть темы, по существу своему или по форме непригодные для живописи», к которым он относил, в частности, «чересчур отвлеченные темы».

Исходя из этих, в общем, верных предпосылок, Радлов приходил, однако, в статье, о которой шла речь выше, к парадоксальному выводу: такие, по его собственному выражению, «казалось бы, полюсы различных искусствовопиманий», как передвижничество и футуризм, оказывались у него сближенными на том основании, что и то и другое направление «пользуются материальными средствами искусства для выражения идей, которые даже при условии «оправдания» их формой не могли бы составить содержания картины. Одинаково неподходящи для живописной формы и критика отношений крестьянина к помещику, и учение о движении часового механизма».

С таким утверждением согласиться, конечно, нельзя, поскольку нельзя уравнивать в правах тему, относящуюся к сфере общественных отношений, с темой, взятой из области техники. Не можем мы согласиться с узостью подхода к оценке передвижничества и в других статьях Радлова. Принадлежа к художественным кругам, близким «Миру искусства», он в те годы придерживался распространенного в этих кругах одностороннего взгляда на искусство передвижников.

С другой стороны, в своих ранних работах

* Объединение молодых художников.

** Н. Радлов. Назад к искусству! — Сборник «О футуризме и пр.», Пг., 1923.

*** «Аполлон», 1915, № 1.

ПОРТРЕТ ОДНОГО ПРОХВОСТА, ВО ВСЮ ВЕЛИЧИНУ ЕГО МАЛЕНЬКОГО РОСТА.



1. БЫЛО ВРЕМЯ-В ГОДЫ КОГДА
КАКСАНИ, СТОЯ НА ПЬОНИКЕ,
ВЫМАКИВАЛ ПЕСЬЮ СЕРПЕНТО:
-- ФРАНКИ! ЛЮРЫ! ШВЕДЕН! ФИНКИ!"
30 ТУРГОВАЛО ВАЛЮТОЙ ИЗ МАШЕЙ СТРАНЫ
БЫ ОН ИЗУМАЛ ЗАДРОМ ПОКИЖЕ СНАНЫ.



2. 30 БУТЫЛОК ПИИИ НАИ, СКАЖЕМ, ОКСИДАНТИ,
ГОД-ТО В РЕСТОРАНЕ ГИТЛЕР ОСТРЕТАИ КАКСАНИИ
ИШЕЛ ГИТЛЕР, ВЗЯТЬ БЫ ОСТАИИ
НАДЛОЖИ, ЧТОБ НОРВЕГИИ ИСТОРИИ
ВЫЗВОЛАС КАКСАНИИ
-- А, МОИ, КУДИ,
КОГО МЕ ЕЩЕ НА ОТО СОРТАТИ.



3. И ГИТЛЕР ОТПАРАИЛ ЕГО В НОРВЕГИИ
ВУСТАПАЕТИ ФАШИСТСКИИ БАНД-КОМАНДИИ!
ИГНЕТАЮТ НЕЖИИ! НОРВЕЖСКИИ ПЕРВО,
КЗЫИВЮТСЯ, ГРОВУТ ВОЗЛОЖИ-
КАКСАНИИ ОРИ ЗТЕМ СЕБЕ ВЕРЕТ
НИМАЮЩИ ОДИИИ!



4. ВОТ ФАШИСТЫ, ТАК ВЕЩАИ ОДИИИ,
ТУТ КАЖДОМУ ПРЕДАТЕЛО
ОДИИИИ МЕСТО
КАКСАНИИ, ВОРОИ, ЛЮДИИ
НО ОДИИИИ ТЕСТА!

КАКСАНИИ - И. ПАВЛОВ

ГОИИИ - И. ПАВЛОВ

Радлов впадал и в другую ошибку. Справедливо критикуя действительно реакционные антиреалистические течения, он распространял свою отрицательную оценку огульно на все русское искусство начала XX столетия. Когда на риторический вопрос «разве у нас есть искусство?» он отвечал: «Конечно, нет — у нас есть «течения» и «направления», — за пределами его внимания и рассмотрения оказывалась творческая практика ряда русских художников, чья роль в развитии нашего искусства была бесспорно прогрессивной, — таких, например, как Машков, Кончаловский и другие. В этом сказывалась односторонность тогдашних художественных симпатий Радлова, так же, как и в переоценке той роли, которую он приписывал творчеству Александра Яковлева и Василия Шухаева, усматривая в их работах зачатки нового «искусствопонимания».

Радлов высоко оценивал вклад «Мира искусства» в развитие русской художественной культуры, отмечая, что диапазон общественного интереса к явлениям искусства стал благодаря ему шире, что художники вышли за рамки станковизма и стали работать успешно и в театре, и в книге, в декоративном и прикладном искусстве и т. д. Он называл Александра Бенуа, Сомова, Лансере и других мирискусников своими любимыми художниками и написал об их творчестве немало проникновенных строк. И при всем том он не закрывал глаза на слабые стороны «Мира искусства», понимал его историческую ограниченность, показывал как шаткость идейно-творческой программы приводит художников в конце концов к тупику формализма:

«Мир искусства» — случайная рама окна, сквозь которую мы видим или, вернее, нам показывают и подстриженную аллею Людовика Четырнадцатого, и пальму, распластанную в знойном небе, и излюбленный голубой тополь Сены, и четкий силуэт графической ели... Почему бы не заглянуть в это окно и корявой, сухой палке футуризма?»

В статье «О футуризме и «Мире искусства»*, откуда взята эта цитата, Радлов подводит итоги

пятнадцатилетнего пути, пройденного «Миром искусства», и приходит к печальному выводу: «Мы вправе спросить теперь, стоило ли пятнадцать лет бороться против академических шаблонов, чтобы создать новый, столь же условный и определенный...»

Ряд важных для теории графического (да и не только графического) искусства проблем поставил Радлов в одной из первых своих теоретических работ — в опубликованной «Аполлоном» в 1913 году капитальной статье «Современная русская графика и рисунок». В основу анализа содержания таких понятий, как графика — «живописная» и книжная, рисунок, иллюстрация, линия, штрих, пятно и т. д., положена стержневая мысль о том, что в искусстве борются два начала, два противоположных подхода художника к изображаемому явлению — аналитический и синтетический. Противопоставляя друг другу эти два начала и в историческом процессе развития искусства и в творческом процессе художника, Радлов одновременно показывает и их взаимодействие. В итоге он приходит к выводу, что «большое искусство, не пренебрегающее содержанием и дающее его в художественной форме, должно начинаться со школы, с железной школы синтетического рисунка».

Целые страницы из этой статьи, посвященные творческим принципам книжной графики, вошли потом в книгу Радлова «Современная русская графика», составив основу ее теоретической части. Те же мысли мы находим в книге «Графика», выпущенной через десять лет — в 1926 году — издательством «Благо», в серии пособий для самообразования.

Книга «Современная русская графика» представляет большую ценность прежде всего для историка искусства. Это настоящая энциклопедия отечественной книжной графики, охватывающая первые пятнадцать лет нашего века — период интенсивнейшей творческой деятельности ряда выдающихся мастеров, работавших в этой области, главным образом — художников «Мира искусства». Радловым очерчены индивидуальные особенности каждого из них, показаны тонкие различия в их искусстве, заметные подчас только острому глазу и пони-

* «Аполлон», 1917, № 1.

манию художника, который сам живет в той же стихии. Книга содержит богатейший фактический материал: вместе с анализом творческой практики художников, Радлов приводит биографические сведения о них и называет множество книг, журналов и других печатных изданий, в оформлении которых принимал участие тот или иной мастер. Книга Радлова, привлекая внимание к достижениям русского книжного искусства, сыграла этим в свое время положительную роль у нас и за рубежом.

Однако при всех ее достоинствах работа эта не лишена существенных недостатков. Говоря преимущественно о формально-художественной стороне книжного оформления, Радлов оставлял в стороне такие первостепенные по значению вопросы, как стилевое единство оформления и содержания книги, иллюстрации и текста, — то есть вопросы, которые в наши дни обойти было бы невозможно. Книжную графику он рассматривал в этой работе, главным образом, как декоративное украшение, считал закономерной и защищал «стилизацию» графического оформления, переоценивал роль и значение орнамента, виньетки и т. д.

Недостатки ранних работ Радлова, с одной стороны, обусловлены состоянием искусствоведческой науки в те годы, а с другой — субъективными вкусами самого Николая Эрнестовича, для которого высшим достижением в области книжного искусства была графика миriskusников, и, главное, слабыми сторонами его теоретической концепции. Где же были эти слабые места научно-художественного мировоззрения Радлова?

В том, что Николай Эрнестович писал о двух путях творческого процесса — аналитическом и синтетическом, о двух способах восприятия природы — плоскостном и пространственном, о различиях между живописью и графикой, между графикой станковой и книжной, были не только интересные и меткие наблюдения, но и правильные мысли, ценные выводы. Многое из его теоретических высказываний почти полувековой давности перекликается с тем, к чему пришли искусствоведческая мысль и творческая практика художников-графиков в наши дни. Но беда в том, что в теоретической кон-

цепции Радлова такие категории, как плоскость и пространство, видение и знание и т. д., рассматривались не диалектически, а метафизически, противопоставлялись друг другу и тем самым абсолютизировались. И хотя в отдельных случаях он оговаривал условность своей терминологии или предлагаемого им разграничения понятий, все же оставались утверждения о том, что существуют «два способа видеть, несовместимых одновременно», «два творческих подхода, противоположных и исключающих друг друга», и т. д. Между тем, например, пространственное и плоскостное в изобразительном искусстве составляют неразрывное диалектическое единство. Это положение хорошо сформулировано учениками В. А. Фаворского — художниками А. Гончаровым и В. Элькониним: «Плоскостное изображение есть сложная пространственная система, где одни элементы формируют глубину, в то время как другие утверждают плоскость» *. Именно на этом пути лежит разгадка того, что они удачно называли «чудом изображения пространства на плоскости».

В ряде теоретических рассуждений Радлова можно обнаружить такую же методологическую ошибку, какую он ставил впоследствии в упрек авторам так называемого «объективного метода» обучения искусству: творческий процесс художника рассматривался как аналогичный процессу изучения, качественное различие между этими двумя процессами как бы игнорировалось.

Так, например, он писал:

«Во все время рисования художник сравнивает рисунок с изображаемой натурой. Это — основа рисования. Художественная педагогика направляет учащихся, первых, на путь постоянного сравнения. Как ни прост на первый взгляд этот вопрос о сравнении, однако элементарный анализ его заставляет остановиться на нем. Дело в том, что прямое сравнение рисунка с натурой происходить не может. Логически нелепо сравнивать понятия, не имеющие общего при-

* «Некоторые проблемы монументальной живописи». — «Творчество», 1961, № 4.

знака. Между тем рисунок, объективно взятый — как плоскость с нанесенными на нее штрихами и пятнами, и натура — как кусок трехмерного пространства, ограниченный пересекающимися плоскостями, — не имеют никаких совпадающих признаков. Сравнить, скажем, добродетель с печкой или павлина с термометром. Субъективное наблюдение над процессом рисования, однако, убеждает нас в том, что действительно сравнение является его основой. Каким же образом может оно происходить, каким образом может быть найден тот общий и рисунку и натуре принцип, который сделал бы сравнение возможным? Очевидно, что этот принцип лежит в нашем впечатлении от изображаемого предмета и может быть извлечен только двумя путями. Или мы будем видеть натуру плоской и сравнивать, таким образом, плоскость изображения с мысленно проектированной на плоскость натурой или, наоборот, мы будем воспринимать свое изображение построенным в пространстве и сравнивать эту воображаемую трехмерную фигуру с натурой. Таким образом, намечаются два творческих подхода...» *.

Для художественной педагогики это может быть приемлемо, но Радлов, как он сам говорит, анализирует здесь творческий принцип. А в результате получается, что изображение натуры становится самоцелью, а не средством создания художественного образа.

Заслугой Радлова было настойчивое и последовательное утверждение необходимости и важности для художника хорошей профессиональной подготовки. «Для производства ценной художественной вещи, — писал он в той же статье, — требуется прежде всего грамотность. Ибо самое глубокое содержание, проявление самобытнейшей творческой личности являются эстетически неприемлемыми, если они выражены в бессвязной или безграмотной форме». Но если тогда под грамотностью он подразумевал главным образом академическую школу рисунка, умение «правильно» изображать натуру, то впоследствии

в его педагогических установках и в преподавательской практике творчески-образное начало сумело отстоять свои ущемленные было права. Вообще, Радлов-педагог часто оказывался сильнее Радлова-теоретика. И был еще, к счастью, Радлов-художник, обладавший творческим даром такой силы, которая помогала преодолевать неясности, противоречия, а подчас и заблуждения его теоретической мысли.

Разобраться в сложной и запутанной обстановке, царившей в изобразительном искусстве первых лет революции, найти в ней правильную ориентировку было нелегко. Николай Эрнестович сумел это сделать. Для сборника «Das heutige Russland» («Сегодняшняя Россия»), вышедшего на немецком языке в Берлине в 1923 году, он написал статью «Русское искусство 1917—1922 годов», в которой разоблачал несостоятельность теорий, провозглашавших крайние «левые» течения искусством пролетариата, писал, что практика опровергла эти утверждения, «разрушила все здание аналогий между материалистической идеологией пролетариата и рационалистическим конструктивизмом нового искусства». Говоря о первой после революции большой выставке «Мира искусства» и художниках, представленных на ней, он задавал вопрос: «Отражается ли революция в произведениях этих крупнейших наших мастеров?» и отвечал на него отрицательно. Аналитическое, по существу формальное, построенное на индивидуалистической основе искусство, — писал он, — сделать этого не в состоянии: «мастерская художника оказывается отгороженной крепкой стеной от жизни».

Радлов видел и еще одну опасность для нашего искусства, еще более грозную, по его словам, чем эксцессы новаторства; этой опасностью он считал работы тех, для кого революционные сюжеты — только средство добиться легкого успеха.

Единственной областью, в которой новое искусство достигло художественных успехов, он называл в этой статье революционный плакат. Говоря же о перспективах советского искусства, он находил основание для оптимистического взгляда на его будущее в страстном ин-

* «Цех святого Луки». — «Аполлон», 1917, № 8—10.

тересе широких масс к вопросам художественного творчества и памятникам искусства, в чем, утверждал он, «может убедиться каждый, кому... приходилось выступать с докладами, беседами, целыми курсами лекций перед аудиторией рабочих, красногвардейцев и матросов».

Все, кому довелось встречать Радлова в жизни, сохранили в памяти обаятельный образ человека и внешне и внутренне удивительно красивого. Всегда подтянутый, элегантный, одетый с безупречным вкусом, он производил впечатление на людей и непринужденным изяществом своего облика, и богатством живой мысли, и меткостью остроотточенных суждений, и блеском юмора. Холодок отчужденности в манере держаться не мог скрыть от узнававших Николая Эрнестовича ближе его сердечной чуткости, способности откликаться на движение чужой души. Он был деликатен, шел навстречу всякому проявлению творческого начала в человеке, но не выносил пошлости, банальности, зазнайства, был безжалостен к фальши — постоянной мишени его саркастических стрел. Радлова любили, уважали, им восхищались.

Вот что писал о нем К. И. Чуковский:

«Разговаривая с Николаем Эрнестовичем, можно было подумать, что он по профессии литературный критик, такое огромное место в его жизни занимали книги, так тонко разбирался он в том, что читал. Именно оттого, что он был таким замечательным книжником, его так любили в литературных кругах; с Алексеем Толстым, Тыняновым, Михаилом Зощенко, Евгением Шварцем его соединяла многолетняя дружба.

Писатели любили ему читать свои рукописи, ибо он обладал непогрешимым вкусом. Куда бы он ни шел, куда бы он ни ехал, в кармане у него была книжка, русская, английская, фран-

цузская. Он читал всегда — и в трамвае, и в очереди — с той немного иронической усталой улыбкой, которая так шла ко всему его изящному облику.

Советскую литературу он знал досконально, и дружба с лучшими ее представителями прижилась ему как художнику, ибо только при таком близком знакомстве с каждым из них он мог создать свою великолепную галерею шаржей и на Алексея Толстого, и на Федина, и на Чумандрина, и на Либединского, и на Ольгу Форш, и на Саянова, и на Николая Тихонова, и на многих других, выхватывая самую суть их характера, которую он знал изнутри, благодаря тесному общению и с ними и с их творчеством»*.

Когда задумываешься — что же придавало такую силу обаяния таланту и личности Радлова, вспоминаются вдохновенные строки, посвященные им великим мастерам прошлого, высокому призванию художника:

«Они — великие художники потому, что они полнее и глубже миллионов других людей воспринимали жизнь, умели чувствовать и умели передавать это чувство другим. Ибо в силе чувства, стихийно ищущего своего выражения, в глубине переживания в запечатленной на веки веков душевной жизни творящего, в его любви и ненависти, в сострадании и жалости — единый и истинный источник искусства»**.

Это был его идеал, и к нему были устремлены его жизнь и его творчество.

* Стенограмма вечера памяти Н. Радлова в МОСХе 12 января 1961 г.

** Н. Радлов. Назад к искусству.—Сборник «О футуризме и пр.». Пг., 1923.

ефимов

Б. Ефимов.

Автошарж. 1963



ОДИН ИЗ САМЫХ ПОПУЛЯРНЫХ советских мастеров политической сатиры, народный художник СССР Борис Ефимович Ефимов родился 28 сентября 1900 года в Киеве в семье ремесленника-кустаря. Еще в школе он, по собственному признанию, «писал шуточные стишки с рисунками на начальство и товарищей». Впоследствии карикатура стала профессией Ефимова, хотя никакого специального художественного образования он не получил. В 1917 году он окончил реальное училище и поступил в Киевский университет.

В начале 1919 года Борис Ефимович стал работать в Народном комиссариате по военным делам Украины младшим секретарем редакционной части. Летом этого же года он принес в газету «Красная Армия» свой рисунок — карикатуру на Деникина. Рисунок напечатали. Потом в издательстве Всеукраинкома напечатали его сатирический плакат: петлюровцы тянут по Днепру на Украину судно с польскими панами-интервентами. Плакат этот вышел под названием «Паны-бурлаки» и был подписан «Микола Липський» — одним из псевдонимов молодого художника.

Так началась его творческая деятельность политического сатирика.

В 1920 году Ефимов работает в газете Политуправления 12-й армии «Красная Армия», помещает карикатуры в киевских газетах «Коммунар», «Большевик» и других (некоторые его ранние рисунки подписаны «Боб Руланд»), рисует плакаты («Деникин уничтожен», «Бандит, кулак и Красная Армия» и др.). Потом в Одессе он руководит отделом изобразительной агитации ЮгРОСТА, в Харькове работает в Управлении агитпунктов Южного фронта, а после освобождения Киева от белополяков возвращается в родной город и заведует художественно-плакатным отделом Киевского отделения УкрРОСТА. Руководя работой большого коллектива художников, копиистов, трафаретчиков, он и сам в Одессе, в Харькове, в Киеве рисует «Окна сатиры», плакаты, политические карикатуры для газет.

Организаторская и творческая работа художника-агитатора в годы гражданской войны — работа боевая, горячая, напряженная, — была

для Ефимова не только школой политической зрелости, но и школой реалистического искусства, школой рисунка точного, выразительного, доходчивого. Когда летом 1922 года, по приезде в Москву, он предложил свою карикатуру редакции «Правды», она была принята и напечатана. Это было началом многолетней работы Бориса Ефимова в московских газетах.

Первая карикатура Ефимова в «Правде» была опубликована 4 июля 1922 года. В Москве шел судебный процесс правых эсеров. В числе защитников на суде выступал один из лидеров II Интернационала, бывший министр бельгийского правительства Э. Вандервельде. Ефимов нарисовал его подобоостранно склонившимся с умильно-слащавой улыбкой перед бельгийским королем Альбертом, который высокомерно протягивает ему два пальца. Уже эта ранняя карикатура позволяет судить о ярком сатирическом даровании художника. Психологическая характеристика персонажей остра. В композиции — ничего лишнего. Линия рисунка уверенная, хотя пока еще в контурах слишком жесткая, везде одинаковой толщины.

Вслед за первой, в «Правде» появилось еще несколько карикатур Ефимова, а с октября того же 1922 года начинается постоянное сотрудничество художника в «Известиях». Его рисунки печатают также «Рабочая газета», «Комсомольская правда», журналы «Крокодил», «Огонек», «Красноармеец», «Прожектор», «Красная нива» и другие. Уже в 1924 году «Известия» выпускают первый сборник политических карикатур Бориса Ефимова.

Чем же объяснить этот успех? Чем завоевали общее внимание рисунки молодого карикатуриста? Прежде всего политической актуальностью, острой злободневностью, ясной идейной направленностью, остроумием образного решения темы, подлинной народностью художественного языка.

Непосредственным поводом для создания той или иной карикатуры почти всегда является конкретное политическое событие. Но Ефимов даже в самых ранних своих рисунках не ограничивается простой иллюстрацией факта. Подходя с партийных идейных позиций к оценке каждого явления, он стремится раскрыть

его внутренний смысл и значение. Разоблачая скрытые пружины политики империалистов, срывая с них маски, Ефимов достигает в лучших своих рисунках большой глубины обобщения.

Вот несколько примеров. Первая карикатура Ефимова в «Известиях» была опубликована в связи с тем, что Великобритания, как сообщали газеты, блокировала Дарданеллы и Босфор, запретив проход через проливы всем торговым судам. Карикатура называлась «К конференции в Мудани. Английский проект справедливого разрешения вопроса о проливах». Как же изобразил художник этот «справедливый» проект? На рисунке — долгоязызый британец в военной форме, нагло поставивший одну ногу на восточный, другую — на западный берег Босфора. В обеих руках у него пистолеты, направленные в разные стороны. В проливе стоит судно с надписью «Товары для России», но доступ в Черное море прегражден: пролив прочно заперт на замок с маркой «Made in England» (сделано в Англии), флаг Великобритании развевается и над Стамбулом. Так на основе конкретного факта художник создал образ, точно характеризовавший империалистическую политику Англии, ее захватнические вожеления.

Карикатура, наглядно раскрывавшая подоплеку дипломатической игры капиталистических государств на международной конференции в Лозанне (1922 г.), называлась «Ангел мира витает над Лозаннской конференцией». Этот «ангел мира» изображен Ефимовым в виде бидона с нефтью, украшенного крылышками и другими ангельскими атрибутами. К нему то и обращены жадные взоры буржуазных политиков — участников конференции.

Борьба за нефть — одна из главных движущих пружин в политике империалистических держав — прикрывается дымовой завесой лицемерных и лживых фраз о дружбе и сотрудничестве. Борис Ефимов показывает настоящую цену этим фальшивым заверениям. Карикатура 1928 года «В тесноте и в обиде» изображает дядюшку Сэма (США) и Джона Буля (Англия), сидящими на бочке с нефтью. Их позы, выражения лиц красноречиво гово-



В тесноте и в обиде.

Англо-американская дружба крепнет с каждым днем.

1928

рят, что каждый из них хочет столкнуть с бочки другого. Подпись под рисунком, взятая из сообщений буржуазных газет, придает карикатуре особенную саркастическую остроту: «Англо-американская дружба крепнет с каждым днем». Эта работа художника, одна из его лучших, — пример газетной карикатуры «длительного действия», не теряющей своей политической значимости со временем.

Мы и сегодня с живым интересом рассмат-



риваем старые карикатуры Ефимова на темы о Лиге наций (например, «Долгий ящик» — гроб, куда укладывают предложения о разоружении, 1928); о политике империалистов на Востоке — пушка, торчащая изо рта Джона Буля («Английский язык в Китае», 1926); о предательстве немецких социал-демократических лидеров, сыгравших роль трамплина для фашистов на их пути к захвату власти («Трамплин», 1932); о пресловутом «невмешательстве» Англии и Франции в испанские дела («Верх деликатности», «Дипломатический статус» и др., 1936), о традиционной антисоветской политике английского правительства, не меняющейся

при смене правящих партий, при любом составе кабинета министров («По принципу преемственности» — лейбористы принимают от консерваторов эстафету — клевету о «советской пропаганде», 1927).

Через двадцать лет тема о двуедином характере внешней политики консерваторов и лейбористов остается такой же злободневной. Ефимов неоднократно возвращается к ней, находя все новые и новые образы. Подчиняя эти карикатуры одной главной цели — разоблачению иллюзий буржуазного парламентаризма, мнимой независимости буржуазных политических партий, Ефимов каждому рисун-



Новости физкультуры.

Оригинальное сальто-мортале, с успехом выполненное г-ном Пуанкаре.

«Известия», 1923

ку дает конкретное содержание, отражающее определенную историческую обстановку. Так, в 1949 году, рисуя консерватора и лейбориста в виде двуликой фигуры на игральной карте, художник одной небольшой деталью дает понять, что единая политика, которую проводят две английские партии, несет на себе заокеанскую печать: масть изображенной Ефимовым карты обозначена символическим знаком доллара. «Лейбористско-консервативного валета» долларовой масти держит рука в манжете с полосками и звездочками американского флага; игру английскими картами ведут реакционеры Соединенных Штатов.

Графический язык Бориса Ефимова сложился под влиянием требований, которым должен

удовлетворять рисунок в газете. Доходчивость любой карикатуры в большой мере зависит от ясности композиции, от цельности и определенности формы каждой фигуры. Расположение линий, пятен, силуэтов в плоскости рисунка должно помогать легкому восприятию карикатуры, привлекая глаз прежде всего к тому, что наиболее важно, что определяет собой развитие сюжета. К газетному рисунку предъявляются, кроме того, и особые технические требования: графическое исполнение должно допускать воспроизведение рисунка в одну краску штриховым клише, должно быть пригодно для массовой ротационной печати на газетной бумаге. С самого начала своей творческой деятельности Ефимов работал с учетом этих требований, совершенствуя свою технику, обогащая свои изобразительные средства.

В первых карикатурах Ефимова преобладал,

Лучшие из лучших!

Наглядное пособие по изучению чистой расы.

1941





В партизанском крае.
Ловля «на живца».

1942

как уже отмечалось, контурный рисунок, твердая и довольно сухая линия. Потом художник пережил ряд увлечений, сменяя одну графическую манеру другой. Техника его карикатур, относящихся к началу 1920-х годов, напоминает то графику Нарбута, то рисунки Дени, то Мора. Был период, когда Ефимов старался смягчать линию контура отходящими от нее мелкими тонкими штрихами. Рисовал он в те годы по преимуществу пером.

Постепенно графический стиль Ефимова приобретает большую самостоятельность, рисунок очищается от элементов внешней манерности, линия становится более мягкой, гибкой. Наряду с пером художник все чаще применяет кисть, штрих сочетается с заливкой.

Так создавался собственный графический почерк Бориса Ефимова. Для него характерны упругий, выразительный точный штрих, контрастирующий с силуэтами черных заливок. Основное изобразительное средство художника—

линия. Ею он передает форму, объем, пространство, не пользуясь, как правило, светотенью. Иногда рисунок обогащается серым тоном — отдельные фигуры, детали, плоскости выделяются с помощью мелких точек, типографского тангира или тушевки жирным черным карандашом. Там, где это позволяет техника полиграфического воспроизведения, — в журналах, альбомах, плакатах — Ефимов шире использует рисунок карандашом, вводит в свои композиции цвет, применяет размывку, растушевку. Но в основе всегда лежит четкий, определяющий форму предмета рисунок тушью.

Начиная с 1924 года карикатуры Бориса Ефимова издаются в виде альбомов-сборников. Они составлены в основном из рисунков, уже опубликованных в периодической печати (иногда с небольшими изменениями, внесенными художником), но для более полного охвата той или иной темы Ефимов добавляет в издаваемый альбом и новые карикатуры.

На страницах этих альбомов нашла отражение вся история международных отношений после первой мировой войны.

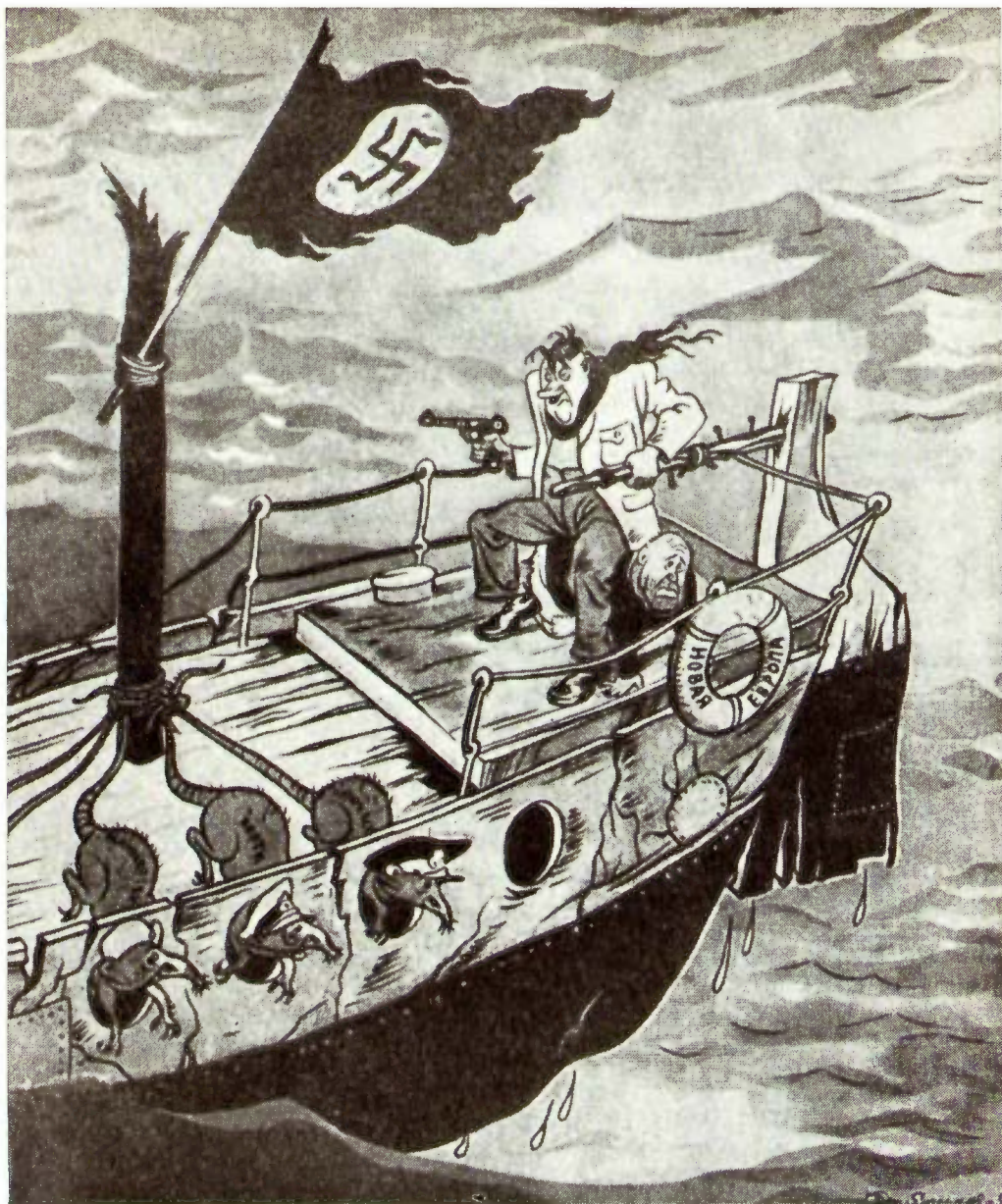
Первые сборники карикатур Ефимова не

Геринг.

На Нюрнбергском процессе.

1946





Судно с течью.

«Огонек». 1943



были еще тематически объединены. Так, в альбоме «Политические карикатуры», выпущенном в 1931 году издательством «Федерация», мы находим рисунки и о «Паровой бане в Женеве», которую задал советский представитель на Конференции по разоружению английскому лорду Кешендену, и о неурядицах «семейного быта» латинских сестер — Франции и Италии, тщетно пытающихся поудобнее уместиться в одной ванне — Средиземном море, и о «вождях» британских тред-юнионов, предательски проваливших забастовку горняков, и много других. В этом же альбоме помещена опубликованная в 1928 году карикатура «Равные голоса», которая и сейчас продолжает бить в цель. «Голос самой малой и самой слабой нации звучит здесь так же авторитетно, как голос величайшей и самой могущественной», — заявил тогдашний президент США Кулидж на

Панамериканской конференции. И Ефимов иллюстрирует это заявление. Почти все поле рисунка занимает хищная физиономия янки с огромным, широко разинутым орущим ртом, а сбоку, в уголке, крошечная фигурка представителя южноамериканской республики Никарагуа жалобно вопит: «Кар-рай-у!» Так наглядно разоблачает художник наглую демагогию правителей США в вопросе о равноправии народов.

Другие два сборника, вышедшие в том же 1931 году, составлены по более определенному тематическому принципу. Об этом говорят уже их названия: «Лицо врага» и «Карикатура на службу обороны СССР». В альбоме «Лицо врага» собраны рисунки, показывающие разномастную агентуру зарубежной реакции, ее стремление с помощью клеветы, провокаций и прямого вредительства сорвать строи-

тельство социализма в нашей стране, подготовить новую войну против Советского Союза. Ведущая мысль всего сборника хорошо выражена в карикатуре «На общей платформе». Используя двойное значение слова «платформа», Ефимов находит конкретный зрительный образ для иллюстрирования отвлеченного понятия платформы как политической программы интервентов. Он изображает меньшевика, белоэмигранта и вредителя вместе с иностранным генералом на железнодорожной платформе с надписью «Интервенция» — они везут пушку, направленную на СССР.

Рисунки альбома «Карикатура на службе обороны СССР» обличают антисоветскую провокационную возню иностранной военщины и

показывают роль Советского Союза как стойкого защитника мира во всем мире.

В альбоме «Выход будет найден» (1932) развертывается широкая картина кризиса, подтачивающего капиталистическую систему, и отчаянные попытки буржуазии и ее прислужников выбраться из этого кризиса путем гонки вооружений и подготовки новой империалистической бойни. Один из рисунков — «Папа на страже» — остроумно иллюстрирует позорную роль католической церкви как верного защитника интересов международного капитала: на часах у сейфа с акциями военных предприятий стоит римский папа в полном облачении, с винтовкой на плече. Несколько удачных деталей — распятие вместо штыка на винтовке,



цепочка от креста вместо шнура для пистолета и т. д. — помогают раскрыть сатирический замысел художника, делают карикатуру еще доходчивее. Альбом заканчивается рисунками «За мир!», «Их тыл» и, наконец, «Выход будет найден!»: рабочий с красной повязкой на рукаве, с пулеметной лентой через плечо, — точно такой, какие были у нас в Октябре семнадцатого года, — вывозит на свалку капиталиста со всеми его акциями и дивидендами. «Увы, — вспоминал впоследствии об этом рисунке Ефимов, — не оказался я тогда пророком: выход из капиталистического кризиса тридцатых годов оказался совсем иным...»

Грозная тень надвигающейся новой мировой войны нависла над человечеством. Вспыхнули очаги войны на Дальнем Востоке, в Абиссинии, в Испании. Перед советской политической сатирой — верным оружием смелой и правдивой партийной пропаганды — стояла в эти годы задача огромной важности: ежедневно, ежечасно разоблачать махинации фашистских аггессоров, их покровителей и пособников, мобилизовать бдительность советского народа, всех трудящихся для отпора проидам зарвавшихся врагов человечества. Эту задачу с честью выполнили наши лучшие художники-карикатуристы.

Многое из того, что было создано Борисом Ефимовым в те годы, собрано в его альбомах «Фашизм — враг народов» (1937), «Фашистские интервенты в Испании» (1937) и «Поджигатели войны» (1938). Это был беспощадный, подробно и убедительно обоснованный обвинительный акт против преступных вдохновителей и бесчестных организаторов второй мировой войны. «Блестящие фельетоны в рисунках, — писал тогда Д. Моор о карикатурах Ефимова, — проникнутые большим волнением политического борца... всегда бьют в цель, всегда верно передают чувства советских граждан» *. Они правильно отражали чувства всего прогрессивного человечества. Революционный испанский писатель Рафаэль Альберти писал в сборнике «Фашистские интервенты в Испании»: «В этом замечательном альбоме това-

рища Бориса Ефимова в яркой драматически-гротескной форме разворачивается весь тот ряд подлостей, которые фашистские страны творят на нашей родине».

В облике голодных волков, вышедших на большую европейскую дорогу, изображает художник Гитлера и Муссолини («Звери на свободе»). На другом рисунке — японский самурай жадно тянется кровавыми цепкими руками к добыче — «Маленький зверь с большим аппетитом». «Брак по любви... к чужим территориям» соединил нежную парочку — тщедушного самурая и сидящую у него на коленях тяжеловесную арийскую «красавицу» в солдатских сапожках.

Последовательно клеймит Ефимов и пресмыкательство буржуазных политиков перед обнаглевшим фашизмом. Мы видим на его рисунках, как сначала они в облике глупых поросят, отгородившись от фашистского волка бумажной завесой, беспечно приплясывают и поют: «Мы нейтральные» («Им не страшен черный волк...»). Потом — при виде летящих на Китай японских снарядов — англичанин и американец, правда, немного испугались (за свои капиталовложения, разумеется), но поскольку к каждому снаряду привешена записка с извинением, джентльмены заявляют: «Ну, теперь абсолютно не к чему придраться!..» («Соблюдение приличий»). Но тогда, когда дело доходит до реальных уступок, респектабельный Джон Буль снимает с себя брюки и готов добровольно отдать их стоящим за углом фашистским бандитам, лишь бы не раздражать, упаси бог, грабителей («Хладнокровная политика»). Перетрусивший британец с подгибающимися от страха коленками, лепечущий «Надо сохранять хладнокровие», изображен Ефимовым с большим юмором.

Политика английского правительства по отношению к фашистским аггессорам показана и в карикатуре «Успехи дрессировки», которая принадлежит к самым остроумным и выразительным рисункам художника. Каков был здесь путь создания зрительного образа? Символ Великобритании — лев. Ефимову надо было показать, что этот лев присмирел и не опасен для аггессоров. В цирке часто демонстрируют

* «Советское искусство», 1937, № 32.

Американская «голубка мира».
1955



высшую ступень дрессировки: укротитель бесстрашно кладет голову в львиную пасть. Творческое воображение и выдумка сатирика идут дальше, подсказывают ему неожиданное для зрителя, смешное по форме и правдивое по существу образное решение карикатуры. Ефимов, изображая Англию в виде унылого, потрепанного льва, а Муссолини в виде крово-

жадного укротителя, заставляет зверя и человека поменяться ролями: «Британский лев стал совсем ручной: он уже научился класть свою голову в пасть укротителя».

Для характеристики «героев» карикатуры, для уточнения места и времени действия Ефимов всегда умеет придумать смешную и красноречивую деталь. Но не в этом главное сред-

ство, которым художник достигает сатирической остроты. Содержание карикатуры, ее идейный замысел раскрываются Ефимовым прежде всего в сюжетном решении, в самой изображенной ситуации, во взаимоотношениях персонажей, в их позах, движениях, жестах, выражении лиц. Точным отбором и мастерским использованием скупых изобразительных средств Ефимов добивается большой убедительности рисунка. Ясные, понятные каждому, его карикатуры верно прочитываются с первого взгляда и надолго запоминаются.

В годы Отечественной войны творческая деятельность Ефимова была разносторонней и чрезвычайно продуктивной. Он делал рисунки для «Окон ТАСС», плакаты, карикатуры для журналов, центральных и фронтовых газет. Множество листовок с его сатирическими рисунками наши самолеты разбрасывали в тылу вражеской армии.

Ефимову принадлежит одно из первых «Окон ТАСС», выпущенное осенью 1941 года и представлявшее собой три сатирических портрета главных руководителей «национал-социализма». Эта полная убийственного сарказма карикатура поднимала на смех вздорную нацистскую «теорию» о высшей расе, представители которой будто бы обладают определенными, ярко выраженными внешними признаками. По утверждению фашистских мракобесов-расистов, «идеальный ариец должен быть высок, строен, белокур». Приводя это изречение в качестве подписи к рисункам, Ефимов наглядно иллюстрирует три признака чистоты арийской расы. Над словом «высок» он изображает крошечную плюгавую фигурку колченого уродца Геббельса; над словом «строен» — огромную, раздувшуюся, неуклюжую тушу — Гитлера; наконец, над словом «белокур» он рисует самого фюрера — Гитлера с черными, как вороново крыло, начесанными на лоб волосами и черными огрызками усов.

Для достижения сатирического эффекта здесь использован прием, который еще в «Окнах РОСТА» применил Маяковский и который часто можно встретить у Ефимова: то, что нарисовано, находится в прямом противоречии

с тем, что под рисунком подписано. Такое нарочитое несоответствие изображения тексту, сразу замечаемое зрителем, делает карикатуру смешной и хорошо вскрывает фальшь, разоблачение которой и было задачей художника.

Борис Ефимов — мастер портретного шаржа. Он отлично умеет сохранить портретное сходство при изображении своих «героев» в любых поворотах и ракурсах, умеет несколькими лаконичными линиями дать самую разнообразную психологическую характеристику, передать любые оттенки душевного состояния.

Меткие сатирические портреты гитлеровских заправил, созданные Ефимовым и повторяющиеся во многих его рисунках военных лет (с соответствующими каждой новой теме изменениями в выражении лица), стали почти символами нацизма. Особенно удачными были изображения Геринга — заплывшего жиром «рейхсмаршала», тупого, мрачного, а подчас злобно-ехидного, в сплошь увешанном орденами мундире — и Геббельса, в облике маленькой головастой гаденькой зверюшки — олицетворение суетливого ничтожества нацистской пропаганды.

В бесчисленных карикатурах, где действующим лицом был Гитлер, Ефимовым дана разносторонняя характеристика незадачливого претендента на мировое господство. Надменное, наглое, самодовольное выражение физиономии фюрера сменяется в ходе войны на рисунках художника выражением удивления, страха, бешенства, отчаяния. Один из военных плакатов Ефимова так и назывался: «Выступали — веселились! Подсчитали — прослезились!»

Большое число рисунков художника, из числа созданных в первые годы войны, собрано в альбоме «Гитлер и его свора», выпущенном в 1943 году и переизданном в Болгарии, Венгрии, Англии, Голландии. Названия разделов альбома говорят о различных направлениях, по которым была нацелена и наносила удары фашизму ефимовская сатира: «Их портреты», «Их «идеология», «Союзники», «Новый порядок», «Блицкриг», «Их настроения», «Их перспективы».

В гротескной карикатуре изображает художник, как нацистские «идеологи» заполняют

головы своих молодчиков растленной «мозговой начинкой», превращая их в «автомат с автоматом». Он издевается над одуроченными и покорными гитлеровскими «союзниками, то бишь союзниками» — Муссолини, Антонеску, Хорти и прочими, показывая, как Гитлер собирает со своих сателлитов «кровяной налог» — пушечное мясо, как выжимает из них скудные остатки сырья и продовольствия («Перекачивание соков»).

Газетное сообщение, строчка из фронтовой сводки служат Ефимову поводом для создания сатирических рисунков, дающих ясное представление о том, что делается в лагере врагов. Вот пример. Итальянское телеграфное агентство Стефани хвастливо сообщает: «Италия прочно удерживает господствующее положение в Средиземном море». Ефимов, разоблачая это лживое заявление, рисует карикатуру «Дружеская поддержка». Муссолини тонет в волнах Средиземного моря, вот-вот весь погрузится в воду. И если он еще держится на поверхности, то только потому, что его накачивает воздухом Гитлер, уместившийся на раздутом пузырьке животе злополучного дуче. Лицо фюрера искажено страхом: очень уж неустойчива позиция, которую он занимает. В этом рисунке сказано многое: и то, что у Гитлера в южной Европе осталась единственная шаткая опора — Италия, да и та уходит из-под ног; и то, что сама фашистская Италия держится только благодаря отчаянным усилиям Гитлера; и то, что фашистские бандиты тесно связаны круговой порукой, и близкая гибель одного неизбежно повлечет за собой гибель другого.

Ефимов зло издевался в своих рисунках над хвастливыми организаторами «молниеносной» войны и гитлеровскими вояками, терпевшими поражение за поражением от советских войск. «Все на карту!» — вопит Гитлер (карикатура «Зарвавшийся игрок») перед огромной географической картой Советского Союза. Но ставка его оказывается битой и под Москвой («Чьи клещи хлеще?»), и под Сталинградом («Перемол на Волге»), и под Берлином. Вместо триумфальной кантаты потрепанное трио музыкантов — Гитлер, Геббельс и Геринг — вынуж-

дено исполнять похоронный марш («Перемена программы»).

Не оставались вне поля зрения художника и партизанские дела. Подвиги советских патриотов в тылу врага были источником множества сюжетов для рисунков Ефимова о боевой смекалке партизан, не дававших покоя захватчикам, о паническом страхе оккупантов перед народными мстителями. Недалека от действительности была смешная карикатура, изображавшая «Ночную вылазку полковника фон Драппе» в окружении чуть ли не целой роты автоматчиков — вылазку из избы всего лишь... к маленькому домику во дворе: даже туда «храбрый» полковник не рисковал отправляться без охраны!

Нацеливал Ефимов острие своей сатиры и против тех, кто, предательски затягивая открытие второго фронта, перекладывал тем самым на плечи Советского Союза всю тяжесть борьбы с гитлеровской военной машиной. В карикатуре «Под «дамокловым мечом» второго фронта» показаны наши англо-американские союзники, занятые бесконечными разговорами о втором фронте, в то время как Гитлер пишет приказ: «Все силы бросить против Красной Армии». На другом рисунке изображено «Совещание военных экспертов». Календарь на стене показывает, что на исходе уже 1942 год — год, в котором союзники дали обязательство открыть второй фронт в Европе. Но вопрос все еще обсуждают стратеги: генерал «Какбычегоневышло», генерал «Давайтеподождем», генерал «Ненадо-спешить», генерал «Стоитлирисковать» и другие.

В ноябре-декабре 1945 года после победного окончания войны Ефимов в качестве художника-корреспондента газет «Красная звезда» и «Известия» присутствовал на Нюрнбергском процессе главных военных преступников. «Фашистский зверинец» — так назвал он свою серию портретных карикатур, присланных им в редакции московских газет из залы суда. Во внешнем облике пойманных с поличным негодяев зоркий глаз художника разглядел отражение их внутренней сущности, черты злобных, отвратительных животных. Здесь

были удав Геринг и гиена Кейтель, коршун Кальтенбруннер и жаба Штрейхер, крыса Зау-кель и кобра Франк, и все остальные нюрн-бергские подсудимые. Каждый изображен соответственно его звериной природе и по-вадкам.

Во время войны художник получал множе-ство писем с фронта. Советские воины писали, что его рисунки обладают «живительной си-лой», способны не только смешить, но и вы-зывать горячую ненависть, презрение к врагу, заставляют еще сильнее драться и уничтожать оккупантов. «Во многих наших подразделе-ниях, — писали фронтовики — бойцы, вырезая из газет карикатуры, наклеивают их в тетрадки, на стенах своих землянок, блиндажей». «Порой одна карикатура больше скажет, чем статья», — говорится в другом письме.

Высокая оценка творчества Бориса Ефимова прозвучала в словах М. И. Калинина, сказав-шего в беседе с художниками «Окон ТАСС»: «Вспомните рисунки Кукрыниксов или Ефимо-ва, — когда люди видят их подпись, то на са-мый рисунок смотрят пристальнее. Это иску-ство, мастерство? Безусловно»*.

Признание народа — высшая награда для художника. Глубокое удовлетворение дают ему отклики сотен и тысяч людей, взволнован-ных его рисунками. В то же время эти отклики заставляют советского художника с особенной силой почувствовать свою ответственность перед народом — критиком строгим и спра-ведливым, взыскательным и дружественным.

Карикатуры Бориса Ефимова находят прямой путь к зрителю и в послевоенные годы. Совет-ские люди любят и ценят его рисунки за то, что они помогают правильно разобраться в международной обстановке, осознать смысл политических событий, за реализм, доходчи-вость, убедительность художественных обра-зов, за хороший юмор.

Часто на одну и ту же тему появляется не-сколько разных рисунков Ефимова, и в каждом из них дается самостоятельное, законченное художественно-образное решение. Примером

может служить серия карикатур, опубликован-ных в центральной печати в начале 1950 года и посвященных парламентским выборам в Англии. Еще в 1929 году, перед очередной избирательной кампанией на британских остро-вах, Ефимов удачно проиллюстрировал мысль о том, что в капиталистическом государстве буржуазные политические партии разнятся по названиям, но сходны в одном, в самом суще-ственном — все они служат интересам правя-щего класса; он нарисовал «Опытного рыболо-ва» — английского капиталиста, который заки-дывает на рыбку-избирателя удочку с разными приманками: программами консервативной, либеральной и лейбористской партий. Новые карикатуры художника в соответствии с поли-тической обстановкой развивают тему выборов значительно полнее и более углубленно. Ос-новная идея всех этих рисунков сводится к тому, что реальная сила, определяющая ход и результаты избирательной кампании в Анг-лии, — это англо-американская реакция, ис-пользующая выборы в своих корыстных инте-ресах, а обе конкурирующие партии — лейбористы и консерваторы — всего лишь марионетки в руках денежных тузов Сити и Уолл-стрита. Образ знакомой каждому дет-ской игрушки использован Ефимовым в кари-катуре «Предвыборная «борьба» в Англии»: фигурки лидеров лейбористской и консерва-тивной партий, послушные руке капиталиста, качаются то вперед, то назад, — вот и вся «борьба». Другой рисунок называется «Перед стартом. Два наездника одного хозяина». На-ездники — лейборист и консерватор. О при-надлежности лошадей недвусмысленно говорит хозяйское тавро на крупах — символ доллара. Сигнал к скачке подает Сити (английский капи-талист), а американский хозяин — Уолл-стрит — наблюдает со стороны. Ему, в сущности, не так

Надлежащая «форма».

Уоллстритовец:

— Наконец наша кон-ституция принимает надлежащую форму!

«Крокодил», 1953

* М. И. Калинин. Об искусстве плаката.— «Литература и искусство», 1 января 1943 г.



Лечение гипнозом.

Эттли: — Запомните
хорошо: во всем ви-
новаты коммунисты!

«Крокодил», 1949



уж важно, кто придет к финишу первым, ведь обе лошади его. В карикатуре «Решающий голос» Ефимов показывает, что этот голос в действительности принадлежит «избирателю» из-за океана: у него в руке «избирательный бюллетень» — доллар, перед ним на коленях склонились в ожидании лидеры английских политических партий с избирательными урнами. И вот, выборы прошли. «Спектакль окончен! Программа больше не нужна», — это заявляет одержавший победу лейборист, избоб-

раженный на рисунке «Комедия выборов в Англии». И разрывает листок с предвыборными обещаниями, которыми обманывал легковерных избирателей.

Итоги парламентских выборов 1950 года послужили Ефимову темой еще для одного рисунка, по которому можно проследить, как в процессе создания карикатуры рождается зрительный образ. Выборы дали лейбористам очень незначительное большинство в палате, такое, что, по их собственному признанию,

«какое-либо непредвиденное обстоятельство может привести к падению правительства в любой момент». Это газетное сообщение подсказало Ефимову мысль о карикатуре, которая бы наглядно продемонстрировала крайнюю неустойчивость лейбористского кабинета. В сознании художника возникает образ, ассоциирующийся с понятием неустойчивости, — человек идет по канату. И Ефимов рисует карикатуру «Лейбористские канатоходцы»: английские министры балансируют на протянутой веревке, поддерживая на плечах своего премьера, в зубах у которого портфель с надписью «лейбористское правительство». Предельная неустойчивость этой компании, усиленно старающейся сохранить равновесие, подчеркнута еще и тем, что веревка гнилая — вот-вот порвется. Наконец, чтобы уточнить обстановку, а также чтобы создать ощущение пространства, высоты, художник несколькими штрихами дает в нижней части рисунка характерные очертания Вестминстерского дворца — здания британского парламента. С уничтожающим, едким сарказмом дана Ефимовым здесь индивидуальная характеристика политических акробатов.

Сатирические стрелы ефимовских карикатур точно достигают цели и вызывают подчас истерическую реакцию политических деятелей, разоблаченных и высмеянных художником. Не в силах скрыть свою злобную обиду, эти незадачливые «герои» рисунков начинают «протестовать» и попадают в еще более смешное и глупое положение. Так было, например, с Остином Чемберленом — английским министром иностранных дел, который в январе 1927 года в ноте Советскому правительству выразил возмущение по поводу карикатуры, где он был изображен аплодирующим казни коммунистов в буржуазной Литве.

Остроумным ответом художника на выступление британского министра, прославившегося своей бешеной ненавистью к Советской стране, была целая серия карикатур, где Чемберлен был главным персонажем, но его портретного изображения не было. В одном случае фигура министра была нарисована со спины, в других — вместо лица было пустое место или

вопросительный знак, но Чемберлена можно было узнать всегда безошибочно по характерным атрибутам, с которыми его постоянно изображали художники, — цилиндру, моноклю, белым перчаткам. Неумный протест Чемберлена, таким образом, был умело использован Ефимовым для еще более острой издевки над врагом, и на этот раз с полной гарантией от излишних дипломатических осложнений.

Очень остроумна карикатура, изображающая довоенных англо-французских «регулирующих» на большой европейской дороге. Невилль Чемберлен и Даладьё стоят на развилке у столба с указателями «Западная Европа» и «СССР» и профессиональным жестом регулировщиков направляют приближающуюся к ним автомашину с вооруженными гитлеровцами в сторону Советского Союза. С едким юмором нарисованы английский и французский министры, облаченные в полицейские мундиры, их испуганные лица, одинаковые движения рук. При этом художником тонко показана ведущая роль Англии в антисоветском дуэте: фигура Чемберлена тверже стоит на ногах, его жест решительнее; у Даладьё поза менее уверенная, он тесно прижался к плечу своего партнера, его руки только повторяют движение рук англичанина.

В послевоенных карикатурах Бориса Ефимова, как в зеркале, отражается политика правящих кругов США и Англии. Сатирические рисунки художника разоблачают агрессивные планы новых претендентов на мировое господство, их грязную политическую игру, заставляющую вспомнить о роли империалистических держав в подготовке второй мировой войны. Этой последней теме посвящены, в частности, воспроизведенные в альбоме Ефимова «За прочный мир, против поджигателей войны» (1950) карикатуры «Долларовое орошение», «У колыбели германского фашизма», «Оружие гитлеровской агрессии», «На большой европейской дороге». Художник нарисовал, как под обильным дождем золотых долларов на земле Германии, опустошенной после первой мировой войны, вырастают оружейные заводы Рура, штыки со свастикой, пушки, бомбы, мины на радость заокеанскому садовнику; как заботли-

КАРИКАТУРЫ ПОЧТИ С НАТУРЫ



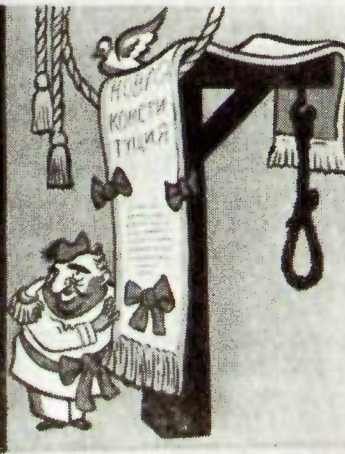
НАЙДЯ ПРИСТАНИЩЕ В БРЮССЕЛЕ,
СПРАВЛЯЕТ НАТО НОВОСЕЛЬЕ.
НАХАЛЬНЫЙ ЭТОТ КВАРТИРАНТ
ВЕДЕТ СЕБЯ, КАК ОКУПАНТ.



ЧТО СЖАМУТ БОННСКИЕ СТОЛПЫ?!
ВОТ ДО ЧЕГО ЗДЕСЬ ДОКАТЯЛИСЬ:
ИЗ РЕВАНШИСТСКОЙ СКОРЛУПЫ
НЕОФАШИСТСКИЙ ПТЕЧНИК ВЫЛЕЗ!



И У ОСЛА, И У СЛОНА
ПРОГРАММА, В СУЩНОСТИ, ОДНА:
ИХ УРАВНИЛ И ОСЕДЛАЛ
АМЕРИКАНСКИЙ КАПИТАЛ.



ОН В ПОДЛОСТЯХ ПОНАТОРЕЛ,
НО ДЕЙСТВУЕТ НЕ ОЧЕНЬ ЛОВКО,
И НИКАКАЯ МАСКИРОВКА
НЕ СМОЖЕТ СХРЫТЬ ПРЕСТУПНЫХ ДЕЛ.

Агитплакат.

Текст С. Швецова. 1965

во пестуют няньки-империалисты младенца-Гитлера, радуясь, что у дитяти в руках вполне устраивающая их игрушка — острый нож.

Из многочисленных карикатур на тему о послевоенной англо-американской политике, направленной к искусственному расчленению Германии и к превращению ее в антисоветский военный плацдарм, приведем одну — «Американский тром-Бонн». Искаженная злобой физиономия тогдашнего канцлера Аденауэра заменяет раструб инструмента, из которого несутся оглушительные вопли: «Ремилиитаризация!!! Р-р-р-реванш!!!» Источник этих звуков старой нацистской песни ясен: в тромбон усиленно дует американский генерал.

Эта карикатура построена на игре слов «тромбон» и «Бонн» — столица западногерманского государства. Подобные этому звукосочетания используются иногда Ефимовым в качестве подписей к рисункам, однако он избегает злоупотребления таким приемом. Он справедливо считает, что замысел сатирического рисунка, так же как и подпись к нему, должны, как правило, основываться не на внешних, случайных звуковых совпадениях, а прежде всего на существе, внутреннем смысле осмеиваемых художником явлений.

Примером удачного использования Ефимовым близкого звучания двух различных по значению слов может служить карикатура «Демократизация с поправочками». Ее тема — оккупационный режим американских властей в Японии, установленный ими после войны под вывеской демократизации. Над троником изображено полотнище с надписью «Демократизация Японии»; в надписи небольшая «поправочка»: всего четыре буквы зачеркнуты, другие четыре надписаны. Получилось «Макартизация Японии». Все на рисунке подтверждает обоснованность поправки: на императорском троне покоятся длинные ноги генерала Макартура, нагло усевшегося рядом с троником, а сам микадо вынужден скромненько устроиться на ступеньке перед ним. Низкий поклон японского министра адресован явно не игрушечному императору, а ботинкам американского генерала. Статуя буддийского божества, стоящая рядом, тоже «чуть-чуть» исправлена: вместо

головы у нее доллар — истинное божество макартуризируемой Японии.

Слово, текст играют немаловажную роль в самом творческом процессе создания карикатуры. Часто какая-нибудь фраза, оборот речи из газетного сообщения, из выступления политического деятеля подсказывают художнику образное решение. Так, например, найдя в тексте одной из речей генерала Маршалла утверждение, что США связывают с Европой «узы цивилизации», Ефимов показал на рисунке, каковы эти связующие узлы в действительности: это нити паутины, которыми «паук-долларовик» оплетает западноевропейские страны.

Иногда повод к возникновению зрительного образа дают художнику литературные или исторические ассоциации («Троянский конь» — карикатура на тему о вторжении американского капитала в европейские страны под видом бескорыстной помощи), иногда пословица («Два сапога — пара» — карикатура на английских лейбористов и консерваторов), иногда строка популярной песенки («Выпил рюмку, выпил две, зашумело в голове» — карикатура на «Боннского чижика Шумахера», опьяневшего от реваншистского зелья американско-фашистского производства).

Творческий процесс может идти и в обратном направлении — от зрительного образа к тексту, подписи, названию, которые должны уточнить смысл рисунка, дополнить его, поставить нужные акценты. И в этих случаях Борис Ефимов с настоящим литературным мастерством находит меткие, точные, значительные слова. Текст и изображение во всех его карикатурах составляют неразрывное, органическое единство.

Успех карикатуры определяется не только актуальностью темы, удачно найденным сюжетным решением, остроумной подписью. Многое зависит от выразительности самого рисунка — от графического языка художника. В работах Бориса Ефимова острота замысла сочетается с остротой изобразительных средств. Особенно показательны в этом отношении карикатуры, лаконичные по композиции, такие, например, как «Лечение гипнозом» (1949). На рисунке всего две фигуры — британский лев и лей-

бористский министр. Лев основательно потрепан. Он на костылях, лапа на перевязи, весь он забинтован; на повязках надписи: «кризис сбыта», «валютные затруднения», «безработица» и др. Министр-гипнотизер пытается внушить пациенту, будто во всех его невзгодах виноваты коммунисты. Грустная «физиономия» льва, его тоскливый, укоризненный взгляд, поза гипнотизера, привставшего на цыпочки, вытянувшего вперед шею, движение его пальцев, напряженное выражение лица, выпученные глаза — все здесь выразительно до предела. Невероятное и бесплодное усилие, с которым английские лейбористы стараются убедить народ в том, что противоречит очевидности и здравому смыслу, художнику отлично удалось передать в очень смешном рисунке.

Другой пример — карикатура «Лондонский «голос США», появившаяся в газете после одного из очередных истерических радиовыступлений тогдашнего министра иностранных дел Англии — Бевина. Перед микрофоном иступленно орущий мистер Бевин; его туловище — огромный барабан, в который ударяет рука американца (на манжете вместо запонки — знак доллара). В эфир несутся громкие звуки: «отказ от разоружения», «антисоветские выпады». И здесь скупыми изобразительными средствами художник достигает большого эффекта. Рисунок очень лаконичен. Над барабаном возвышается только голова Бевина, а сбоку видна его сжатая в кулак рука. Но изображено это так, что перед зрителем возникает яркий образ напыжившегося оратора, захлебывающегося от бешеной злобы. В противовес этому в спокойном движении руки, которая бьет в барабан, чувствуется чуть небрежная, неторопливая уверенность американского босса.

А как выразительна каждая деталь на рисунке «Американская «утка» из серии «Им не опутать ложью народы» (1951) — и сама утка с надписью «это — самый настоящий голубь мира», которой замаскировался поджавший ножки государственный секретарь США Ачесон; и в клюве у нее — перевязанная звездно-полосатым бантиком пальмовая ветка мира с листьями-ножами; и окошечко, вырезанное

спереди маски-утки, сквозь которое выглядывают такие характерные ачесоновские брови, нос, усы; и гнилая веревка, на которой подвешен «голубь мира»; и старательные дипломаты, которые подтягивают его за эту перекинутую через блок веревку, — все здесь лаконично, точно и значительно: из-под крылышка птицы торчит американская атомная бомба.

Но не одни лишь сатирические образы агрессоров, поджигателей войны и их пособников находим мы в рисунках Бориса Ефимова. Темным силам реакции и войны противостоит могучий фронт мира и демократии, возглавляемый Советским Союзом. В рисунках «Несокрушимая стена», «Последняя подпись», «Лагерь мира и лагерь войны», «Соотношение сил» и многих других Ефимов показывает сплоченное единство сторонников мира как верную гарантию против угрозы новой мировой войны. Беснуются империалисты в припадке атомной лихорадки — это лагерь войны. Тесно сжимаются над их головами в рукопожатии сильные руки трудящихся всех стран света — это лагерь мира!

Рисунки Ефимова, посвященные борьбе за мир и разоблачению империалистических агрессоров, по достоинству оценены советским народом и дважды были отмечены присуждением Государственной премии — за политические карикатуры 1949 года и за опубликованный в 1950 году альбом сатирических рисунков «За прочный мир, против поджигателей войны».

Газетная и журнальная карикатура — основная, но не единственная область творческой деятельности Ефимова. Он автор многих плакатов, иллюстраций. В 1930-х годах были изданы его плакаты на темы о несокрушимой мощи Советской Армии («А ну, кто еще хочет на СССР?», 1938), о героической освободительной борьбе китайского народа («Да здравствует китайский народ, борющийся против японских захватчиков!», 1938), о кризисе капитализма («Кривая капитализма», 1932). Им был сделан ряд рисунков для «Плаката-газеты Изогиза» («Международные политобзоры»). Это была своеобразная форма пропагандистского плаката, в котором рисунки сопровождался

стихотворными подписями и краткой публицистической статьей. В 1932—1933 годах были напечатаны «Плакаты-газеты» Ефимова: «Америка в тисках кризиса» и «Белогвардейцы на службе империалистов» со стихами Демьяна Бедного, «Женевская конференция по «разоружению» и «Итоги Лозаннской конференции» со стихами С. Кирсанова, «Новогодний политобзор» со стихами М. Светлова.

В дни Великой Отечественной войны несколько плакатов было создано Ефимовым в соавторстве с художником Н. А. Долгоруковым: «Смерть немецким оккупантам!», «Под советскую артиллерийскую музыку» и другие. Творческое содружество двух художников в области политического плаката продолжалось некоторое время и в послевоенные годы. Их две подписи стоят под плакатами «Кухня войны», «Силы мира непобедимы», «Поджигателям новой войны следовало бы помнить позорный конец своих предшественников» и другими. В 1948 году на Международной выставке плаката в Вене Ефимову и Долгорукову был присужден почетный диплом с отличием.

С 1965 года Борис Ефимович в качестве ответственного редактора возглавляет редакционную коллегию Мастерской агитплаката Союза художников СССР и МОСХ, руководит работой большого коллектива плакатистов и поэтов. Он и сам часто выступает в качестве автора агитплакатов по преимуществу на международные темы.

Работа Ефимова в области книжной и журнальной иллюстрации тесно примыкает к его деятельности карикатуриста. Иллюстрируя политические памфлеты, очерки и рассказы, посвященные жизни капиталистических стран, он остается в своих рисунках мастером политической сатиры. Таковы его иллюстрации к сборнику «Рассказывают американцы» (1948), к фельетонам Д. Заславского «Пещерная Америка» (1951), к книгам «Гневные строки» А. Безыменского (1949), «Знакомые лица» Демьяна Бедного (1950), к «Сатирическим стихам» С. Швецова (1955), к выпускам «Библиотеки «Крокодила», рисунки в журнале «Огонек» и т. д. Серию шаржей на советских литераторов сделал Ефимов для сборника па-

родий и эпиграмм С. Васильева «Взирая на лица» (1954). Есть среди них и дружеские, и такие, которые и без подписи «работают», как хорошая эпиграмма, например, шаржи на А. Жарова, П. Антокольского, А. Безыменского, Е. Долматовского.

С натуры Ефимов рисует сравнительно мало. Огромный опыт художника позволяет ему изображать по представлению человеческую фигуру в любой позе, в любом, подчас очень сложном, движении. И все же недостаток непосредственной работы с натуры и инерция великолепно отработанного графического приема сказываются отрицательно на многих его рисунках. В особенности это относится к карикатурам на бытовые темы, а также к положительным образам, которые у Ефимова нередко похожи один на другой, мало индивидуализированы. Некоторые рисунки перенасыщены надписями, иногда повторяются уже виденные образы, сюжеты. Объяснить это, конечно, можно, карикатура должна попасть в очередной номер газеты, иначе она и не нужна. Поэтому газетному карикатуристу приходится часто, если не всегда, работать с исключительной быстротой, рисовать сразу, без подготовительных эскизов, набросков, зарисовок. Но объяснить — не значит оправдать. А лучшие произведения Бориса Ефимова красноречиво свидетельствуют о силе его таланта, о богатстве художественных возможностей.

Ефимов обладает и незаурядным литературным дарованием. Он нередко выступает в печати как талантливый журналист. Его первый очерк — «Американский карнавал в Париже», — написанный под живым впечатлением заграничной поездки, был напечатан с зарисовками художника в «Известиях» в 1927 году. В 1929 году Ефимов принял участие в большом европейском перелете на самолете «Крылья Советов» (АНТ-9). Он побывал в Берлине, Париже, Риме, Лондоне, Варшаве, присылал оттуда в Москву корреспонденции и рисунки. В качестве корреспондента московских газет он участвовал в заграничном плавании кораблей Черноморского флота, посетивших в 1933 году порты Турции, Греции, Италии, и передавал оттуда заметки по телеграфу.

В годы Великой Отечественной войны Ефимов неоднократно выезжал на фронт по поручению газеты «Красная звезда». Его интересные очерки о поездке по странам юго-восточной Европы осенью 1945 года были опубликованы с рисунками, сделанными с натуры.

Иногда Ефимов выступает в печати как автор фельетонов-памфлетов на злободневные политические темы — коротких, боевых, сопровождаемых карикатурами. Им написано много статей и заметок о советских и зарубежных художниках, о художественных выставках.

Наиболее значительные литературные произведения Ефимова — две книги: «Сорок лет. Записки художника-сатирика» (1961) и «Работа, воспоминания, встречи» (1963). Эти книги интересны как талантливо написанная творческая биография человека, который в горячие революционные годы, в годы строительства социализма, в дни войны и побед был в самой гуще событий, на переднем крае борьбы, непосредственно участвовал в этой борьбе своим оружием художника-сатирика. Они интересны и тем, что мы находим в них увлекательные страницы, посвященные встречам с выдающимися деятелями нашей культуры, искусства — Луначарским, Маяковским, Ильфом, Петровым и другими. С особенной теплотой и любовью рассказывает Ефимов о своем старшем брате — замечательном советском писателе-публицисте Михаиле Ефимовиче Кольцове. Наконец, быть может, самое ценное

в этих книгах — мысли, которыми Ефимов делится с читателями по поводу своего родного искусства карикатуры, основанные на многолетнем опыте и наблюдениях, выводы о специфических особенностях карикатуры, о ее общественном назначении. Искусству сатирического рисунка посвящена и живо, увлекательно написанная популярная брошюра «Основы понимания карикатуры» (1961).

В чем же видит Борис Ефимов главную особенность и силу советской сатиры? В том, что «в основе ее лежит не зубоскальство и паясничество, свойственные буржуазной сатире, а жизнеутверждающий, здоровый смех сильного и бодрого народа; смех, источником которого являются светлый оптимизм советских людей, их уверенность в завтрашнем дне, их сознание своего морального и идейного превосходства над спесивым, тупым и злобным врагом».

Каждое выступление Ефимова, по вопросам, связанным с искусством сатиры, — страстное утверждение политической значимости этого искусства, одного из самых активных и сильных средств идеологической борьбы. Он не устает напоминать о чистоте идеалов, на страже которых призвана стоять советская карикатура, о строгой требовательности при отборе художественных средств, используемых для защиты этих идеалов, о гражданском долге художника, посвятившего себя ответственной и благодарной профессии карикатуриста.

КАНЕВСКИЙ

А. Каневский

Шарж И. Семенова. 1960



КАЖДОЕ НОВОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ художника большого таланта, завоевавшего своими работами заслуженную хорошую славу, доставляет зрителю двойную радость — радость встречи со знакомым и радость неожиданного открытия. Потому что настоящий художник, оставаясь самим собой, всегда ищет и всегда находит новое и волнующее и в жизненном материале, составляющем содержание его искусства, и в средствах, которыми он воплощает это содержание в художественные образы. К таким настоящим художникам принадлежит Аминадав Моисеевич Каневский.

Его хорошо знают как автора веселых рисунков в книжках для детей, острых карикатур в «Крокодиле», чудесных иллюстраций к произведениям Гоголя, Салтыкова-Щедрина.

Рисунки Каневского привлекают многим — и оригинальностью замысла, и новизной образного решения, и богатством выдумки, и красотой колорита, и выразительной смелостью графического языка. Но самая характерная черта его таланта — юмор. Это родная стихия художника. Умение увидеть в жизни смешное или достойное осмеяния и показать это в образах графического искусства — свойственно Каневскому органически.

Диапазон комического в его творчестве очень широк: от прямого и беспощадного сарказма в политических карикатурах до тонкой иронии в иллюстрациях к повестям Гоголя, от острой издевки в сатирических иллюстрациях к Щедрина до теплой, ласковой и веселой улыбки в рисунках для детских книжек.

И в самых фантастических гротескных образах, и в лирических образах природы — всегда в рисунках Каневского отражена активная воля художника, активное отношение к тому, что он изображает. Стремление раскрыть жизненную правду путем предельного заострения самых характерных, самых существенных черт изображаемого, сатирический склад художественного мышления сказываются во всех областях его творчества, служат источником остроты и своеобразия его произведений.

Обаяние и сила таланта, ясность идейных позиций передового советского художника, благородная целенаправленность всего его

творчества принесли Каневскому признание и любовь самых строгих ценителей искусства, самых широких кругов зрителей-читателей.

Аминадав Моисеевич Каневский родился 17 марта 1898 года (по старому стилю) в уездном украинском городе Елисаветграде (теперь Кировоград). Только одну зиму удалось ему проучиться в казенном училище: нужно было помогать семье. Скучный заработок отца, скромного бухгалтера, едва давал возможность прокормить шестерых ребят.

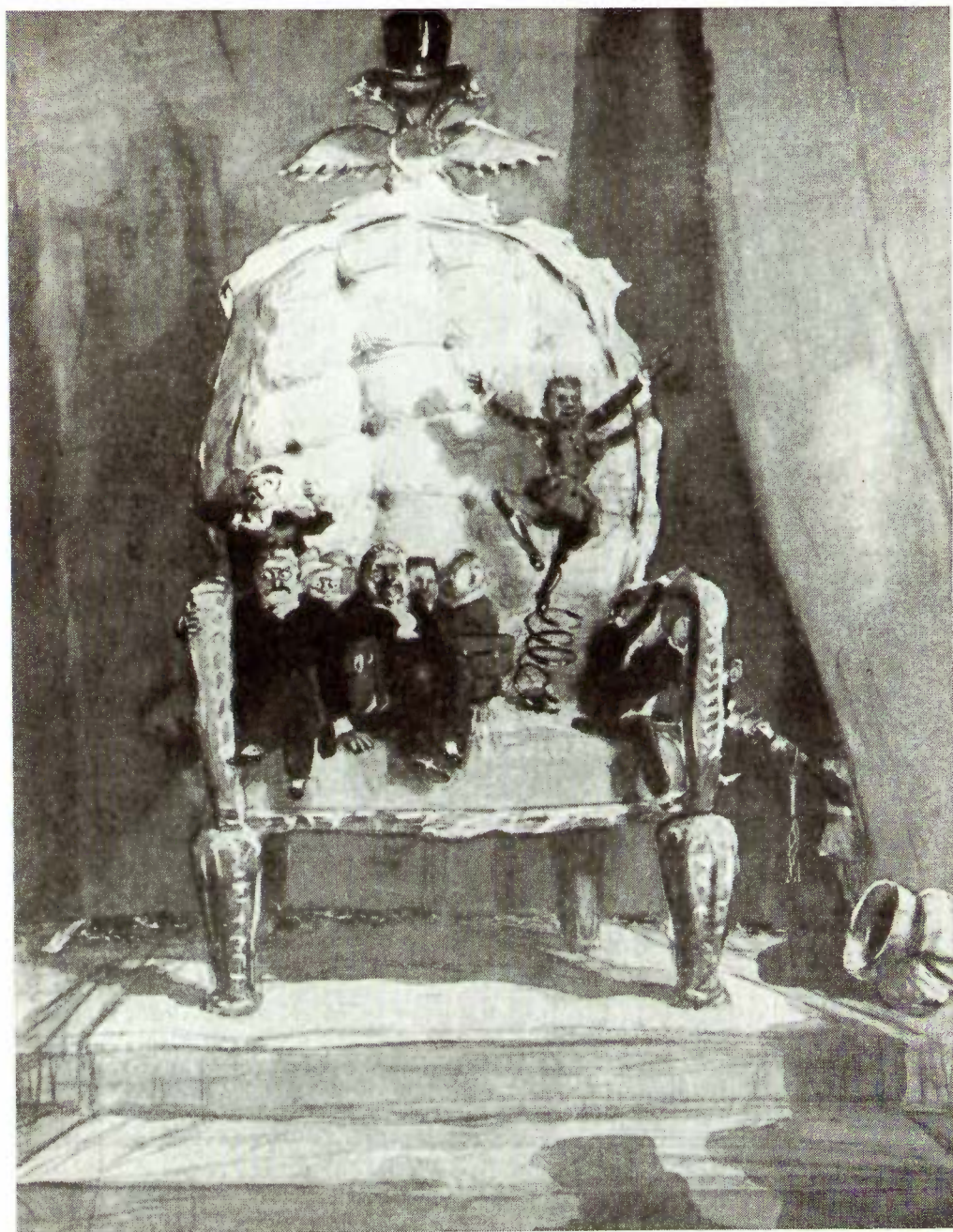
В 1909 году семья Каневских переехала на постоянное жительство в Екатеринослав (ныне Днепродзержинск). Будущему художнику пошел только двенадцатый год, когда он поступил на службу к местному фотографу; получал два рубля в месяц и таскал за хозяином по всему городу тяжелый аппарат со штативом. От этого фотографа он перешел к другому, потом к третьему, потом на мельницу — «мальчиком» на побегушках и, наконец, поступил подсобным рабочим на небольшой заводик «Штамп». В январе 1917 года Каневского призвали на военную службу.

После Февральской революции, летом того же года, Каневский вернулся на свой завод. Вскоре «Штамп» прекратил существование, и Каневский начал работать у кустаря-игрушечника — выпиливал и раскрашивал фанерных зверей и птиц. В 1919 году, после установления Советской власти на Украине, он поступил в Губнаробраз на канцелярскую работу, а в 1920 году ушел добровольцем в Красную Армию.

В годы детства все свои свободные часы Каневский привык проводить за городом, на Днепре. Он любил бродить по берегам широкой реки, переправлялся на острова, уходил в приднепровские степи. На всю жизнь запечатлелись в его душе образы родной украинской природы — залитые светом широкие степные просторы, сверкающая на солнце водная гладь. Впоследствии, когда Каневский уже стал художником, эти впечатления детства

Временное правительство.

1940



**М. Салтыков-Щедрин.
Помпадуры
и помпадурши.**

Иллюстрация. 1935



и юности во многом определили его отношение к изображению природы, к пейзажу, всегда в его рисунках глубоко и тонко прочувствованному. Отголосок этих впечатлений есть и в поэтическом звучании, отличающем иллюстрации Каневского к повестям Гоголя.

Научиться изображать видимый мир — вот что стало страстным желанием Каневского уже в детстве. Все, что имело какое-нибудь отношение к рисованию и живописи, привлекало его внимание и интерес — даже работа уличных маляров и вывесочников. В юношеские годы занятия рисованием приобрели систематический характер. Помог в этом знакомый

студент Харьковского художественного училища, помогли его друзья, тоже мечтавшие стать художниками. Сохранился альбом набросков, которые Каневский делал в 1917 году. В этих рисунках, при всем их профессиональном несовершенстве, чувствуется уже наблюдательный глаз, стремление передать характерные черты портретного сходства.

В 1921 году из воинской части, где Каневский служил и работал как художник, его командировали в Москву учиться во Вхутемас (Высшие художественно-технические мастерские, позже реорганизованные в Высший художественно-технический институт — Вхутеин).

Каневский был принят на испытательно-подготовительное отделение, потом на рабфак, а по окончании рабфака (в 1924 году) на графический факультет вуза.

В те годы в нашей художественной школе бушевали страсти. Сталкивались резко противоположные точки зрения не только на методы обучения, но и на самое искусство, на его задачи, место в социалистическом обществе. Борьба велась между апологетами «новых» течений, сторонниками всевозможных «измов», а по существу формалистами, и художниками реалистического направления. Но даже наиболее одаренные и стоявшие на позициях реализма художники-педагоги не всегда находили верные пути для правильного эстетического

воспитания студентов, для обучения их основам художественного мастерства. Вот что рассказывает Каневский со свойственным ему юмором о том, как велось преподавание в мастерских художников, у которых ему в первое время пришлось учиться. Сначала он попал в мастерскую, где «уважающие себя и вполне воспитанные молодые люди и девицы писали натюрморт. Синяя вазочка, и в нее воткнуты бумажные цветы. В мастерской тишина. Прежде чем начать свою работу, я решил посмотреть, как пишут они и как получается натюрморт. Ничего похожего на синюю вазочку с цветами я не увидел». На холстах был беспорядочный хаос красочных пятен: «...каши из ультрамарина и краплака, канареечные компо-

**М. Салтыков-Щедрин.
Карась-идеалист.**

Иллюстрация. 1939



ты, дичь, чушь, белиберда и бред». Вскоре Каневский перешел в мастерскую другого педагога. «Здесь тоже стоял натюрморт: ржавый бидон и сизая тряпка. Здесь люди одеты поплосше. ...Мужчины и женщины месят на палитре краски разных цветов и по заранее заготовленному контуру красят свои холсты. Они стараются делать это аккуратно, так, чтобы слой краски на холсте не превышал 9—10 мм. С заходом солнца работа прекращалась» *.

Формалистическая стряпня и схоластическое «изучение» отдельных, как их тогда называли, «дисциплин» — пространства, цвета, объема, формы — ни Каневскому, ни его товарищам пользы принести не могли. Только немногие преподаватели — Н. Н. Купреянов, П. Я. Павлинов, В. А. Фаворский — способны были сыграть положительную роль в подготовке будущих художников, дать верное направление их творчеству, привить какие-то профессиональные знания, навыки. Но особенно сильное и благотворное влияние оказал на Каневского Дмитрий Стахиевич Моор.

Знакомство с этим замечательным мастером сатирического искусства состоялось еще до того, как Моор начал преподавать во Вхутемине. Заинтересовавшись рисунками Каневского на студенческой выставке, правильно оценив его незаурядное дарование как карикатуриста, Моор привлек молодого художника к работе в журнале «Безбожник у станка». Сначала как художественный редактор журнала, потом как педагог в вузе Моор своими советами, беседами о задачах искусства в классовой борьбе пролетариата, примером собственной творческой практики помогал своему ученику осознать общественно-политическую роль советского художника, призванного своим творчеством служить повседневно и активно строительству социализма. Стараясь откликнуться своими работами на злободневные, волнующие темы советской действительности, Каневский приходил к пониманию того, что решать эту задачу формалистическими средствами невоз-

можно, что только язык реалистического искусства близок и понятен народу. Вопреки требованиям педагогов-формалистов он настойчиво старался научиться грамотно рисовать с натуры. Еще в студенческие годы Каневский вступил в АХРР — художественное объединение, отстаивавшее принципы реализма в советском изобразительном искусстве.

Основная масса студентов Вхутемаса жила интенсивной общественной жизнью. Это были первые годы социалистической индустриализации, годы обостренной классовой борьбы в стране, напряженной борьбы партии с буржуазными перерожденцами — капитулянтами, тянувшими страну назад к капитализму, сеявшими неверие в созидательные силы рабочего класса, в победу социализма. Широко развернулась борьба с проявлениями буржуазной идеологии и в искусстве. Политические события, как и проблемы искусства и литературы, были предметом горячих обсуждений на студенческих собраниях и в общежитиях вуза. К студентам Вхутемаса приезжал Луначарский, приходил читать свои новые публицистические стихи Владимир Маяковский.

Рупором общественной жизни учащихся была студенческая газета Вхутемаса. В борьбе с демагогией формалистов она играла немаловажную роль. Каневский был активным сотрудником газеты, проявлял много изобретательности, остроумной выдумки. Деятельность горе-педагогов давала богатый материал для карикатуристов, немало мишеней для сатирических стрел находилось для них и в студенческом быту. Отдел сатиры и юмора стенгазеты («Арап-отдел») пользовался неизменным успехом; в вузе с интересом ждали каждого нового номера газеты, новых, всегда смешных и ядовитых рисунков. Авторами большинства этих карикатур были Каневский и его товарищи по вузу Михаил Купреянов, Порфирий Крылов, Николай Соколов — будущие Кукрыниксы.

Рисунки Каневского-студента стали появляться и в печати — сначала в профсоюзном журнале «Печатник» (первый рисунок был опубликован в № 20-21 от 15 ноября 1924 года), затем — с апреля 1925 года — в журнале «Безбожник у станка», потом и в других периоди-

* А. Каневский. Автобиография. — Сб. «Советские художники». М., Изогиз, 1937.

ческих изданиях. В конце 1928 года началось постоянное сотрудничество художника в журнале «Пионер». Карикатуры и иллюстрации Каневского печатались также (с 1929 года) в «Комсомольской правде», в журналах «Дружные ребята», «Искусство в массы», «Даешь» и других. Осенью 1929 года, когда при «Комсомольской правде» был организован кружок газетного рисунка и карикатуры для художественных корреспондентов, Каневский по приглашению редакции стал одним из руководителей этого кружка (вместе с Д. С. Моором, А. А. Дейнекой, В. И. Люшиным и др.).

Таким образом, когда в 1930 году Каневский окончил Вхутеин (его дипломной работой была цветная автолитография на тему «Долой пьянство» — пионеры хоронят водку), у него уже был довольно значительный опыт работы в печати. Тематика его рисунков определялась политической обстановкой в стране. Взяв решительный курс на построение социализма в СССР, мобилизуя трудящихся на выполнение грандиозных по размаху и по историческому значению народнохозяйственных задач, партия вела непримиримую борьбу с оппортунистами всех мастей, с явными и замаскированными



А. Толстой. Золотой ключик, или приключения Буратино.

Иллюстрация. 1943



А. Пушкин. Сказка о попе и о работнике его Балде.

Иллюстрация. 1949

врагами социализма. Приходилось бороться и с разлагающим влиянием пережитков капитализма в сознании и в быту — с бюрократизмом, взяточничеством, пьянством, религиозными предрассудками. Активизировалась международная реакция; стремясь ослабить и подорвать могущество страны социализма, империалисты усиливали свою враждебную к СССР деятельность, засылали шпионов, вредителей, убийц, готовили вооруженное нападение на нашу Родину. В этих условиях советская печать широко использовала такое сильное и действенное оружие политической агитации и пропаганды, как карикатура. На страницах газет и журналов ежедневно появлялись рисунки лучших мастеров политической сатиры. В этот период формировалось и своеобразное сатирическое дарование молодых художников — Кукрыниксов, Каневского.

С первых шагов самостоятельной творческой деятельности Каневского проявилась в его рисунках яркая индивидуальность художника, обладающего острым критическим глазом и поистине неистощимым чувством юмора. Свое отношение к отрицательным сторонам действительности он выражал решительно и резко, доводя обострение характерных черт в художественном образе до фантастического преувеличения, до гротеска. При этом Каневский всегда умел сделать свои гротескные рисунки смешными; меткая обличительная мысль находила воплощение в образах, полных неожиданной причудливости, в ситуациях, совершенно на первый взгляд неправдоподобных, а по самому существу своему правдивых.

Примером того, как Каневский старался путем гиперболизации образа яснее раскрыть тему, может служить его рисунок к рассказу Л. Пантелеева «Виктория» в журнале «Дружные ребята» (1929, № 22). В этом рассказе шла речь о некоем английском судье, который свою корову считал достойной утонченной почтительности, а к рабочему, участнику забастовки, проявил отношение звериное. В тексте сказано просто, что судья каждое утро «делал визит своей корове, здоровался с ней», а художник изобразил явно фантастическое «рукопожатие»: он нарисовал, как especta-

бельный джентльмен с поклоном пожимает протянутую ему коровой ногу. И этим сатирическим преувеличением Каневский еще сильнее подчеркивал ханжество судьи-реакционера.

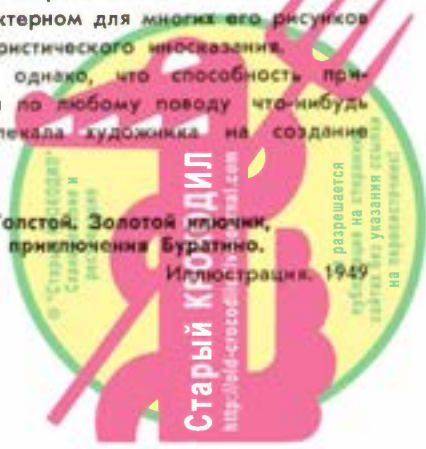
В журнале «Даешь» (1929, № 14) в иллюстрации к заметке «Бюрократические бревна», сообщавшей о преступном канцелярском головотяпстве, которое дорого обошлось государству, Каневский изобразил беседующих по телефону бюрократов из Лесосиндиката, причем у одного из них вместо головы — доска, у другого — пень. Таких откровенно гротескных рисунков было в двадцатые годы у него множество.

Подобно тому, как писатель «впрок» заносит в свою записную книжку возникшую мысль, литературный образ, яркую фразу, так и художник обычно много рисует «для себя», фиксируя свои наблюдения или образные замыслы. Такого рода заготовками всегда занимался и Каневский. И вот, на одном его раннем, не предназначенном к печати рисунке мы находим изображение московского извозчика-лихача, который, сидя на козлах своей пролетки, ...играет на пианино. Как мог появиться такой поистине фантастический образ? А дело в том, что у лихачей особым шиком считалось держать вожжи в напряженно вытянутых вперед руках, и художник увидел в этой аффектированной позе большое сходство с позой темпераментного пианиста, берущего аккорды. Кто видел этот рисунок, не мог уже потом без смеха смотреть на щеголявших своей особой кучерской выправкой извозчиков-«аристократов». Конечно, это была всего лишь изобразительная шутка Каневского, но она дает представление об остроте ассоциативного мышления и о характерном для многих его рисунков приеме юмористического инсценирования.

Случалось, однако, что способность придумать почти по любому поводу что-нибудь смешное увлекала художника на создание

А. Толстой. Золотой ключик, или приключения Буратино.

Иллюстрация. 1949





**Н. Гоголь. Повесть
о том, как поссорился
Иван Иванович
с Иваном
Никифоровичем.**

Иллюстрация.
1948—1950



рисунков внешне забавных, но по существу легковесных. Не сразу и не без труда давалось ему со временем, в процессе творческого роста, то строгое самоограничение, умение подчинить все детали изображения основной тематической задаче, которое сочетается в лучших работах Каневского со свойственными его дарованию изобретательностью, богатством выдумки.

Уже в ранних иллюстрациях Каневского начинают определяться особенности его графического почерка. Большинство рисунков испол-

нено пером, контурным штрихом, который при первом взгляде кажется несколько грубоватым, неуверенно напряженным, но на самом деле очень послушен художнику и дает резкую, выразительную характеристику каждого образа, каждого предмета. Иногда Каневский дополнял линейный рисунок пятнами черных заливок, в отдельных случаях применял размывку. Его иллюстрации были, как правило, лаконичными, без лишних подробностей, без пространственного фона, если в нем не было прямой необходимости.



В некоторых рисунках того времени Каневский не избегал недостатков, которыми страдали в двадцатые и в начале тридцатых годов работы и некоторых других художников-иллюстраторов: небрежность, незавершенность рисунка, бесформенные пятна заливок и размылок, а главное, слишком условное, обедненное изображение положительных персонажей. Не было еще у него ни достаточно глубокого понимания того, какое важное значение в советском искусстве имеет правдивая и выразительная характеристика положительного образа, ни достаточного мастерства, позволяющего избежать схематизма в изображении людей, создавать образы жизненно конкретные, убедительные. Между тем, работа в периодической печати требовала от художника постоянного изучения действительности, постоянной заботы о правдивости, о верной идейно-политической направленности рисунков, о ясности и доходчивости их образного языка. Это, несомненно, помогло молодому Каневскому укрепиться на позициях реалистического искусства и, по мере все более уверенного овладения профессиональным мастерством, преодолевать недостатки ранних произведений.

Были у Каневского и в начальный период его творческой деятельности журнальные рисунки

очень удачные как по решению темы, так и по качеству исполнения. Из них можно назвать, например, иллюстрацию к фельетону Л. Кассиля «Революционеры его величества», посвященному смене правительства в Англии («Пионер», 1929, № 13). На двух почти одинаковых рисунках изображена королевская карета — до и после парламентских выборов. Отличается первый рисунок от второго тем, что роли персонажей после выборов переменялись: представлявший ранее «оппозицию его величества» лейборист Макдональд, который стоял лакеем на запятках кареты, теперь сел править на козлы, а прежний кучер — консерватор Болдуин занял место на запятках. Тема иллюстрации раскрывается, таким образом, очень ясно и доходчиво. Но Каневский вносит от себя еще одну остроумную подробность: раскормленные английские кони, запряженные цугом в карету, после смены кучера основательно отошали. Художник как бы говорит этим: не все в британском королевстве так уж благополучно, не от хорошей жизни, видимо, приходится менять правительство.

По окончании Вхутеина Каневский и группа молодых художников, его товарищей по выпуску (М. Ворон, И. Громицкий, Н. Коршунов и другие), организовали бригаду плакатистов.



Коллектив этот работал сначала при издательстве АХР, потом при Изогизе под названием «2-я мастерская полиграфформ». В отличие от ленинградской мастерской Изогиза, где плакаты выпускались без подписи художника, каждый из участников московской бригады выступал в печати индивидуально.

Коллектив просуществовал года три-четыре. Ежедневная работа в общей мастерской, товарищеские обсуждения, регулярные занятия по рисунку с натуры положительно сказались на творческом росте молодых художников. Участники коллектива понимали важную роль плаката как агитатора за генеральную линию партии, за претворение в жизнь ее предначертаний. «Мы поэтому ставим первейшей своей задачей, — писал Каневский о работе бригады в журнале «За пролетарское искусство» (1932, № 1), — поднятие своего политического уровня, овладение марксистско-ленинским мировоззрением... Мы ставим своей задачей овладеть тематическим рисунком, цветом и композицией так, чтобы суметь превратить сложную политическую тему в ясный, простой и убедительный образ».

На одном из первых своих плакатов «Долой социал-фашистов и контрреволюционных церковников!» (1930) Каневский изобразил римского папу и правого социалиста стоящими, как верные слуги капитала, на страже у несгораемого шкафа. Плакат был политически острым, оригинальным по образному решению, ясным по композиции, броским по цвету. Но некоторые другие плакаты Каневского, изданные в 1930—1931 годы (о политическом оппортунизме, об уравниловке и другие), по замыслу интересные, исполнены были очень примитивно, и к удачам художника отнести их нельзя. Упрощенностью и схематизмом грешили работы многих плакатистов в те годы. Серьезные недостатки издаваемых политических плакатов были подвергнуты суровой критике в постановлении Центрального Комитета партии от 11 марта 1931 года «О плакатной литературе». Это постановление сыграло исключительно важную роль в развитии советского плакатного искусства, способствовало углублению политического содержания и обогащению реалистического образного языка произведений многих наших художников-плакатистов.

Каневский не был и не мог быть пассивным наблюдателем процессов исторического значения, совершавшихся в стране,—победоносного наступления социализма по всему фронту, могучего подъема созидательной инициативы трудящихся масс. То, чем жила страна, было жизнью и содержанием творчества самого художника. Активное участие, которое он принимал как плакатист и карикатурист в агитационной и пропагандистской работе партии, не могло не оказать благотворного влияния на творческий рост Каневского. Имело значение и то, что после перестройки литературно-художественных организаций и ликвидации в 1932 году РАПХ (Российская ассоциация пролетарских художников, членом которой был некоторое время Каневский) он теснее сблизился с передовыми мастерами советского искусства, объединившимися в Союзе советских художников. В Союзе он включился и в активную общественную работу, руководил в течение нескольких лет в МОССХе центральной студией самодеятельного искусства.

В период 1933—1935 годов Каневским создан ряд превосходных плакатов. Из них особого внимания заслуживает плакат о диктатуре пролетариата, изданный в 1933 году после февральского объединенного Пленума ЦК и ЦКК ВКП(б), посвященного итогам первой пятилетки. На плакате был напечатан текст: «Сильная и мощная диктатура пролетариата— вот что нам нужно теперь для того, чтобы развезти в прах последние остатки умирающих классов и разбить их воровские махинации». Не только в творчестве художника, но и в истории советского политического плаката это произведение заняло видное место. Заслуга Каневского в том, что он одним из первых советских плакатистов обратился к созданию в плакате яркого положительного образа советского человека, образа, убеждающего своей жизненной конкретностью, глубиной и правдой психологической характеристики и одновременно силой художественного обобщения. Центральный образ в плакате Каневского, о котором идет речь,—это не условный, схематичный персонаж, каких было много в плакатах того времени. Художник сумел передать живые

индивидуальные черты простого русского рабочего, волевого и умного, полного сознанием своей силы, революционной силы класса. С презрением смотрит он на кучку ничтожных выродков, врагов социалистического строя, схваченных им за шиворот и поднятых в воздух могучей рукой. Удалось в этом плакате художнику и сочетание положительного образа рабочего с карикатурным сатирическим изображением врагов; при этом для обрисовки последних у Каневского, как обычно, нашлось много смешных и красноречивых деталей: лапти, надетые на лакированные сапоги кулака-вредителя, маскирующегося под бедняка; офицерская фуражка, виднеющаяся из-под надвинутой на нее кепки другого персонажа; наконец, очень значительная подробность — крошечные невзрачные человечки в самом низу плаката, пытающиеся по кирпичику растащить монолитную стену, у которой стоит рабочий и от которой они отковырнули кусок штукатурки. Этот содержательный, активный, динамичный агитационный плакат был для того времени передовым произведением нашего плакатного искусства и пользовался заслуженным успехом: вскоре после его выпуска потребовалось второе массовое издание, в ряде журналов были напечатаны репродукции.

В большом количестве агитационных плакатов, изданных после февральского Пленума, нашли отражение задачи, поставленные партией в области колхозного строительства: повышение политической бдительности, разоблачение пробравшихся в колхозы, изменивших свою тактику классовых врагов, организационно-хозяйственное укрепление колхозов и т. д. Ряд плакатов на сельскохозяйственные темы был сделан и Каневским. Поездки в деревню, непосредственные наблюдения и зарисовки с натуры помогли художнику создать в этих плакатах типические образы колхозников, верно передать обстановку, детали. Наиболее удачными были сатирические плакаты («Лодырский паек», «Сорняки», «Евсей-ротозей»), для которых Демьян Бедный написал стихотворный текст.

На плакате «Евсей-ротозей» (1935) Каневский изобразил лодыря, который, деловито загибал пальцы на руке, считает пролетающих ворон.

А вокруг него—четвероногие, пернатые и двуногие вредители, расхищающие и уничтожающие колхозное добро, в то же время вытаскивают рубли из кармана ротозея. Тот, кто слеп и беспечен, когда дело касается общественных интересов, колхозного хозяйства, социалистической собственности, тем самым вредит и себе, своим личным интересам — таков агитационный смысл плаката Каневского. В образе парня, таком живом, как будто он выхвачен из самой действительности, художник подчеркнул внешние характерные черты бездельника, неряхи, густо заросшего бородой, с давно нестриженными волосами, со сползающими штанами. Убедительность этого образа делала убедительным и весь плакат, в целом решенный средствами острого гротеска. Художественный прием, использованный Каневским в этом и в ряде других плакатов, — сочетание обыкновенного с необыкновенным, реального с фантастическим — одна из самых характерных особенностей и сатирических произведений художника и его рисунков для детей.

Параллельно с работой Каневского в области плакатного искусства продолжалась и его работа в журналах, а с 1930 года он начал иллюстрировать детские книжки. Ребятам не могло не нравиться веселое озорство его рисунков. Ведь и сами они в процессе игры заставляют привычные будничные вещи исполнять самые неожиданные роли: стул так же легко превращается у них в паромовую шлюпку, как спичечные коробки — в храбрых воинов. Не мудрено, что им полюбились рисунки, на которых волк размахивал саблей, гонимая за козой, лошадь смеялась, а сам художник писал картину, вися на парашюте.

Особую симпатию завоевал у детей «Необыкновенный Тут-Итам» — этот удивительный звереныш с мохнатыми ушами, двумя медвежьими лапами, длинным птичьим клювом и с ручкой от зонтика вместо хвоста, неожиданно появившийся на свет в 1933 году (журнал «Пионер», № 15). Он прочно обосновался на страницах журнала, заняв место развлекавшего до этого юных читателей своими приключениями пионера Кузьки, создателем которого был художник А. Лаптев. Ребята с нетерпением

ожидали в каждом номере новых занимательных походов симпатичного, «добросовестного и любознательного» зверя, который «может делать очень много полезного при хорошем обращении». И когда они долго не встречали своего любимца ни на обложке, ни в тексте, ни на полях журнала, редакция начинала получать письма: «Куда девался Тут-Итам? Где он? Не случилось ли с ним что-нибудь?»

Созданием подобных шуточных, развлекающих рисунков не ограничивалась, разумеется, работа Каневского как иллюстратора. С каждым годом она все больше привлекала художника и, начиная, примерно, с 1935 года, стала занимать основное место в его творческой деятельности.

Иллюстрации Каневского в журналах (к рассказам, очеркам, политическим фельетонам) и в книгах никогда не были простым, так сказать, буквальным переводом литературного текста на язык изобразительного искусства; художник всегда изображал больше, чем сказал автор. Каневский стремился развить литературный образ, дополнить такими деталями, которые раскрывали бы ярче и полнее его содержание, делали бы особенно наглядными тенденцию, идейный замысел автора.

В одной из первых книжек, иллюстрированных Каневским, — «Война» Я. Нисневича (1933) — есть такой рисунок к главе, где речь идет о жестокой эксплуатации японского крестьянства: на поле работают изнуренные трудом и зноем крестьяне, а рядом с их согбенными полуголыми фигурами изображены высокие, как деревья, стебли риса, по которым вскарабкались двуногие паразиты — помещик, капиталист, сановник, военный и жадно выгрызают зерна из спелых колосьев. Гротескный образ, созданный художником, остро и правдиво выражает самую сущность явления, и не менее убедителен, чем многочисленные факты и цифры, приведенные автором книги.

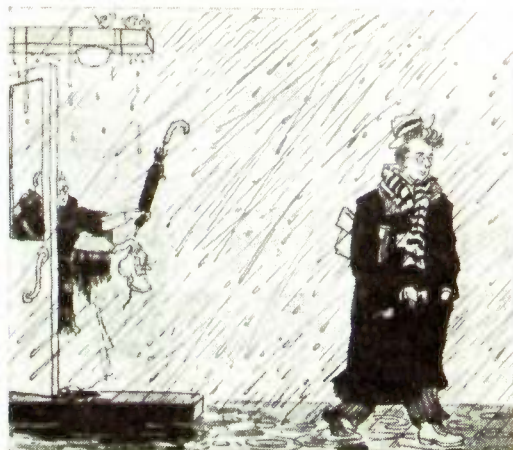
Изобразительную метафору и далеко идущую гиперболизацию художественного образа мы находим и в иллюстрациях Каневского к детским книжкам. Так, например, в стихах Барто у девочки-ревушки «слезы катятся ручь-

ем». А на рисунках Каневского даже не ручки, а целые потоки слез заливают сад, улицу: спасаясь от наводнения, старушка карабкается на дерево, утопающему петуху бросают с балкона спасательный круг и т. д. У Барто говорится: «Тут собрался народ, чтоб узнать, кто ревет, кто все время плачет? Что все это значит?» А у Каневского на рисунке встревожены и заинтересованы не только люди, но и собачонка и котенок, внимание которых занято так сильно, что они не видят, как крыса, воспользовавшись удобным случаем, лакомится из их плошки, не замечая, что на хвост котенка уселся воробей. Рисунки ведут рассказ о том же, о чем говорится в стихах, но по-своему, в ином ключе, в плане веселой, шуточной фантастики, и это делает книжку особенно привлекательной для ребят, занимательной и смешной.

В 1930-е годы некоторые критики, писавшие об этих и им подобных рисунках Каневского, пытались утверждать, будто «автор произведения не дал никаких оснований для таких иллюстраций», будто они «мешают, а не помогают дошкольному ребенку усвоить смысл произведения», так как все это-де «противоречит действительности». Согласиться с подобными утверждениями никак нельзя, иначе пришлось бы стать на ошибочную точку зрения, что ребенку вообще чуждо правильное восприятие художественной метафоры или что сказочная фантастика мешает ему создать правильное представление о действительности. А ведь еще Белинский отмечал: «В детстве фантазия есть преобладающая способность и сила души, главный ее деятель и первый посредник между духом ребенка и вне его находящимся миром действительности» *.

«Девочка-ревушка» с рисунками Каневского имела огромный успех, книжка неоднократно переиздавалась, за четыре года общий тираж ее превысил 1 300 000 экземпляров.

Не соглашаясь с высказываниями, ставящими под сомнение самый принцип образного решения иллюстраций Каневского к детским книжкам, приходится, однако, признать справедли-



С. Маршак. Вот какой рассеянный.

Иллюстрация. 1956

выми критические замечания о качестве исполнения его рисунков и к «Девочке-ревушке» Барто, и к «Дяде Степе» Михалкова. Грубоватая небрежность графического языка и расцветки приводила подчас к уродливому искажению человеческих фигур, лиц. Положительные образы оказывались нередко лишенными жизненной теплоты, привлекательности.

Что же лежало в основе этих недостатков? Неумение или нежелание следовать жизненной правде? Ответить на этот вопрос нетрудно. Погоня за внешней эффектностью рисунка, за ложной красотой штриха или пятна никогда не увлекала Каневского. И если в своем стремлении к максимальной остроте преувеличения типических черт образа он иногда терял чувство меры, то причиной этому были не формалистические влияния, а собственная недостаточная творческая зрелость, слабость мастерства и, в известной степени, невысокая требовательность некоторых редакционно-издательских работников.

Формалистические извращения в работах отдельных художников-иллюстраторов были подвергнуты резкой критике на 1-м совещании по

* В. Г. Белинский. Две детские книжки. 1840.

детской литературе при ЦК ВЛКСМ в январе 1936 года и в статьях «Правды». Эта справедливая критика, бесспорно, оказала влияние на творческую практику Каневского, помогла ему еще решительнее отгородиться от чуждых реализму тенденций, повысила взыскательность художника к своим работам.

В апреле 1936 года открылась выставка советской иллюстрации в художественной литературе за пять лет. Это был смотр достижений нашей книжной графики, ее идейного и художественного роста, демонстрация ведущей роли в ней художников реалистического направления. Творчество Каневского было на этой выставке широко представлено: он показал свыше тридцати работ, и в их числе иллюстрации к произведениям М. Е. Салтыкова-Щедрина

**В. Маяковский. Мрачное
о юристах.**

Иллюстрация. 1964



на и Н. В. Гоголя. Эти иллюстрации к произведениям классиков русской литературы, в особенности иллюстрации к Щедрина, представляли новый и очень значительный этап в творчестве художника.

Каневского привлекала в произведениях Щедрина и ярко выраженная революционно-демократическая идейная направленность бичующей сатиры, и художественная форма сатирического гротеска, которой великий писатель владел с таким изумительным совершенством. Творческой индивидуальности Каневского эта форма была особенно близка.

Страстно ненавидевший помещиков и толстокумов, бюрократов и подленьких либералов, Щедрин не мог открыто высказывать в своих произведениях все, что думал о прогнившем насквозь режиме царского самодержавия. В своей критике темных сил дворянско-помещичьей реакции он прибегал к хитроумным приемам литературной маскировки, к изощренным «эзоповскому языку». Но советский художник, иллюстрирующий произведения гениального сатирика, вовсе не связан необходимостью маскировать его обличительное жало; он может называть вещи своими именами, раскрывая подтекст щедринских иносказаний. Трудность заключается в том, чтобы избежать при этом упрощения, вульгаризации, сохранить в рисунках особую прелесть щедринского стиля, своеобразие его тонкого и ядовитого юмора. Каневскому это удалось. Его иллюстрации воспринимаются читателем как непосредственно, органически связанные с повествованием Щедрина, хотя многое из того, что изображено художником, и не совпадает в точности с тем, что сказано в тексте. Но Каневский следует за Щедриным в самом главном, самом существенном — он становится на позиции писателя в оценке изображаемой действительности, очень чутко к особенностям его литературного стиля и внимательно следит за движением его остроотточенной мысли. Поэтому даже при самых фантастических преувеличениях иллюстрации Каневского сохраняют верность и своему литературному прообразу и, что самое важное, жизненной правде.

У Щедрина в «Помпадурах и помпадуршах»

нет, например, описания городской больницы — ничего не говорится ни о выщербленных кирпичных стенах мрачной палаты, где больные лежат вповалку на скамейках с деревянными изголовьями вместо подушек, ни о крысах, пробегающих по палате, ни о том, что для высокого гостя постелили парадную ковровую дорожку на грязных, кривых и изломанных каменных плитах пола. Но все это есть на рисунке Каневского, и все это, как и ряд других не менее красноречивых деталей, создает яркий образ той правды, которая у Щедрина скрыта за едва уловимым намеком.

Каневский хорошо чувствует различие в восприятии образов литературных и зрительных, понимая, что далеко не всегда многозначительный и сильный в литературном изложении эпизод повествования может быть убедительно воспроизведен в рисунке. Однако, выбирая тот или иной сюжет для иллюстрирования, он все не руководствуется только тем, что он «удобен» для изображения и можно ограничиться простой зарисовкой того, что рассказано писателем. Каневский всегда старается выбрать такой момент, который, как мы видели на приведенном только что примере, позволяет ему средствами именно изобразительного искусства с наибольшей выразительностью раскрыть идейный замысел и данного эпизода и, по возможности, всего произведения. Тут-то и появляются в рисунке подробности, о которых писатель ничего не сказал; они рождены творческим воображением художника, но вполне соответствуют замыслу писателя. И если Каневский допускает при этом доходящие подчас до гротеска преувеличения, то разве нет таких преувеличений у Щедрина?

Иллюстрации Каневского к произведениям Щедрина реалистичны в своей основе; в образах изобразительного искусства они с большой полнотой и убедительностью раскрывают сущность той социальной силы, которую обличает сатира великого писателя, — реакционную сущность дворянско-бюрократического режима царской России.

Творческий процесс создания рисунка связан у Каневского с поисками деталей, в которых, как в фокусе, концентрируются наиболее суще-

ственные, типические черты того или иного образа. Такая деталь как бы комментирует весь рисунок, раскрывает замысел художника, его точку зрения на изображаемое.

В книге «Помпадур и помпадурши» каждую иллюстрацию Каневский дополняет своего рода изобразительной ремаркой — небольшим лаконичным рисунком, который создает как бы второй план основной иллюстрации, развивает и обогащает ее содержание, а в ряде случаев служит ключом к ее верному истолкованию. Возьмем для примера иллюстрацию к рассказу об отставном помпадуре «Старый кот на покое». Здесь очень смешон тучный седовласый генерал в домашнем халате, в форменной фуражке и с орденом на шее, который деликатно рвет в поле цветочки; за ним стоят слуги с цветами, собранными его превосходительством. Однако идиллия эта вовсе не так уж безобидна; об этом сначала заставляет зрителя подумать изображенная художником группа бедняков-крестьян, безмолвно глядящих издали на занятия генерала. Но прямую, резкую и недвусмысленную характеристику того, что скрывается за буколическим лицемерием старого мракобеса-администратора, дает маленький дополняющий иллюстрацию рисунок, который помещен над ней, на верхнем поле книжной страницы: в венке из полевых цветов — точно таких же, какие умильно собирает генерал, — Каневский изобразил полицейскую нагайку!

По такому же принципу построена иллюстрация к рассказу «Старая помпадурша». Каневский нарисовал помпадур и помпадуршу, принимающих участие в «живых картинах» — игре, которой часто развлекалось провинциальное дворянство. Помпадур — маленький, уродливый, плешистый, полуголый, с пастушеским посохом, который чуть ли не вдвое выше его, и помпадурша — огромная, пышная, с распущенными волосами, с амфорой на плече: «Он представлял Иакова, она — Рахиль», — пишет об этом Щедрин. Настоящий апофеоз пошлости! Но и эта иллюстрация приобретает более глубокое социальное содержание, большую сатирическую заостренность благодаря маленькому дополнительному рисунку: на го-

родской площади кого-то разложили и секут... Пусть-де начальство и занимается развлечениями, а полицейская машина своей повседневной работы не прекращает.

Иллюстрируя книгу Щедрина «За рубежом», Каневский посвятил большинство рисунков не заграничной жизни, а все той же горькой российской действительности. Темы этих рисунков — бесправие народа, административные «подвиги» бюрократов-самодуров, трусливая подлость болтливых либералов. В насыщенных сарказмом иллюстрациях на зарубежные темы Каневский высмеивает описанных Щедриным «курлыкающих» ожиревших менял, обнаглевших сытых буржуа. Есть в этой книге и рисунки, где изображены представители народа. Но если в образах русских крестьян художник сумел показать не только испытываемые ими страдания, но и скованную, до поры затаенную могучую силу, то с трактовкой образа рабочего на одной из иллюстраций согласиться трудно. Капиталист, утопающий в изобилии всяческих яств, «благодарно» протягивает рабочему объединенную косточку со словами: «На-те! рвите мои внутренности... ненасытные!» Каневский изобразил нищего, протягивающего просительную руку; между тем, у великого революционного демократа Щедрина сказано: «... когда рабочие начинают предъявлять требования...» — требования, а не просьбы!

Можно упрекнуть Каневского и в излишней перегрузке отдельных рисунков натуралистическими подробностями, но в целом оба цикла иллюстраций к произведениям Салтыкова-Щедрина («Помпадуры и помпадурши» и «За рубежом»), исполненные в 1935—1936 годах, были свидетельством значительного творческого роста художника, проявившегося и в зрелости идейного замысла, и в качестве исполнения рисунков. Графический язык Каневского заметно обогатился, рисунки приобрели пространственную глубину, штрих стал более гибким и разнообразным.

В 1939 году Каневскому снова пришлось работать над воплощением в графике сатирических образов Щедрина. В связи с пятидесятилетием со дня смерти писателя он исполнил по заданию Государственного литературного

музея несколько больших акварелей на темы щедринских сказок. Лучшие листы этой серии — «Карась-идеалист» и «Премудрый пискарь». Богатство творческой выдумки, меткость и доходчивость социально-политической и психологической характеристики образов сочетаются здесь с мастерством исполнения.

«Всякому понятно, — писал Каневский о своей работе над этими композициями, — что Щедрин говорит не о рыбе. Пискарь — трусливенький обыватель, дрожащий за собственную шкуру. Он человек, но он и пискарь, в эту форму облек его писатель, и я, художник, должен ее сохранить. Задача моя — сочетать образ запуганного обывателя и пискаря, совместить рыбы и человеческие свойства. Очень трудно «осмыслить» рыбу, дать ей позу, движение, жест. Как отобразить на рыбьем «лице» навеки застывший страх? Как придать рыбе выражение запуганности? Фигурка пискаря-чиновника доставила мне немало хлопот.

Трудной была и работа над передачей воздуха, освещения. Требовалось создать впечатлительное речного дна и вместе с тем комнаты... Пол в комнате песчаный, с ракушками, а возле кровати коврик и теплые туфли... На стене висят иконки с изображением «рыбьих святых», портреты «папы» и «мамы» пискаря...». Все эти бытовые детали были очень нужны художнику: он придумывал их для того, чтобы полнее охарактеризовать героя сказки, ярче раскрыть реалистическое содержание сказочного образа, созданного великим сатириком.

«Карась у меня, — пишет Каневский о другом рисунке, — туповатый наивный голубоглазый блондин, и вместе с тем карась — не лещ, не судак, но карась. Против него развалился в небрежной позе ерш — бывалый человек. В руках у ерша рыболовный крючок, наивные рыбы на него попадают, а он, ерш, поигрывает им, как стеклом. Его не проведешь! Колорит рисунка слащавый, голубовато-розовый, под стать характеру карася. На камешках, заслушавшись восторженных речей, расселись доверчивые рыбы детки. А сбоку, из-за водо-

* «Сказки Щедрина в рисунках». — «Смена», 1940, № 7.

рослей, к этой идиллии подкрадывается хищная щука»*. Кто эта щука — ясно: Каневский нарисовал на щучьей голове синюю жандармскую фуражку.

В исполнении этих композиций художник показал себя мастером, свободно и уверенно владеющим техникой акварели. Он умеет, когда это нужно, поднять звучание краски, создать яркий, насыщенный тон, но он хорошо умеет передать и прозрачную легкость мягких цветовых оттенков и переходов. Это — результат большого внимания, которое Каневский всегда уделял работе акварелью с натуры. Его этюды, исполненные в этой технике, уже с 1936 года при появлении на выставках стали привлекать интерес посетителей силой и свежестью живописной передачи образов природы, живой выразительностью и непринужденностью портретных образов.

К иллюстрированию произведений Гоголя впервые обратился Каневский в 1936 году, когда им были сделаны акварельные рисунки для вступительной статьи, открывавшей серию очерков «На родине гоголевских героев» в журнале «На стройке МТС и совхозов». Все в этих рисунках — и кузнец Вакула, пролетающий верхом на черте над залитыми лунным светом полями и хатами Украины; и огромный, жирный Иван Никифорович, развалившийся нагишом на полу среди недоеденных арбузов и дынь; и беседующий с ним тощий Иван Иванович; и допотопная колымага, в которой тетушка Василиса Кашпоровна увозит Ивана Федоровича Шпоньку свататься; и свиньи, пожирающие яблоки в саду старосветских помещиков, — все это нарисовано четко, энергично, сильными штрихами, сочными красками, каждый образ наделен выразительной характеристикой. И все же Каневский в этих первых своих иллюстрациях к произведениям великого писателя не сумел еще правильно понять особенности гоголевского юмора, никогда не переходящего в карикатуру. Чтобы верно передать в рисунке особую гоголевскую интонацию, нет необходимости шаржировать, чрезмерно

утрировать изображаемое, а этим грешили рисунки Каневского. Глубокое проникновение не только в идейный замысел, но и в стиль бессмертных творений Гоголя отличает более поздние иллюстрации Каневского к «Вечерам на хуторе близ Диканьки» и «Миргороду», и пришло оно не сразу.

В 1936 году состоялось первое и единственное выступление Каневского в качестве театрального художника. Ему предложили оформить во Втором МХАТе постановку комедии украинского драматурга И. Кочерги «Часовщик и курица». В новом для него жанре искусства Каневский хорошо сориентировался, проявил свежесть творческой мысли. Он построил декорации так, что почти все зеркало сцены было заполнено крутым зеленым склоном железнодорожной насыпи. У ее подножия стоял станционный домик, где разворачивалось действие пьесы, а наверх к платформе, к поездам люди поднимались по высокой деревянной лестнице. Перед зрителем возник образ маленькой, глухой станции. В опубликованных рецензиях на эту постановку декорации Каневского заслужили единодушную положительную оценку.

В том же 1936 году Каневский сделал свой первый рисунок для «Крокодила»; вскоре он стал одним из постоянных сотрудников журнала.

В «Крокодил» Каневский пришел с уже определившимся творческим лицом художника-сатирика, наделенного даром зорко подмечать в жизни то, что заслуживает разоблачения и осмеяния, обладающего своим художественным почерком и особым, свойственным только ему характером юмора. И все же в общении с коллективом лучших мастеров советской карикатуры он почерпнул очень многое. Его рисунки на злободневные темы приобретали более точный политический прицел, более строгой, собранной становилась композиция, более отточенной — техника исполнения.

Подробнее о работе Каневского-карикатуриста в «Крокодиле» нам придется еще говорить дальше. Здесь мы на примере нескольких сатирических рисунков хотим только показать, как хорошо он эту работу начинал.

* «Сказки Щедрина в рисунках». — «Смена», 1940, № 7.



В колонне композиторов.
— Барыня, барыня,
сударыня-барыня!...

«Крокодил», 1955

Осенью 1937 года, в период подготовки к первым выборам в Верховный Совет СССР, в журнале появилась богатая смешными деталями карикатура «Капиталистическая демократия». Пользуясь своим излюбленным методом гротескного преувеличения, Каневский наглядно продемонстрировал на рисунке два пути к избирательным урнам в странах капитала: один, перегороженный множеством трудно преодолимых препятствий, — для трудящихся, другой — гладкий, украшенный пальмами, цве-

тами, арками, опекаемый услужливыми полицейскими, — для землевладельцев и капиталистов. Другая карикатура, опубликованная в том же году, — «Германский экспорт в Бразилию», — разоблачала проникновение фашистской заразы в страны Латинской Америки: на бразильский берег, к которому причалило немецкое судно, спускаются по швартовому канату фашистские крысы, а местные правители, угодливо кланяясь, приветствуют их. Эта отлично нарисованная, предельно ясная по смыс-

лу карикатура невольно приходила на память уже после победы над фашистской Германией, когда мы читали сообщения о том, как ускользнувшие от справедливого возмездия нацистские преступники бежали в Южную Америку и находили там тихое и безопасное пристанище.

В сатирических рисунках Каневского можно было найти верную оценку и японской интервенции в Китае, и захвату гитлеровцами Чехословакии, и ряду других событий международной жизни. Но особенно меткими и остроумными были обычно карикатуры на бытовые темы. Вскрывая отдельные неполадки в деятельности учреждений, высмеивая подхалимов, бюрократов, зажимщиков критики, лодырей, художник всегда умел для завершения уничтожающей сатирической характеристики образа найти смешную и выразительную деталь. На рисунке «Спокойный сон обеспечен» («Крокодил», 1938, № 10) он изобразил спящего ночного сторожа, который предусмотрительно привязал к себе накрепко и винтовку, и свисток, и чайник с кружкой; даже собачонка, и та висит у него за спиной, туго прихваченная веревками! «Теперь пускай попробуют у меня что-нибудь украсть!» — подписано под рисунком. Тема этой карикатуры не так уж значительна; но та система образов, те художественно-образные средства, которые служат здесь для ее решения Каневскому, очень для него характерны.

Рисунки Каневского в «Крокодиле» позволяют судить и о том, что сближает его с другими мастерами сатиры, и об отличающих его от них своеобразных чертах дарования. Подобно другим нашим передовым художникам-карикатуристам, подходя в своих рисунках к оценке явлений общественно-политической жизни, Каневский всегда опирается на прочные партийные позиции. Решающие критерии для него — всегда идейно-политические. Его карикатуры далеки от мелочного зубоскальства и пустого развлекательства, ему чужд смех ради смеха. Еще у Д. С. Моора он научился строгому отбору только самых необходимых средств для решения той или иной тематической задачи; его рисунки не страдают много-

словием, смешные подробности не отвлекают от главной мысли карикатуры, а развивают и дополняют ее.

Богатство выдумки, умение раскрыть тему в острой и неожиданной ситуации, а главное, гротескный характер образного решения сатирических рисунков сближают Каневского с Кукрыниксами. Однако между ними есть и существенные различия. Они и в графическом почерке (относительно более твердом, колющем у Каневского, и более гибком, пластичном у Кукрыникова), и в том, как строится художниками карикатура, как воплощается в рисунке тема. Кукрыниксы, например, виртуозно владеют мастерством портретного шаржа и часто прибегают к нему, особенно в карикатурах на внешнеполитические темы. Каневский в сатирических рисунках к портретному шаржу обращается очень редко. И вообще в его карикатурах углубленная портретная и психологическая характеристика персонажей не играет такой важной роли, как в сатирических рисунках Кукрыникова, где именно выражение лиц определяет подчас, какое впечатление карикатура производит на зрителя.

Для творчества Кукрыникова, так же как и Бориса Ефимова, характерна теснейшая, органическая взаимосвязь рисунка и подписи к нему. Свидетельство этому — огромное количество превосходных карикатур, сделанных ими. Но вполне закономерно и иное решение сатирического рисунка — когда заключенная в нем мысль раскрывается, доходит до зрителя и без словесного сопровождения, а текст лишь дополняет изображение. Именно так построены многие и, пожалуй, лучшие сатирические рисунки Каневского. К этому можно добавить, что почти никогда ему не приходится вводить объяснительные надписи в самый рисунок, обычно и без того достаточно красноречивый.

Этими несколькими замечаниями о Каневском-карикатуристе не исчерпывается, разумеется, характеристика сложной творческой индивидуальности художника; полнее раскрываются особенности его дарования и в станковых графических работах, и в книжных иллюстрациях.

В 1937—1941 годах Каневский сделал акварелью и гуашью ряд больших станковых сатирических рисунков на исторические темы; они экспонировались на выставках «Индустрия социализма», «XX лет РККА» и на «Выставке новых произведений советской графики».

Серия гуашей, исполненных для выставки «Индустрия социализма» (1937), называлась «Кто хотел поживиться Украиной и что из этого вышло». На первом листе («В поход!») художник показал картину вторжения германских империалистов на Украину в 1918 году. На первом плане, у пограничного столба — коленопреклоненный украинский националист, представитель белогвардейской Рады, лакейски-подобострастно целует ногу огромной лошади, на которой восседает немецкий генерал в черном мундире, с головой коршуна. В руках у интервента нож и вилка, на шее повязана салфетка: ему не терпится поскорее удовлетворить свой грабительский аппетит, поживиться богатой добычей. За ним свора таких же хищников. Тяжелая серо-стальная масса интервентов, как грозовая туча, надвигается на светлую, мирную Украину.

Остроумно решен второй лист — «Воронье»: оккупант-генерал изображен в настоящем пароксизме жадности — он стал на четвереньки, засунул голову в кувшин по самые плечи и лакомится чем-то вкусным, позабыв обо всем на свете. Шинель, каска, мундир, шашка, перчатки — все скинуто на руки услужливым лакеям-петлюровцам, и только с ножом и вилкой не может расстаться грабитель. Впрочем, вряд ли они ему уже пригодятся: голова глубоко завязла, из узкого горлышка ее не вытащить. И на последнем рисунке («В Черном море»), где изображены интервенты, в панике спасающиеся от наступающей Красной Армии, прыгающие с обрыва в море, — мы видим злополучного генерала, который бежит, так и не успев вытащить голову из кувшина.

Таким образом, история одного из вторгшихся в мирную страну хищников, сатирически изображенная художником, стала сюжетным стержнем, связывающим все три листа серии. Интересные по замыслу, темпераментные, содержательные рисунки были, однако, по каче-

ству исполнения неровными; эскизностью, технической незавершенностью особенно грешили два последних листа.

Наиболее интересным из трех рисунков, сделанных Каневским для художественной выставки «XX лет РККА» (1938 г.), был тот, на котором изображены Гитлер, Муссолини и японский генерал, воинственно шагающие по краю пропасти («Ходит птичка весело...»). Два других листа — «Неделикатная историческая справка» (разгром немецких псов-рыцарей) и «Если завтра война», — несмотря на отдельные удачно придуманные детали, в целом не блистали ни оригинальностью замысла, ни мастерством исполнения. Не сумел еще тогда Каневский в своих больших станковых карикатурах достичь нужного единства художественной формы и политического содержания. Увлечение частностями шло подчас в ущерб широким тематическим обобщениям; с другой стороны, иногда там, где образ требовал более подробной, законченной, глубокой характеристики, художник ограничивался поверхностным намеком.

Эти недостатки Каневскому удалось в значительной мере преодолеть в своих композициях на темы истории партии. Захватившая в 1940—1941 годах широкий круг художников работа над созданием графических произведений, иллюстрирующих славные страницы истории борьбы и побед нашей Коммунистической партии, имела исключительно важное значение для развития советской графики. Каневский принял в этой работе активное участие. Его внимание, естественно, привлекли такие темы, которые могли быть решены в сатирическом плане. Ведь наряду с изображением важнейших исторических событий, картин революционной борьбы пролетариата нужно было показать и те реакционные силы, с которыми эту борьбу приходилось вести. «Столпы старой деревни», «Нарезка земли хуторянину (стольпинская земельная реформа)», «Временное правительство» — так назывались три композиции, исполненные акварелью и гуашью, которые Каневский показал на открывшейся весной 1941 года «Выставке новых произведений советской графики».

Большая акварель «Временное правительство» принадлежит к числу лучших работ Каневского и по праву занимает свое место в собрании Государственной Третьяковской галереи как одно из выдающихся произведений советского графического искусства. Богатство политического содержания, сатирическая острота, новизна сюжетно-образного решения, его ясность и доходчивость, яркая социальная и психологическая характеристика отдельных персонажей — вот качества, которыми блещет эта превосходная и в живописном отношении работа.

Каневский ставил себе целью, прежде всего, показать в рисунке, что, как писал Ленин, «Временное правительство по своему характеру является органом господства помещиков и буржуазии»*, что оно тяготело к сохранению монархии. Как же решил художник эту задачу? Центральное место в композиции занимает большое парадное кресло — царский трон. При первом взгляде может показаться, что он пуст, но нет — на сиденье копошатся

* В. И. Ленин. Полное собр. соч., изд. 5, т. 31, стр. 407.



Звонарь.

«Крокодил», 1956

какие-то маленькие темные фигурки. Это министры, взобравшиеся на трон, — «почтенные» люди в сюртуках, во фраках, с портфелями. Некоторых можно узнать — Родзянко, Милюков, суетливый Чернов с красным бантом... Они, видимо, очень хотят казаться важными особами, но большинство из них явно перепуганы, ноги трусливо поджаты. И только «главноуговаривающий» Керенский взметнулся на пружине, выскочившей из обивки трона, как игрушечный паяц, и самозабвенно ораторствует, приплясывая и жестикулируя. А кто-то из министров украдкой принимает подачку от иностранного покровителя — генерала, притаившегося пока сбоку за занавесью, но с плетью наготове. Над спинкой трона по-прежнему возвышается эмблема российской империи — двуглавый орел, но венчавшая его и сбита теперь корона заменена более «демократическим» головным убором: на золоченого орла надет блестящий черный цилиндр. Одной этой красноречивой деталью Каневский разоблачает лицемерную демагогию буржуазной лжедемократии, показывает подлинное классовое лицо Временного правительства. Есть в рисунке и такая многозначительная подробность: из-под занавеси, висящей за тронном, виднеются сапоги со шпорами — это контрреволюционная военщина ждет за кулисами своего выхода на политическую арену. И, наконец, на переднем плане, на ведущих к трону ступенях помоста — тени голов в простых рабочих картузах; это приближаются те, кто смахнет на свалку истории буржуазную нечисть вместе с тронном, те, кого так испугались «временные» министры.

Композиция листа, несмотря на обилие деталей, отличается художественной цельностью, организованностью. Крупные формы — кресло, ступени, край занавеси сдерживают беспокойную пестроту мелких фигур. Золоченое кресло с бледно-розовой обивкой, голубая с красной каймой дорожка на ступенях трона контрастируют с суконно-серым фоном занавеси. Удачное колористическое решение подчеркивает одновременно и показную импозантность, и внутреннюю фальшь изображенной художником сцены, так же как контраст между пыш-

ным тронном и мелкими суетливыми фигурками, вскарабкавшимися на него, подчеркивает несостоятельность претензий этих людишек на правительственное кресло.

Убедительно раскрыта Каневским на другом листе и тема столыпинской земельной реформы. На первом плане — сытый, наглый кулак-хуторянин получает из рук царских чиновников права на владение землей, а вдали, на втором плане — уводят под конвоем крестьян-бедняков, тех, кого с этой земли согнали. Эта акварель, исполненная с большим живописным мастерством, также находится в Третьяковской галерее.

Композиции на историко-революционные темы завершают предвоенный период творческой деятельности Каневского. Автор этих композиций выступает уже как зрелый, сформировавшийся мастер сатирического рисунка, сочетающий остроу художественного мышления с умелым владением и графическими и живописными средствами выражения.

В годы Великой Отечественной войны Каневский с удвоенной энергией работал и в области политической сатиры, и как иллюстратор книг для детей. В своих сатирических плакатах («На чужой каравай рта не разевай!», «Репка»), в многочисленных карикатурах для «Крокодила», в рисунках для журнала «Красноармеец» и других изданий Каневский с едкой издевкой изображал незадачливых гитлеровских вояк, бичевал их бандитскую наглость, показывал, как удары Советской Армии сбивают спесь с обреченных на гибель захватчиков. С ласковым юмором рисовал он сцены фронтового быта, показывая жизнерадостность мужественных и сильных советских воинов. Много его карикатур посвящено было и жизни в тылу — борьбе с неполадками в работе учреждений, в быту.

Нужно, однако, сказать, что особенно ярких художественных достижений среди военных рисунков Каневского было не так уж много. Большинство карикатур носило иллюстративный характер: сатирическое зерно было часто не в самом изображении, а в подписи. Из наиболее удачных карикатур можно назвать «Фашистскую таратайку» (1942): гитлеровских

«союзников» — Муссолини, Хорти, Антонеску и Маннергейма Каневский нарисовал запряженными в колесницу, которой правит, размахивая бичом, сам «фюрер»; на скаку фашистские «кони» ожесточенно грызут друг друга. Это смешно и наглядно, доходчиво иллюстрирует взаимоотношения участников гитлеровской коалиции, противоречия во вражеском стане. Интересными по мысли и выразительными по рисунку были карикатуры «Старые счеты», «Из жизни бандитов», «Львиная доля» («Крокодил», 1942, № 19, 30, 42).

Самое значительное из того, что было сделано Каневским в годы войны, это, несомненно, большая серия иллюстраций к «Золотому ключику» Алексея Толстого. Легко и свободно вплетаясь в ткань занимательного повествования о приключениях деревянного мальчугана, эти рисунки составили органическое художественное единство с текстом книжки, полной сказочного очарования и лукавого юмора. Удался художнику образ Буратино: на его рисунках это одновременно и кукла, и живой мальчишка, озорной, самоуверенный, любопытный, а временами и трогательно беспомощный. Хороши у Каневского образы лисы Алисы и кота Базилио в облике нищих, злого Карабаса-Барабаса и многих других героев истории о золотом ключике. Сказочные персонажи — и игрушки и животные, друзья и враги Буратино — живут на иллюстрациях вместе с людьми в совершенно реальном пространстве. Мы видим их то на улице южного городка, то на опушке леса, то на берегу пруда, то в подземелье за потайной дверью. Они именно живут — действуют, выражают свои чувства. Это сочетание фантастического с реальным, показанным очень конкретно, с бытовыми деталями, как нельзя лучше отвечает той слегка иронической интонации, в которой ведет А. Н. Толстой свой рассказ о похождениях Буратино.

Рисунки к «Золотому ключику» исполнены пером. Штрихи ложатся на бумагу свободно и непринужденно, но непринужденность эта далека от небрежности. Уверенное мастерство позволяет Каневскому и скупыми контурными линиями и пересекающимися, казалось бы,

беспорядочно спутанными штрихами дать четкую характеристику формы, передать фактуру предметов, создать ощущение пространства. Как бы ни был разнообразен штрих художника, когда он изображает то сухую каменную землю с редкими травинками, то корявые стволы деревьев, то густую бороду Карабаса-Барабаса, то стены полутемного подвала, на которые падает луч света, — во всех случаях его рисунки сохраняют цельность и стилевое единство.

Занимательные веселые иллюстрации были сделаны Каневским и к стихам К. Чуковского («Мойдодыр», «Тараканище» и др.), А. Барто (сборник «О чем пели птицы») и других детских писателей.

В декабре 1945 года Указом Президиума Верховного Совета РСФСР А. М. Каневскому было присвоено почетное звание заслуженного деятеля искусств, а в апреле 1966 года — народного художника РСФСР.

Вдохновенный созидательный труд советских людей, сумевших в невиданно короткие сроки восстановить то, что было разрушено войной, новые достижения советского народа во всех областях народного хозяйства, науки, культуры не могли не отразиться на творчестве художников. Успехи изобразительного искусства и, в частности, графики связаны с ростом культурного уровня и эстетических запросов нашего народа, новыми повышенными требованиями, которые народ предъявляет к искусству. Связаны с этим и успехи, достигнутые в послевоенные годы Каневским, художником, которого никогда не покидало чувство ответственности перед народом за свои произведения.

В 1945—1953 годы Каневский много работал над рисунками к повестям Н. В. Гоголя. Чтобы судить об изменениях в самом подходе художника к иллюстрированию произведений великого писателя, сравним хотя бы акварельную иллюстрацию 1936 года к повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» с рисунками к той же повести, изданными в 1946 и 1947 годах.

Все в акварельном рисунке 1936 года сверх меры гиперболизировано, все окарикатурено:



Собственный корреспондент вернулся.

— Ваша статья о нехватке товаров у русских идет в сегодняшнем номере. А теперь покажите, что вы оттуда навезли...

«Крокодил», 1957

бричка похожа на огромное корыто, сколоченное из досок; сбоку к ней приделана деревянная лестенка; обод одного из колес связан веревкой; кучер Омелько сидит на высокой пирамиде из ящиков, положенных один на другой; шаржированы изображения и самой помещицы, и Ивана Федоровича, чья фигура чуть ли не вдвое меньше тетушкиной, и лошадей — приземистых, коротконогих, с длинными шеями.

В своих новых рисунках Каневский не прибегает к шаржу. Даже нелепый экипаж, так неподражаемо высмеянный Гоголем, художник сумел показать без явного гротеска. Такая «бричка», какую он изобразил, могла, пожалуй, существовать и на самом деле; можно даже поверить, что «Василиса Кашпоровна была очень довольна ее архитектурой». Именно «архитектурой» — меткое гоголевское слово подсказало художнику верное решение: то,

что он нарисовал, это, действительно, сооружение, пусть несуразное, но крепкое, солидное. В нем есть даже «архитектурная» деталь — калитка, запирающаяся на засов, выполняет роль экипажной дверцы. Эта смешная деталь — единственная, решенная в плане гротеска; все остальное на рисунке вполне реально, наблюдается в жизни: живая поза кучера, движение лошадей, украинский пейзаж с тополями; даже в очень выразительных фигурах тетушки и племянника нет излишней утрировки. Характер гоголевского юмора передан здесь тонко, без нажима.

Можно проследить и по другим рисункам Каневского, как художник шаг за шагом идет ко все более правильному истолкованию гоголевского текста, как совершенствуется его реалистическое мастерство. Сравним три сделанных в разное время иллюстрации к «Майской ночи», на которых изображено неожиданное появление свояченицы на пороге отворенной хаты перед изумленными головой, писарем, винокуром и десятским. На первом рисунке (в издании 1946 года) свояченица вырывается из двери растрепанная, злая, размахивает кулаками. Между тем, в повести сказано: «...перед ними стояла свояченица». Ошеломляющим для собравшихся был ведь самый факт появления свояченицы там, где ее, казалось, никак не могло быть. У Каневского, таким образом, иллюстрация получила не совсем верное звучание. В рисунке 1947 года ненужной аффектации уже нет, хотя все же образ свояченицы несколько окарикатурен.

Гораздо тоньше и в большем соответствии с духом гоголевского повествования изображена эта же сцена на цветной акварельной иллюстрации, показанной на Всесоюзной художественной выставке 1952 года. Здесь свояченица смотрит на людей, отворивших дверь хаты, с удивлением, но спокойно. В облике этой не лишенной привлекательности украинской женщины нет ничего необычного, разве только одна прядь, выбившаяся из гладко зачесанных черных волос, — след борьбы с посадившими ее под замок парубками. Зато все кругом поражены изумлением! Этим противопоставлением спокойствия и изумления Канев-

скому удалось внести в рисунок необходимую ноту легкого юмора — юмора, на этот раз созвучного гоголевскому.

Эта иллюстрация к «Майской ночи» примечательна еще и тем, что она по-настоящему поэтична. Она очень красива по цвету, очарование весенней украинской ночи передано художником очень хорошо.

Надо сказать, что и в исполненных черной тушью рисунках пером Каневский умеет передать впечатление света и цвета. В качестве примера можно привести штриховую иллюстрацию 1947 года к «Майской ночи», о которой упоминалось выше, или превосходную заставку к «Страшной мести» в издании 1952 года, где изображен пан Данила на дереве ночью перед освещенным окном замка.

Смело и хорошо решена заставка к «Ночи перед рождеством»: на черном фоне ночного неба с редкими звездами — огромный серп луны и рядом с ним — летящий верхом на черте кузнец Вакула. В рисунке передано ощущение полета, хотя кузнец сидит совершенно неподвижно, крепко ухватившись за уши черта, и изображен он строго фронтально в самом центре композиции. Ощущение движения достигнуто тем, что фигура черта, распластавшегося в полете, сильно контрастирует со спокойной фигурой кузнеца и тем, что симметрия композиции резко нарушена белым серпом месяца слева, и тем, что заснеженная земля внизу показана очень скупой, несколькими штрихами. При этом впечатление огромного пространства создается до предела лаконичными средствами; только два ориентира характеризуют уходящую вдаль землю — одинокая хатка на переднем плане и ветряная мельница, скрывающаяся далеко за горизонтом.

На иллюстрациях Каневского гоголевские персонажи действуют не в условном пространстве, а в реальной обстановке, и там, где нужно показать украинский пейзаж, художник изображает его мастерски и акварелью и пером. Примерами могут служить иллюстрации к «Старосветским помещикам» (сад), к «Сорочинской ярмарке» (сцена на мосту), фронтиспис к «Вечерам на хуторе близ Диканьки» в издании 1954 года (пасека Рудого Панька) и

ряд других. В период работы над рисунками к «Вечерам» и «Миргороду» Каневский побывал на родине героев Гоголя — в районе Миргорода, — и это во многом ему помогло.

Каневский хорошо передал в своих иллюстрациях и народный характер, и лирическое начало повестей Гоголя, а сказочные образы сумел показать как образы народной фантазии в органической связи с образами природы. В этом одно из ценнейших качеств его рисунков к произведениям великого русского художника слова.

Вполне закономерно, что Каневский, сатирик по самой природе своего дарования, дал в своих иллюстрациях яркие и убедительные характеристики ряда героев гоголевских повестей. Важно, однако, отметить, что образы эти (Шпонька, его тетушка, белокурая барышня, Иван Иванович, Иван Никифорович и другие) характеризованы с большим художественным тактом — остро, но без нажима, без подчеркнутого искажения их внешнего облика.

«..Как известно, внутреннее безобразие весьма часто и очень искусно прикрывается внешним благообразием», — писал А. М. Горький*, считая, что художник-сатирик должен уметь «вскрывать эти противоречия внутреннего и внешнего». Сатирическое обличение в иллюстрациях Каневского достигает большой силы именно потому, что он решает эту задачу, не прибегая в рисунке к обезображиванию людей, а показывая тонкими художественными приемами нестерпимую фальшь, вопиющее противоречие между видимостью и сущностью. В этом он следует лучшим традициям русского критического реализма, развивая их в советском графическом искусстве. Изучая произведения таких художников, как Федотов, Перов, Репин (в особенности его «Крестный ход в Курской губернии» и «Протодьякон»), и видя, как эти художники подвергали беспощадной критике реакционные общественные явления, представляя в будничном неприглядном облике то, что официально считалось святым и непогрешимым, Каневский

* М. Горький. Собрание сочинений, т. 26. М., 1953, стр. 233—235.

находил в этом зерно сатирического метода, которое он в своем творчестве старался развить. Именно здесь, по-видимому, и лежат корни художественных особенностей его образного мышления.

Творческая зрелость Каневского как иллюстратора Гоголя сказывается и в отношении к тому, что прямо говорится автором, и к тому, что кроется за этим. С безошибочной интуицией раскрывая в своих рисунках подтекст гоголевского повествования, он не только воплощает в образы зрительные образы литературные, но и дает им свое истолкование, оценку, выносит с позиций советского художника приговор общественным явлениям, о которых говорит писатель. Делает это Каневский тонко, без вульгаризации, не искажая авторского замысла. Поэтому то, что творческое воображение художника добавляет к сказанному в тексте, не кажется в рисунках Каневского от себя, а оправдано и убедительно.

Одна из иллюстраций к повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» изображает тетушку Василису Кашпоровну на охоте. У Гоголя говорится только, что «она каталась сама на лодке,... стреляла дичь». Отталкиваясь от этих скупых слов, Каневский развертывает целую картину. Лодка, в которой стоит охотница, целясь из ружья, погрузилась под ее тяжестью в воду до самого борта. Этой удачно найденной юмористической деталью Каневский подчеркивает исполинский рост и дородность тетушки, о которых есть упоминание у Гоголя. Но самое примечательное в рисунке то, как художник сумел показать, что изображенная им барыня — это злая, бесчеловечная, беспощадно равнодушная к крестьянам крепостница: возле лодки, почти по пояс в воде стоит седой старичок крестьянин, в руках у него подстреленные помещицей утки, доставать которых из воды пришлось, очевидно, ему, а не собаке, блаженствующей в лодке, у ног хозяйки. Крепостной человек для сытой барыни-помещицы хуже собаки — вот в чем сатирический смысл рисунка Каневского. При этом горькая и жестокая истина скрыта под личной идиллической благополучия, все на рисунке дышит миром и спокойствием; тихая

вода, камыши, даль, безоблачное небо, легко и прозрачно написанные акварелью. Сатирическое звучание иллюстрации приобретает еще большую остроту. Идейное содержание образа, созданного писателем, верно раскрыто в образе, созданном художником, хорошо чувствующим характер гоголевского юмора, особенности его художественного языка.

Литературовед В. Ермилов в своей книге о Н. В. Гоголе, разбирая «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», приходит к выводу, что Иван Иванович потому так обиделся на слово «гусак», что он и на самом деле во многом похож на гусака. В этой связи В. Ермилов дает интересный анализ одной из иллюстраций Каневского: «На отличном рисунке тушью А. Каневского «Месть Ивана Ивановича», где изображено, как Иван Иванович подпиливает гусиный хлев Ивана Никифоровича, — рисунке, очень талантливым по композиции и по выражению — не знаем, как сказать: «лиц» или... впрочем, зачем гусей дразнить? — скажем без колебаний: лица Ивана Ивановича и гусака, — эти два героя страшной преступной ночью остолбенело смотрят в упор на другого, узнавая себя друг в друге... Надо признать, что художник блестяще понял Гоголя».

О росте дарования Каневского как мастера реалистической иллюстрации свидетельствовали в послевоенные годы и его рисунки к рассказам А. П. Чехова, вошедшие в сборник «Веселые рассказы» (1947). Живые, правдивые и в то же время по-чеховски смешные, эти иллюстрации несравненно более удачны, чем те, что были сделаны в 1943 году для сборника «Лошадиная фамилия». К серьезным достижениям художника нужно отнести и его яркие, веселые, очень красивые цветные рисунки к «Сказке о попе и о работнике его Балде» А. С. Пушкина (1948). Противопоставляя сатирически заостренному изображению попа образ простого крестьянского парня, работника Балды, лишенный всяких элементов шаржа, Каневский здесь гораздо правильнее подошел к истолкованию пушкинской сказки, чем в своих иллюстрациях 1936 года, где образ Балды был сильно окарикатурен.

В послевоенные годы обогатилось содержание, обогатился художественный язык рисунков Каневского и в книжках для маленьких детей. В этих иллюстрациях появилось больше ласковой теплоты, задушевнее стал юмор; образы ребят стали живее, полнокровнее; изображение людей, животных, обстановки приобрело большую материальность, реалистическую убедительность.

Каневскому не раз приходилось возвращаться к иллюстрированию произведений, которые раньше уже издавались с его рисунками. И каждый раз, не удовлетворяясь старыми достижениями, с большой требовательностью к себе он перерабатывал наново прежние рисунки в поисках более выразительных решений. Для примера можно назвать новые издания таких книг, как «Мой додыр» и «Тараканище» Чуковского, «Девочка-ревушка» Барто, «Золотой ключик» А. Толстого.

Для вышедшего в 1950 году издания «Золотого ключика» Каневским были сделаны новые, на этот раз цветные иллюстрации. Они исполнены в обычной для его детских книжек технике: рисунок пером сочетается с акварельной расцветкой — смелой, свободной, выделяющей и подчеркивающей главное в рисунке, во многом определяющей его эмоциональное звучание. Красочные рисунки очень обогатили книжку, сделали ее еще привлекательнее, еще более радостной. Для иллюстрирования отобраны, как правило, те сюжетные моменты повествования, которые позволяли художнику показать главных персонажей в действии, в различных взаимоотношениях друг с другом. В новых рисунках Каневским хорошо показана трогательная самоотверженная дружба маленьких героев сказки, вступающих в борьбу с сильным и страшным злодеем Карабасом-Барабасом и одерживающих над ним победу.

Большой удачей художника была и серия новых иллюстраций к «Девочке-ревушке», исполненная в 1953 году. Все на этих ярких, но гармоничных по цветовому решению рисунках изображено вполне «серьезно», без нарочитого упрощения, почти без утрировки, красиво, но, конечно, без органической чуждой Каневскому слащавости. При этом художником

проявлено столько занимательной выдумки, изображено столько неожиданных ситуаций и причудливо забавных сцен, что даже взрослый человек не может без улыбки разглядывать эти полные искрящегося юмора рисунки, находя в них все новые и новые смешные подробности, вроде петуха, который переносит по камешкам через ручей двух цыплят, заботливо прижав их крыльями к себе «под мышки».

Птиц и зверей Каневский изображает мастерски. На его рисунках они умеют делать все, что делают люди, и точно сохраняют при этом присущие тому или иному животному облик и характер. Они не только совершают самые разнообразные поступки, непринужденно принимают самые неожиданные позы, но и выражают радость или гнев, раздумье, испуг или насмешку — все, что требует от них художник и в чем они должны убедить маленького читателя книжки.

Одно из самых блистательных достижений Каневского в этом плане — большая серия рисунков, иллюстрирующих «Кошкин дом» С. Маршака. В форме занимательной «сказки для чтения и представления», близкой по мотивам к чудесному русскому фольклору, писатель показывает, как в столкновении бездушия и чуткости моральную победу одерживает доброе начало, как превратности судьбы разоблачают, с одной стороны, лицемерие, бессердечность и неблагодарность знатных богатеев и, с другой стороны, — отзывчивость и бескорыстие чистых душой бедняков. Нравоучительная идея не навязывается писателем, она по ходу действия становится самоочевидной. Представителями человеческих характеров и выразителями человеческих чувств являются в этой сказке кошка, кот, козел с козой, петух с курицей, свинья и т. д. И на рисунках Каневского характеры, поведение, переживания этих персонажей сказочной истории (а значит и людей, которых надо за ними подразумевать) показаны с покоряющей художественной убедительностью, с очаровательным юмором.

На первом рисунке мы видим, как «По узорному ковру сходит кошка поутру»; перед нами импозантная дама, с веером, в пышном платье со шлейфом; весь облик этой кошки-барыни



— Ну, куда прете!! Открытие будет
завтра...

«Крокодил», 1958

дышит самодовольством и высокомерием. Потом она принимает гостей, милостиво протягивает для поцелуя руку — виноват, лапку — подобострастно склонившемуся перед ней козлу, аккомпанирует на пианино почтенному гостю — петуху, услаждающему «общество» своим пением. Но вот случилась беда, сгорел кошкин дом. И куда девался весь показной лоск богатой дамы, когда оставшаяся после пожара без крова кошка униженно приходит с просьбой о приюте к вчерашним друзьям и встречает равнодушный отказ. И как милы и заботливы приютившие погорельцев бедные родственники — котята, которых перед этим кошка безжалостно прогнала, не пустив на порог своего богатого дома.

Все это и ряд других эпизодов сказки-представления о кошкином доме рассказано и показано в исполненных пером и тушью шестнадцати рисунках и разворотах так хорошо, так увлекательно, что серия эта смотрится, как самостоятельное художественное произведение, не уступающее по силе производимого им впечатления стихам Маршака. Эти рисунки Каневского были впервые напечатаны в 1955 году Детгизом в сборнике «Сказки, песни, загадки» С. Маршака, с неизменным успехом экспонировались на выставках, приобретены Третьяковской галереей, но, к сожалению, отдельным изданием «Кошкин дом» с этими иллюстрациями, воспроизведенными в масштабе оригиналов, как они заслуживают, выпущен почему-то не был.

В 1959 году на Международной выставке искусства книги социалистических стран в Лейпциге серебряной медалью по разделу «За лучшие детские книги» были отмечены иллюстрации Каневского к книге С. Маршака «Вот какой рассеянный», изданной в 1956 году. Это, действительно, превосходная работа, в которой развернулись во всем блеске драгоценные качества таланта художника — его любовь к людям, выраженная и в замысле иллюстраций, и в трактовке образов, неисчерпаемая творческая фантазия, юмор, звучность и гармония красок, мастерство композиции. Стихи Маршака о рассеянном с улицы Бассейной иллюстрировались и до Каневского не раз.

Аминадав Моисеевич искал свой путь, такое образное решение, которое раскрывало бы гуманистическую направленность книжки. Он пришел к выводу, что дело не во внешнем облике героя — молодой ли он или старый, урод ли или нет, — а в том, как к нему относятся окружающие, когда он из-за своей рассеянности попадает в беду. И когда Каневский нашел этот ключ, его рисунки стали наглядным рассказом не только о смешных неприятностях рассеянного, но и о том, как люди сочувствуют ему и из этих неприятностей выручают. Так в иллюстрациях развивается тема писателя. У Маршака, например, сказано: «Вместо шапки на ходу он надел сковороду», а у Каневского на рисунке вслед за стремительно сбегающим по лестнице рассеянным (на голове — сковорода) сверху, из дверей квартиры, женщина и девочка заботливо протягивают шапку-ушанку и шляпу. Так и на каждом рисунке — помимо самого чудака-рассеянного присутствуют и действуют очень симпатичные люди.

Вслед за этой вышло еще несколько книжек для маленьких детей, украшенных рисунками Каневского — яркими, красивыми, веселыми: «Дедушкина внучка» (1959) и «Хромая табуретка» (1961) Агнии Барто, «Луна и лентяй» Елизаветы Тараховской (1960), «Вакса-клякса» С. Маршака (1960), «Облака» С. Михалкова (1964) и другие.

Цветные иллюстрации Каневского удивительно хорошо ложатся на книжную страницу, занимают ли они полосу целиком или сочетаются с наборным текстом. Достигается это, прежде всего и главным образом, мастерством, с которым художник оперирует белым цветом бумаги. Этот белый цвет у Каневского не просто обрамляет рисунок, а органически вливается в него, как составная часть, и этим связывает изображение с плоскостью книжного листа. При этом белый цвет может быть просто фоном, на который ложится замкнутый в прямоугольник кусок пространства; в этом случае художник находит такую точную цветовую весомость рисунка в целом, которая удерживает его на странице, уравнивает с полосою набора. Но гораздо чаще белое у Каневского является одновременно и фоном,

и частью изображения; так, на одном рисунке белое страничное поле становится стеной комнаты, на другом — стеной дома, на третьем — полом, на четвертом — небом, и т. д. И этот неуловимый переход от плоскостного к пространственному, превращение отвлеченного цвета окружающей рисунок бумаги в материальный цвет изображаемого предмета — примечательная и с художественной точки зрения очень важная особенность графики Каневского.

Другое положительное качество его рисунков — предельная ясность композиционного построения, цельность и определенность цветовых силуэтов. Глаз зрителя сразу, легко и верно ориентируется в любом рисунке; взаимное расположение фигур в пространстве, их смысловая связь отчетливо читаются с первого взгляда.

Этими же художественными достоинствами отличаются и журнальные сатирические рисунки Каневского. На страницах «Крокодила» его карикатуры узнаются сразу, привлекая к себе внимание сначала декоративными качествами композиции, затем особенным, свойственным только Каневскому комизмом, которым насыщены и образное решение и самый графический язык. Кажется, что Каневский вообще не может рисовать не смешно. Вот, к примеру, большая, на целую полосу журнала карикатура «Главбредно на лесосплаве» (1959, № 14). Светлый пейзаж — голубая широкая река, зеленый лесок на дальнем берегу, три сосенки и несколько пней на ближнем, белое (!) небо, и резким контрастом на фоне мирной природы — плывущее по воде огромное бревно, на котором разместились целая канцелярия. Сатирическое зерно этой, направленной против бюрократизма, карикатуры — в ее сюжетной схеме, но подлинный комизм, делающий сатиру особенно доходчивой, — в трактовке образов. Смешна каждая фигура на бревне, у каждой своя роль и каждая характерна и комична по-своему. Впереди, верхом на бревне, сидит начальник; ноги широко раскинуты, грудь выпячена, под мышкой портфель, а в правой поднятой руке — как древко знамени — багор. Вся его фигура выражает самозабвенное упоение властью, но полное равнодушие к тому,

что у него за спиной. И, самое смешное, — создается впечатление, что он чувствует себя командиром не учреждения, а бревна, которое он оседлал. За ним, конечно, зам, распекающий кого-то по телефону; дальше — степенный пожилой бухгалтер, с пером за ухом, перекидывающий костяшки больших счетов, лежащих у него на коленях; бедняге очень неудобно, вот-вот сползет с бревна, одна нога уже в воде. Но сидящая за ним машинистка увлечена работой и даже не замечает нависшего над ее головой громадного самовара на подносе в руках уборщицы. Наконец, швейцар в форменной фуражке и куртке с галунами, по колени в воде, подталкивает сзади плывущее бревно. Все как будто заняты определенным делом, но нелепость, бесплодность этой видимой занятости становится особенно ясной, когда взгляд доходит до последней маленькой фигурки усердного швейцара.

Из неисчерпаемого источника своей фантазии черпает Каневский юмористические образы для решения самых разнообразных тем, подсказанных жизнью. Он рисует порочный круг «согласователей», которые водят друг друга за нос, в буквальном смысле, за привязанные к носам веревочки; оратора-«звонаря», который, стоя на трибуне, бьет во все колокола, «Обещаю! Заверяю! Клянусь!» (обыкновенный председательский колокольчик уже, видимо, его не удовлетворяет); колхозного зоотехника, который такой редкий гость на ферме, что на него бросается «мирная, но посторонних недолюбливающая» корова; Каневский рисует «Птицу-клеветницу» — ворону, провожающую злобным взглядом журавлей: «И на какие средства они каждый год на юг летают?»; лошадь, которая сама себя подковывает, потому что кузница не работает; обнаглевших мышей, благоденствующих в колхозном амбаре у нерадивых хозяев.

Каневскому часто приходилось брать под сатирический обстрел неполадки в нашем сельском хозяйстве. И если тема касается животноводства или птицеводства, тут уж в «Крокодиле» трудно найти ему конкурента. Какие только роли не приходилось играть на его рисунках коровам и телятам, козам и петухам, —

и через забор лазить в еще не открытый Парк культуры (больше пастись негде), и натирать полы, мыть окна на образцово-показательной по чистоте ферме (по чистоте, но, увы, не по удоям), и дожидаться часами перед дверью зала заседаний в некоем районе (дойдет же когда-нибудь очередь заняться и ими!). Надо сказать, что они отлично справлялись с возложенной на них художником задачей: заставляли смеяться, но не над ними, а над нелепостью положения, в котором они оказались не по своей, а по чужой вине.

Это все были рисунки, по содержанию обличительные, но по форме веселые, светлые, цветистые. Но вот ваше внимание на странице «Крокодила» привлекает карикатура, по почерку явно принадлежащая Каневскому и в то же время не похожая на те, которые мы видим обычно: «ведущий» цвет здесь — черный. Правда, рисунок расцвечен ярко: ярко горит лампа на письменном столе, крикливо-ярок костюм стоящего перед столом человека, ярко желто-зеленый пиджак и у человека, сидящего в кресле, пятнами светлых красок оживлена груда чемоданов и пакетов; но фон — черный, большое кресло — черное, пол — темно-серый. Вы чувствуете, что художник переносит вас в среду, отличающуюся от привычной. И в самом деле, взглядевшись в рисунок, прочитав затем название («Собственный корреспондент вернулся») и подпись («Ваша статья о нехватке товаров у русских идет в сегодняшнем номере. А теперь покажите, что вы оттуда навезли...»), вы убеждаетесь, что первое зрительное впечатление вас не обмануло: действие карикатуры происходит за рубежом, в капиталистической стране, в кабинете редактора антисоветской газеты.

Судя по этому рисунку, Каневский прочно усвоил заветы своего учителя Дмитрия Стахевича Моора, который придавал огромное значение цвету как выразителю не только эмоционального, но и идейного содержания. Моор писал (правда, не о карикатуре, а о плакате): «В плакате должна быть ведущая краска, в соответствии с которой строятся остальные краски, входящие в плакат. Ведущая краска должна занимать значительно больше полови-

ны площади плаката. Эта краска в соотношении с другими красками на плакате превращается в ведущий цвет... Ведущий цвет всегда должен быть связан с содержанием плаката, он должен рождаться из содержания, из главной идеи плаката» *.

В 1964 году на выставке, посвященной сорокалетию творческой деятельности художника, были показаны его новые иллюстрации к сатирическим стихам Владимира Маяковского, подготовленные для выпускаемого издательством «Художественная литература» сборника. К иллюстрированию отдельных сатирических стихов поэта Каневский обращался и раньше, еще до войны им было сделано несколько рисунков для Государственного литературного музея. Теперь он подошел к этой необыкновенно трудной для любого художника задаче во всеоружии накопленного годами опыта. Зрелость мастера сказалась и в замысле и в исполнении рисунков.

Их в книге свыше тридцати — к двенадцати из вошедших в сборник стихотворений. Эти сатирические стихи, написанные между 1921 и 1929 годами, были злободневными тогда, но сохранили свою жгучую остроту и сегодня, ибо, увы, и сейчас еще живы кое-какие пороки, которые так безжалостно бичевал Маяковский. Ценнейшее качество рисунков Каневского — то, что они, не выпадая из тона сатиры Маяковского, полны современного звучания. Они современны по художественному языку, сохраняют все своеобразие, всю силу выразительности графического почерка Каневского; они современны и по содержанию, потому что каждый образ обращает нашу мысль не только к стихам поэта, послужившим поводом для его создания, но и к явлениям окружающей нас жизни, отражение которых мы в этом образе узнаем.

Это относится и к сатире, нацеленной против гримас мещанского или бюрократически-канцелярского быта («О дряни», «Прозаседавшиеся», «Взяточники», «Служака» и др.), и к сатире, обличающей отвратительные порождения

* Д. Моор. Цвет в плакате. — «Обзор искусств», 1935, № 12.

капиталистической клоаки («Сволочи!», «Сифилис»). И при всем этом, талант Каневского проявляется с наибольшей силой не в тех рисунках, пусть даже очень выразительных, где дается только изображение сказанного в стихах, а в тех, где найденная творческим воображением художника конкретизация образа сама служит средством сатирического обобщения, яснее доносит осуждающую мысль до зрителя.

«Жрущих — не вместишь в раззолоченные хлевы», — пишет Маяковский в стихотворении «Сволочи!» о богачах-капиталистах, скотски равнодушных к страданиям голодающих Поволжья. Каневский рисует «жрущих», но не сажает их в «раззолоченные хлевы», а, подхватывая мысль поэта, придает им скотский облик, наделяет сидящих за столом жирных буржуев свиноподобными физиономиями. Маяковский, издеваясь над омещавшимися приспособленцами — «служаками», над их хладнокровно-безразличным отношением к настоящему делу, пишет: «О коряги якорятся там, где тихая вода...». Каневский конкретизирует образ и сажает задремавшего канцеляриста вместе с креслом в корзинку для бумаг, наполовину погруженную в воду и накрепко привязанную к огромному якорю.

Стихотворение Маяковского «Мрачное о юмористах» направлено против мелкотемья и пошлости, в защиту боевой, политически заостренной критики; Маяковский пишет: «Измельчал и обеззубел, обзестился сатирик». Как же изображает такого, с позволения сказать, сатирика Каневский? На его рисунке — молодой еще, но лысеющий человек с брюшком, вооруженный гигантской красной канцелярской ручкой, заносит ее, подобно остроге, над крошечной рыбкой в домашнем аквариуме, поистине — из пушек по воробьям! Энергичный штрих, сочные пятна локальных тонов, минимальное количество подробностей, и каждая — значительна!

Лучшее — враг хорошего. Когда глядишь на этот превосходный во всех отношениях рисунок, испытываешь некоторое сожаление, что

не все иллюстрации в книге достигают сатирической мощи, не уступающей силе накала гневных стихов Маяковского. Как ни смешны, например, отличные рисунки «б монахинь», они мало что добавляют к убийственной картине ханжества и скуки, нарисованной поэтом. Правда, задача эта, как уже сказано, очень непростая; недаром и Маяковский считал, что «Самый замечательный безбожник не придумает кощунственнее шарж!» И если лучшие иллюстрации в книге все же убеждают, что Каневскому по плечу «придумать кощунственнее шарж», — это прекрасное свидетельство зрелости ума и таланта, мастерства художника.

На обсуждении выставки произведений Каневского одни выступавшие называли его добрым художником, другие утверждали, что он художник злой. И ведь правы и те и другие. Это действительно добрый художник. Его творчество целиком посвящено людям, проникнуто заботой об их благе, оно защищает добро, воспитывает добрые чувства. И это художник злой, непримиримо злой по отношению к врагам своего народа, врагам мира и социализма, с ненавистью и страстью борющийся своим искусством со всем, что враждебно человеку, его достоинству, его благородным идеалам, его счастью. Высокий гуманизм Каневского — в этом чудесном сочетании качеств тонкого задушевного лирика и разяще острого сатирика. Так же прекрасно и удивительно сочетаются в его творчестве самая невероятная фантастика и жизненная правда, доходчивость, простота и глубокая мудрость. А когда он воплощает свои замыслы в зрительные образы искусства, ему одинаково подвластны тайны и четкой графики, и нежной живописи.

В любой области, в которой работал Каневский, — в политическом плакате, в карикатуре, в станковой графике, в иллюстрировании классической литературы, в веселой детской книжке — везде многогранным его талантом созданы произведения, которыми может гордиться изобразительное искусство нашей страны, искусство социалистического реализма.

кукрыниксы

Кукрыниксы.

Другдружеский шарж. 1961



В 1926 ГОДУ ВПЕРВЫЕ ПОЯВИЛИСЬ в нашей печати карикатуры и портретные шаржи, которые привлекли внимание читателей остротой замысла, своеобразием графического языка и вместе с тем удивили странной подписью «Кукрыникс». Теперь это имя знакомо всем; среди имен советских художников оно стало одним из самых популярных. Кукрыниксы завоевали своими произведениями общее признание.

Все знают теперь, что Кукрыниксы — это три художника. И все же необычайность этого беспримерного в истории изобразительного искусства содружества поражает. Когда представляешь себе весь богатейший и плодотворный творческий путь, пройденный Кукрыниксами, с трудом привикаешь к мысли, что все эти отличающиеся редкостным единством художественного стиля карикатуры, плакаты, книжные иллюстрации, живописные картины созданы коллективным трудом трех разных людей, у каждого из которых своя художническая и человеческая индивидуальность. И самое удивительное, что в результате соединения их творческих замыслов и художественного мастерства возникают произведения, отмеченные яркими индивидуальными чертами, свойственными не Куприянову, не Крылову и не Соколову, а только Кукрыниксам.

Крепкая дружба, тесно спаявшая трех художников и сделавшая возможной и успешной их совместную творческую работу на протяжении стольких лет, сложилась на прочной идейной основе. Эта основа — в правильном и едином понимании общественного долга советского художника, в высоком чувстве советского патриотизма, в горячем стремлении создавать произведения искусства, нужные народу, достойные нашей замечательной эпохи. Единство общественных идеалов и художественных воззрений, тесная личная дружба и общность творческих интересов — вот что неразрывно сплотило трех участников коллектива Кукры-

никсы — Михаила Васильевича Куприянова, Порфирия Никитича Крылова и Николая Александровича Соколова.

Куприянов и Соколов — сверстники: оба родились в 1903 году, первый — на Волге, в Казани, второй — в Москве. Крылов, уроженец Тулы, на год старше своих товарищей.

Куприянов в 1919 году поступил на службу в Ташкенте и занимался там в художественном училище. Получив командировку в вуз, он приехал в 1921 году в столицу и был зачислен на графический факультет московского Вхутемаса.

В этом же году на рабфак Вхутемаса был принят Крылов, сдавший конкурсный экзамен на факультете живописи. До того он работал в Туле на заводе кладовщиком и учился в заводской изостудии под руководством Г. М. Шегалы. Соколов приехал во Вхутемас в 1923 году из Рыбинска, где он служил, занимался в студии Пролеткульта у художника М. М. Щеглова, рисовал для местной газеты.

Совместная работа Кукрыниксов началась в студенческой газете Вхутемаса. Там же сложился и псевдоним, но не сразу: вначале (с 1922 года) рисовали вместе двое — Крылов и Куприянов; свои карикатуры они подписывали Крыкуп или Кукры. В 1924 году к Кукры присоединился Никс — Николай Соколов; получилось Кукрыникс. Первые их коллективные рисунки, опубликованные в печати, так и были подписаны; окончание «ы» появилось позже — в начале 1927 года.

У трех друзей-студентов было естественное и здоровое стремление к реалистическому искусству, искреннее желание научиться в вузе мастерству правдивого изображения действительности. Но большинство педагогов, у которых они учились во Вхутемасе, в то время были далеко не свободны от формалистических заблуждений. Во многих мастерских вуза преподаватели вместо систематического обучения студентов вели с ними заумные псевдонаучные разговоры об искусстве, занимались формали-

* Статья о Кукрыниксах, опубликованная первоначально в журнале «Искусство» (№ 1 за 1952 г.) и положенная в основу настоящего очерка, была написана в соавторстве с Б. Е. Ефимовым.



стическим трюкачеством. Немногочисленной прогрессивной части профессуры приходилось отстаивать реалистические позиции в труднейшей борьбе. Эта борьба за реализм находила поддержку со стороны ряда студентов, в числе которых были трое Кукрыниксов и их товарищи — А. Каневский, А. Лаптев, С. Боим и другие, карикатуры которых в студенческой стенгазете высмеивали неразбериху и путаницу, царившие на факультетах. Сатирические рисунки Кукрыниксов и подписи к ним всегда привлекали внимание неожиданной остротой веселой выдумки.

Круг интересов молодых художников не ограничивался стенами вуза. Каждый из трех, еще до того как образовался коллектив, начал уже работать в печати. Соколов по приезду в Москву стал делать рисунки для газеты профсоюза водников «На вахте». Куприянов и Крылов с 1924 года — сначала в отдельности, потом совместно — рисовали карикатуры и иллюстрации для ряда московских журналов. С ноября 1925 года в журнале «Комсомолия» их фамилии печатались уже в списке постоянных сотрудников (в объявления о подписке на журнал). В этом же году журнал «Рабочекрестьянский корреспондент» в обзоре выставки, организованной редакцией «Правды» к Всесоюзному совещанию рабселькоров, отметил ряд карикатур Куприянова и Крылова, показанных на этой выставке, и некоторые из них воспроизвел на своих страницах.

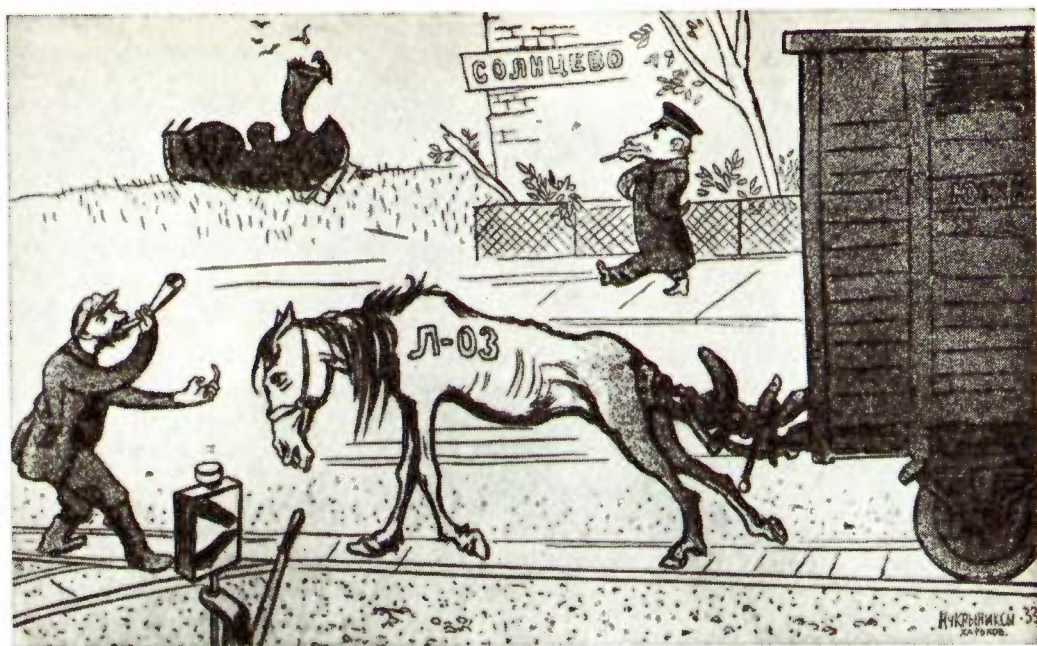
В декабре 1925 года в журнале «Комсомолия» в первый раз был опубликован рисунок, исполненный тремя художниками и подписанный их полными фамилиями. Это был дружеский шарж «Пленум комсомольской литературы»; среди участников пленума можно было узнать и авторов рисунка. В апреле следующего года в том же журнале впервые появляется подпись «Кукрыникс» под карикатурой «Песня без слов» — тоже на литературную тему.

Еще в студенческие годы Кукрыниксы стали посещать вечера литературной молодежи, прислушивались к спорам писателей. В дискуссиях на литературные темы находила отклик политическая обстановка в стране, борьба партии с остатками эксплуататорских классов, с буржуаз-

ной идеологией. Острые борьбы на литературном фронте было направлено на разоблачение и вытеснение из советской литературы течений, чуждых по содержанию и враждебных пролетариату. Эта борьба и определяла тематику многочисленных рисунков Кукрыниксов, появлявшихся в то время на страницах «Комсомольской правды», «Литературной газеты», журналов «Комсомолия», «На литературном посту», «Прожектор», «Красная нива», «Смехач» и других.

Среди этих рисунков много портретных шаржей на писателей, художников, других деятелей искусства. Здесь есть и просто смешные, дружеские шаржи-шутки, но есть и меткие, сатирически заостренные рисунки-памфлеты, характеризующие направленность творчества того или иного писателя и особенности его литературного стиля. Так, например, Федора Гладкова Кукрыниксы изображали как бы смонтированным из индустриально-бытовых деталей (трубы, гайки, заклепки, клещи, штепсели и т. п.); Михаила Зощенко — сидящим у окна с фикусом и тюлевыми занавесками, над ним клетка с канарейкой; Сергея Клычкова, автора «Чертухинского балакиря» — в облике ведьмы, летящей в ступе-чернильнице с помелом из перьев; Георгия Никифорова, написавшего роман «Женщина», — в блузке и дамской шляпке; детскую писательницу Веру Инбер — так нарочито «неумело», как рисуют малыши; при этом в маленькой фигуре на заднем плане, сделанной буквально несколькими линиями, легко узнать Илью Сельвинского, возглавлявшего литературную группировку, к которой принадлежала Инбер. Лучшие шаржи Кукрыниксов были потом изданы с эпиграммами Александра Архангельского в альбомах «О» (1930), «Почти портреты» (1932), «Карикародии» (1935), «Литораторы» (1935).

Уже тогда в рисунках Кукрыниксов наблюдательность, острота выдумки, чувство юмора сочетались с замечательным умением уловить и передать портретное сходство. Однако в ранних своих карикатурах художники часто ограничивались поверхностным шаржированием, гиперболизировали отдельные черты внешнего облика людей, не раскрывая достаточно



Маневры на станции «Солнцево».

«Правда», 1933

глубоко их характера. Наряду с рисунками лаконичными, сделанными уверенным точным штрихом, были и такие, где форма без надобности и сверх меры искажена, линия небрежна, растрепана. Если даже учесть, что тот, на кого рисуют шарж, редко бывает им доволен, все же нельзя во многом не согласиться с А. Архангельским, который в шуточном «Послании Кукрыниксам» писал:

О, язвы Кукрыниксы!
Вы режете меня,
Как тати, без души,
В благообразный лик
вонзив карандаши.
И вот уж я — не я.
Нос превращен в картофель,
И жутко срезан лоб,
И исковеркан профиль,
И перекручен рот...
И это Мой портрет —
Все говорят: похож.
Я утверждаю — нет!!!

В 1927 году Крылов окончил живописный факультет Вхутеина, представив в качестве дипломной работы композиции «Хамовническая давилка» (застенок в одном из полицейских участков дореволюционной Москвы) и «Отпускник в деревне», несколько пейзажей и портретов, в том числе большой женский портрет, отлично написанный в традициях русского реалистического искусства. Двумя годами позже окончили графический факультет Куприянов и Соколов. Дипломной работой Куприянова была серия автолитографий — дружеских шаржей на деятелей литературы и искусства; Соколов представил исполненные также в технике автолитографии портреты А. В. Луначарского, А. М. Горького и других деятелей культуры, сделанные по зарисовкам с натуры, и альбом «Махновщина».

Серьезные пробелы в художественном обра-

зовании, полученном в вузе, Кукрыниксам приходилось восполнять самим — напряженной работой, изучением классиков русского и зарубежного искусства. Сильнейшее влияние на молодых художников оказало творчество Домье, привлекавшее их своей революционной направленностью, силой беспощадного сатирического обличения, мастерством выразительного рисунка. С пристальным вниманием изучали Кукрыниксы и творчество лучших русских художников-реалистов, в особенности любимого ими Федотова, в чьих произведениях они находили и ценили демократизм содержания, социальную заостренность и глубину психологической характеристики образов, неподражаемое живописное мастерство.

Каждый из трех художников продолжал после вуза работать самостоятельно, преимущественно в области портрета и пейзажа, но в то же время продолжалась со все возрастающим успехом и их коллективная работа.

Все более значительное место начинают занимать в творчестве Кукрыниксов злободневные политические темы. Уже в 1929 году в журнале «Прожектор» появляются их первые сатирические рисунки на темы международной жизни. Помимо работы в области газетной и журнальной карикатуры, они начинают иллюстрировать книги («Старые куклы» Демьяна Бедного, «Конduit» Л. Кассиля и др.), создают серию очень смешных гротескных рисунков «Старая Москва» для альбома, в котором сатирическому изображению дореволюционных московских улиц, быта и нравов должны были противопоставляться картины новой Москвы. Они оформляют театральные постановки («Клоп» В. Маяковского в театре Мейерхольда), пишут станковые картины на темы гражданской войны («Въезд белых», «Господа интервенты», «Похороны комиссара» и др.). Интересные в сюжетном и композиционном отношении, первые коллективные полотна Кукрыниксов грешили, однако, некоторой поверхностной прямолинейностью, схематизмом в характеристике образов, жесткостью живописи. Сказывались и слабость систематической подготовки, и недостаточная работа с натуры.

К 1930 году относятся их первые политиче-

ские плакаты. Из этих ранних работ Кукрыниксов в области плакатного искусства, занявшего впоследствии важное место в их творческой практике, наибольшего внимания заслуживают два: «Свобода» буржуазной печати и «Путь германского социал-фашизма — сплошное предательство дела рабочего класса». Первый плакат решен в плане сатирического гротеска: головы продажных писак, строчащих в свои газетки грязную клевету на СССР, изображены в виде копилок, в прорези которых капиталист опускает золотые монеты. Ясно и доходчиво выражена тема и на втором плакате: следы, которые оставляет за собой запятнанный кровью предатель, заполнены рисунками, изображающими позорные дела верных слуг буржуазии.

Все более четко начинает определяться основное, главное направление, по которому пойдет развитие многогранного творчества Кукрыниксов — боевая политическая сатира.

Огромное и исключительно благотворное влияние на Кукрыниксов оказал Алексей Максимович Горький. Первая встреча и продолжительная беседа писателя с молодыми художниками состоялись в августе 1931 года*. А 31 января 1932 года в «Правде» и в «Известиях» была напечатана известная статья Горького о Кукрыниксах, которых он назвал «единицей и нераздельной троицей». Высоко оценивая дарование художников, Алексей Максимович писал: «Их талантливость общепризнана; за шесть лет своей остроумной, веселой работы они отлично доказали и непрерывность своего роста и ценность своего творчества». Особенно важным считал писатель «факт коллективного творчества троих, которые выступают, как один художник»; он писал, что «опыт Кукрыниксов заслуживает серьезнейшего внимания и поощрения, ибо этот опыт как будто переводит рассуждение о возможности коллективного творчества художников из теории в практику».

Касаясь содержания работ Кукрыниксов, общественного значения их карикатур, Горь-

* Подробно о своих встречах с Горьким Кукрыниксы рассказали в статье, опубликованной в № 3 журнала «Искусство» за 1941 год.

Бегство фабриканта.

1936—1937



кий писал: «Кукрыниксы должны беспощадно вскрывать, обличать все, что прячется от гибели, как бы искусно и где бы оно ни пряталось». Он указывал, что для этого художникам необходимо прежде всего расширять свой политический кругозор, предостерегал от излишнего увлечения узколитературными сюжетами, ориентировал на темы широкого общественного значения. «Критическая и сатирическая сила глаза Кукрыниксов значительно возросла бы,— писал Горький,—если б единому коллективному их глазу помогало ухо. Они, наверно, знают, что лживый язык неплохо умеет говорить громкие и веские слова, и знают, что для многих почтенных граждан собственный горшок щей гораздо дороже судьбы их родины. Поэтому они должны учиться хорошо слушать медный звон лживых слов, а для того, чтобы слушать эту «медь звенящую», надо знать политику дня, года, эпохи. Это знание бесконечно расширит перед ними область наблюдения и умножит количество тем». Горький считал, что «Кукрыниксы должны почаще заглядывать в Европу, за океан, за все наши рубежи. Смешного там так же много, как подлого».

Значение статьи А. М. Горького выходит за

пределы оценки творчества одних только Кукрыниксов. В ней подняты принципиальные вопросы о роли и задачах советской карикатуры, которую великий писатель характеризовал как «социально значительное и полезнейшее искусство». Мысли, высказанные Горьким по этому поводу, стали руководящими для всех наших художников-сатириков. Тем большую роль они должны были сыграть и сыграли в развитии творчества Кукрыниксов, которым непосредственно была посвящена статья.

В апреле 1932 года была открыта в клубе Федерации советских писателей отчетная выставка, подводившая итог шестилетней работы Кукрыниксов в различных областях изобразительного искусства — карикатура, плакат, книга, журнал, газета, живопись, театр. Случилось так, что накануне открытия выставки было опубликовано Постановление Центрального Комитета партии о перестройке литературно-художественных организаций. Это обстоятельство сыграло важную для художников роль. Выставка, содержательная и интересная сама по себе, оказалась к тому же в сфере повышенного интереса широкой общественности к явлениям советского искусства; ряд статей о творче-

стве Кукрыниксов появился в печати. Все это помогло художникам строго критически подойти к оценке сделанного ими на пройденном за шесть лет пути, обдумать и яснее наметить новые задачи.

Решающими для дальнейшего идейного и творческого роста Кукрыниксов этапными моментами были начало сотрудничества в «Правде» и работа над иллюстрациями к «Жизни Климса Самгина» А. М. Горького.

В 1933 году по заданию «Правды» Кукрыниксы приняли участие в рейде выездной бригады редакции по железным дорогам Союза. На страницах газеты вместе с корреспонденциями и фельетонами журналистов, входивших в состав бригады, стали появляться и своеобразные изобразительные фельетоны — карикатуры Кукрыниксов. На основе собственных наблюдений, используя портретные зарисовки с натуры, сделанные незаметно во время беседы корреспондентов с железнодорожниками, художники создавали метко нацеленные сатирические рисунки, которые вскрывали неполадки и злоупотребления на железнодорожных станциях, в депо, управлениях, показывали конкретных носителей зла. В этих карикатурах ярко проявилась характерная особенность изобразительного метода, которым пользуются Кукрыниксы для сатирического заострения образа. Они придумывают самые причудливые, необычайные и очень смешные ситуации, сопоставления, гротескные превращения людей и предметов, но так, что при этом рисунки их оказываются очень правдивыми с точки зрения внутреннего смысла изображаемого явления, подчеркивают и ясно раскрывают зрителю самые существенные его черты. Так, например, незавидному состоянию паровозного хозяйства на одной из железнодорожных станций посвящена карикатура «Маневры на станции «Солнцево», где не паровоз, а чахлая лошадевка с крюком вместо хвоста уныло тянет за собой товарный вагон; наглядное представление о темпах разгрузки подвижного состава на другой станции дает рисунок, на котором изображена перед цистерной длинная очередь с бутылками, чашками, чайниками, даже с флаконами от духов; рабочий суповой ложкой разливает содер-

жимое цистерны в эту «тару»; а человека, который должен отвечать за работу, Кукрыниксы нарисовали с портретным сходством и заставили деловито записывать что-то — вести учет «разгрузочной операции». Еще на одном рисунке четыре железнодорожника (тоже портреты) играют на бильярде и вместо шаров загоняют товарные вагоны в тупики-лузы.

Эти рисунки Кукрыниксов, собранные вместе, были потом изданы в альбоме под названием «Горячая промывка» (1934). Редакция «Правды» в предисловии к альбому, назвав Кукрыниксов «снайперами пролетарской сатиры», чья работа оказывает серьезную помощь партии, писала: «Не случайно почти все их карикатуры, напечатанные в «Правде», послужили поводом для привлечения к ответственности разоблаченных художниками саботажников, бюрократов, врагов перестройки транспорта. Эта действенность кукрыниксовских карикатур является самой высокой их оценкой».

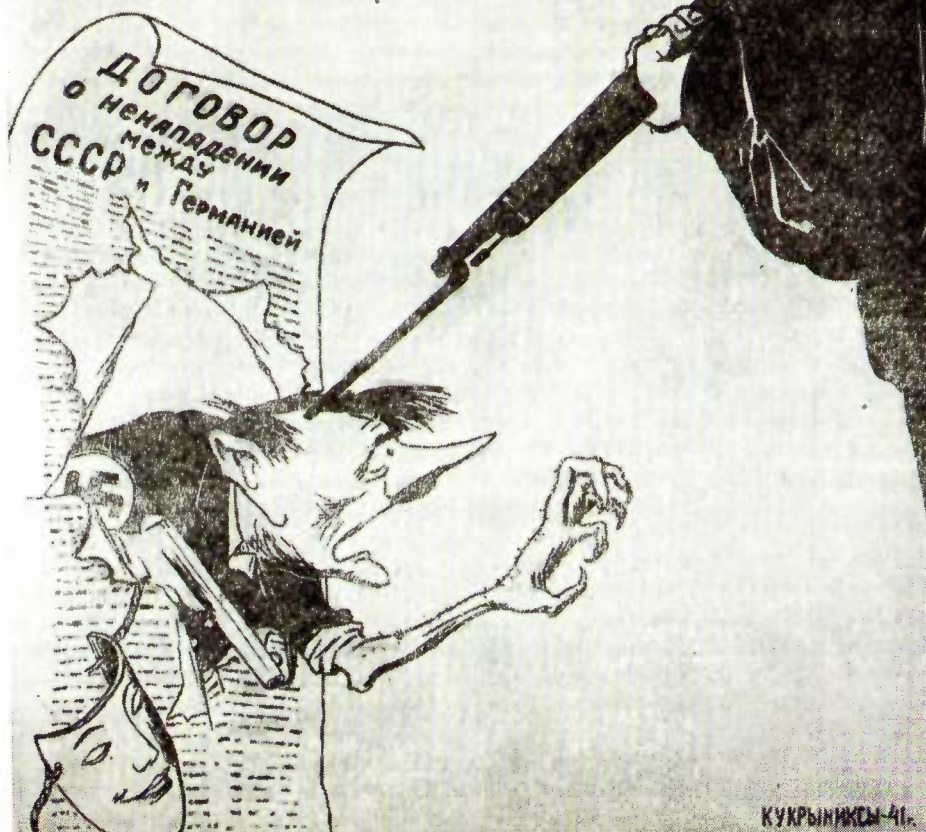
Работа в выездной бригаде положила начало дальнейшему сотрудничеству Кукрыниксов в центральном органе партии. Это была для них замечательная школа. Непосредственно знакомясь с жизнью страны, обогащая запас своих впечатлений, художники в то же время усваивали боевые традиции партийной журналистики. Они учились выделять из материала самое существенное, важное, учились критиковать с принципиальных позиций, смело, решительно, невзирая на лица. Они учились работать по-газетному быстро, точно, оперативно. Совершенствовался, становился все более выразительным образный и графический язык Кукрыниксов. Их политические карикатуры стали все чаще появляться на страницах «Правды», «Крокодила» и других изданий.

Процесс овладения реалистическим мастерством связан с идейным ростом художника, неотделим от глубокого изучения и осмысления жизненных явлений. Неоценимую услугу

Плакат.

1941

**БЕСПОЩАДНО
РАЗГРОМИМ
И УНИЧОЖИМ
ВРАГА!**



в этом оказал Кукрыниксам Алексей Максимович Горький.

Когда весной 1933 года после шести месяцев работы художники показали Горькому пятьдесят иллюстраций к роману «Жизнь Клима Самгина», писатель подверг их суровой критике и большую часть забраковал. Он подробно объяснил художникам, в чем заключалась их ошибка. Прежде всего — в недостаточном изучении изображаемой эпохи, в поверхностной, а иногда и неверной характеристике героев романа. Глубина психологической характеристики часто подменялась подчеркнутым преувеличением тех или иных черт внешнего облика, другими словами — ненужным окарикатуриванием образа. Художникам следовало глубже осмыслить идейное содержание романа, роль каждого персонажа в развитии сюжета и в раскрытии замысла автора, выбрать для иллюстрирования наиболее значительные моменты повествования. Художники поняли, что нельзя приемами гротеска показать внутренний мир горьковских героев, нельзя передать все богатство содержания, вложенного в творение великого писателя. Они глубже осознали, что искусство реалистической иллюстрации требует продолжительной, упорной, последовательной работы, внимательного изучения материалов, поисков образа, рисования с натуры. Горький помог Кукрыниксам стать на этот трудный и единственно правильный путь. С обновленной энергией взялись они за переработку иллюстраций к «Жизни Клима Самгина», и автор в процессе работы своими советами, указаниями, критикой направлял творческие поиски художников. Горький внушал художникам повышенное чувство ответственности за все, что они делают, учил быть придирчивыми к своей работе, внимательно относиться к каждой подробности рисунка, к каждой бытовой детали обстановки. Происходившее под влиянием Горького изменение в подходе к изображаемому вызвало, по признанию самих Кукрыниксов, изменение и в использовании изобразительных средств: так, уже в иллюстрациях к «Жизни Клима Самгина» им пришлось перейти от штрихового рисунка к работе светотенью.

Если сравнить изданные в 1934 году иллюстрации Кукрыниктов к «Жизни Клима Самгина» с их рисунками к произведениям Горького, исполненными через полтора десятилетия («Фома Гордеев», «Мать»), становится особенно наглядным, как далеко вперед ушли за это время художники, насколько живее и содержательнее стали образы героев, насколько пластичнее, полнозвучнее стал изобразительный язык, материальнее трактовка формы, пространства. И все же, несмотря на очевидное сейчас несовершенство рисунков к «Жизни Клима Самгина», в свое время они были значительным событием в советской книжной графике. В те годы сильны еще были формалистические влияния в иллюстрировании и оформлении книг, много еще было упрощенчества, схематизма, увлечения декоративизмом. Передовые советские художники активно боролись с этими враждебными реализму тенденциями. Попытка Кукрыниксов создать идейно-содержательные иллюстрации, показать человеческие характеры, раскрыть в рисунках психологию героев была явлением прогрессивным и наряду с работами С. Герасимова, Д. Шмаринова, Б. Дехтерева и других художников-реалистов сыграла в развитии советской книжной иллюстрации важную роль.

Параллельно с работой в области карикатуры и книжной иллюстрации Кукрыниксы продолжали заниматься живописью. На художественной выставке «XV лет РККА» в 1933 году они выступили с серией полотен под общим названием «Лицо врага». Это было принципиально новое явление в советском изобразительном искусстве — новый своеобразный жанр картины-карикатуры. Создавая большие композиционные портреты Колчака, Юденича, Деникина, Врангеля, Анненкова, художники стремились усилить эмоциональное воздействие сатирических образов колоритом и объемно-пространственным решением своих полотен.

Художественное решение этих картин вызвало в свое время дискуссии. Бесспорным, однако, было одно: политически верная, исторически правдивая характеристика белогвардейских генералов. Композиция полотен лаконична, продиктована идейным замыслом



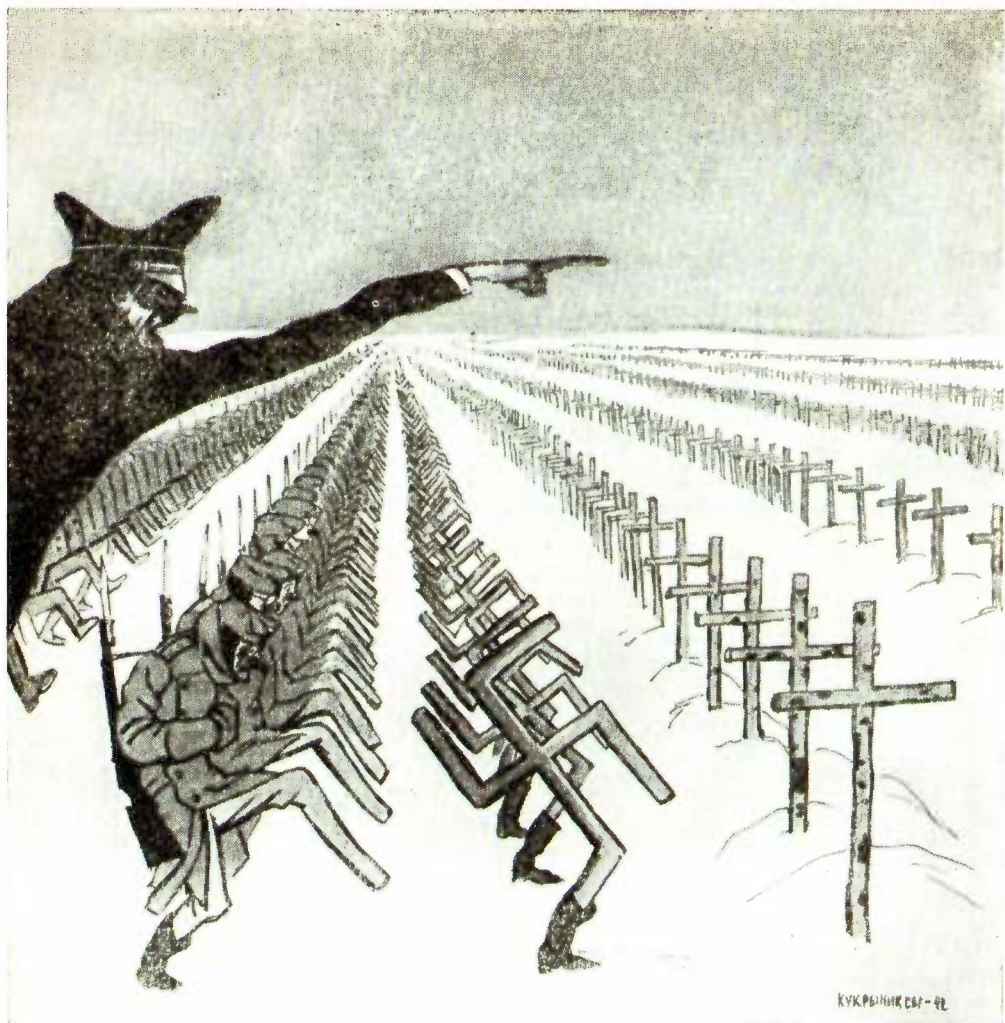
Днем фашист сказал крестьянам:
«Шапку с головы долой!»



Ночью отдал партизанам
Каску вместе с головой

Долг платежом красен.
Окно ТАСС.

Текст С. Маршака. 1941



Окно ТАСС.

Текст Демьяна Бедного. 1943

То не звери с диким воем
В бурный ринулись поток,
Это Гитлер строй за строем
Гонит «фрицев» на восток.

Здесь, где окна все — бойницы,
Здесь, где смерть таят кусты,
Здесь, глотнув чужой землицы,
Одуроченные «фрицы»
Превращаются в кресты.

Ни сесть, ни слезь.

«Правда», 1943

каждого портрета. Мрачным силуэтом вырисовывается неуклюжая фигура «сухопутного адмирала» Колчака над заснеженным полем, над полузасыпанными снегом трупами расстрелянных рабочих. Колчак стоит как бы за барьером, образованным направленными вперед винтовками с примкнутыми штыками иностранного образца. На другом полотне срезанная наполовину краем картины фигура английского офицера с биноклем, возвышающаяся за спиной Деникина, свидетельствует о том, кто был хозяином белых генералов.

Следующим шагом на пути овладения реалистическим методом в живописи была серия полотен «Старые хозяева», написанная в 1936—1937 годах для художественной выставки «Индустрия социализма». В серию входили три композиции — «Молебен на закладке фабрики», «Катастрофа на шахте», «Бегство фабриканта». Это были настоящие тематические картины, где главную роль в раскрытии идейного замысла играл жизненно-правдивый сюжет, а не только острое сопоставление фигур и аксессуаров, как это было в серии «Лицо врага». И если о «портретах» Деникина, Юденича и других можно было сказать, что это карикатуры, исполненные средствами масляной живописи, то «Старые хозяева» — это картины, написанные карикатуристами, причем сатирическое начало проявлялось здесь не во внешних приемах преувеличения, а в особенной остроте и глубине социальной и психологической характеристики персонажей — купцов, фабрикантов, чиновников и т. д. В колорите этих картин художники уходят от некоторой условности, присущей их прежним работам, и приближаются к правдивой передаче красочного богатства живой действительности.



Поможет, как мертвому припарка.

«Крокодил», 1949

Наиболее удачной была картина «Бегство фабриканта». Без нарочитого шаржирования, правдиво и выразительно написаны и стоящий спиной к зрителю полицейский, который, вытянувшись и отдавая честь, готов подать пальто фабриканту, торопливо прячущему что-то в карман; и сам встревоженный хозяин; и сгорбленный от привычки подобострастно гнуть спину перед властью имущими секретарь, который с чемоданом в руке, опасливо прячась за тяжелой занавесью, выглядывает в окно — выяснить, что делается там, на улице, свободен ли путь... В процессе работы над картиной художники внимательно изучали натуру; об этом говорят и отлично написанная анфилада парадных комнат на заднем плане, и яркий свет, проникающий через окно в затененный кабинет фабриканта. Этот свет играет в картине значительную роль: он знаменует новую, светлую и свободную жизнь, которая уже победила там, за окном, и сейчас ворвется, сметет старых хозяев.

Новым успехом Кукрыниксов в области тематической живописи была картина «Утро», показанная на выставке «XX лет РККА» (1938). Замысел картины раскрывается в противопоставлении двух образов — царского офицера, проснувшегося после вчерашней попойки, не совсем еще протрезвившегося, и денщика, занятого приведением в порядок комнаты. Если в фигуре офицера были еще элементы карикатуры, то в созданном Кукрыниксами образе денщика проявились новые черты дарования художников — это была их первая попытка создать в живописи положительный реалистический образ. Картина «Утро» свидетельствовала и о растущем колористическом мастерстве Кукрыниксов; фигуры людей, обстановка комнаты, «натюрморт» — остатки пиршества на столе — написаны живо, сочно, материально. Хорошо передана сложная игра света — холодного света начинающегося дня и горячих отблесков керосиновой лампы.

Работа в области живописи помогала развиваться дарованию Кукрыниксов, расширяла рамки их творчества. Живопись требовала постоянного, непрерывного изучения натуры, воспитывала правдивость художественного

языка. У Кукрыниксов развивались широкое дыхание и верный глаз настоящих художников, для которых мир открывается в богатстве и многообразии, как неисчерпаемый источник тем и сюжетов — люди, природа, революционная история, советская действительность.

С каждым годом становилась все более отточенной, политически целеустремленной и сатирическая графика Кукрыниксов. В напряженном труде, посвящая много времени подготовительным эскизам, рисункам с натуры, этюдам, художники преодолевали недостатки, которыми страдали их ранние работы. Они отказывались от нарочитого, подчас чисто внешнего окарикатуривания образов; от перегруженности деталями — забавными, но отвлекающими внимание от основного замысла; от раздерганного, измельченного штриха; они добивались ясности и глубины содержания в изображаемых ситуациях, в характеристике персонажей; заостряя главные, определяющие черты, они стремились в то же время к обобщению, лаконизму, красноречивой скупости композиции и рисунка.

Это был путь нелегкий и негладкий. У художников были и неудачи. Однако большое общественное внимание к творчеству Кукрыниксов, здоровая товарищеская критика, влияние лучших достижений непрерывно развивающегося советского реалистического искусства — все это помогало талантливому требовательному к себе коллективу настойчиво идти вперед, овладевая методом социалистического реализма.

К середине 1930-х годов относится ряд хороших сатирических рисунков, в том числе иллюстрации к I тому «Истории гражданской войны». Одна из наиболее удачных — «Временное правительство за работой». Здесь не только похоже и смешно изображены буржуазные министры, возглавляемые князем Львовым, но остроумно показана неустойчивость всего кабинета, его действительно временный, сугубо временный характер: Милюков, Керенский и прочие заседают буквально на чемоданах, чемоданы служат им и вместо стола. Все приготовлено, чтобы можно было вовремя сбегать, — галоши, зонты, узлы. И

председательствующий Львов в унынии смотрит на часы: скоро ли кончится их время?

В 1935 году была издана напечатанная на одном плакатном листе серия подцвеченных рисунков Кукрыниксов со стихами Демьяна Бедного «Кого мы били» — сатирические портреты белых генералов и бандитских атаманов. В 1937 году эти карикатуры переиздали отдельным альбомом.

Немало острых политических карикатур на международные темы было сделано Кукрыниксами в конце 1930-х годов для «Правды» и «Крокодила». Они разоблачали подготовку гитлеровцами нападения на СССР, гневно клеймили кровавую интервенцию немецких и итальянских фашистов в Испании, коварное лицемерие апостолов невмешательства. Продолжая работу в области политического плаката, Кукрыниксы сделали ряд ярких агитационных листов, в числе которых был своеобразный плакатный триптих со стихами Демьяна Бедного «От февраля к Октябрю» (1937). Несколько небольших плакатов посвятили художники провалу провокаций японской военщины на Дальнем Востоке. На выставке «Индустрия социализма» помимо живописных полотен, о которых шла речь выше, Кукрыниксы показали серию написанных маслом картин-карикатур (они были изданы в том же 1937 году в альбоме под названием «Горе-критики»), высмеивающих буржуазную «критику» новой Советской конституции.

В 1938 году вышла с цветными рисунками Кукрыниксов книжка для детей С. Я. Маршака «Акула, гиена и волк»; в облике этих хищников поэтом и художниками были изображены империалисты Японии, Италии и Германии. Совместная работа Кукрыниксов и Маршака над этой книжкой положила начало их творческой дружбе, которая в годы Великой Отечественной войны привела к созданию многих замечательных произведений политической сатиры.

Видное место в творческой практике Кукрыниксов продолжала занимать книжная иллюстрация; наиболее значительными их работами в этой области в предвоенные годы были рисунки к сочинениям Н. В. Гоголя, М. Е. Сал-

тыкова-Щедрина и в особенности к рассказам А. П. Чехова.

В иллюстрациях к «Мертвым душам» (1937) художники видели свою основную задачу в обличении крепостнического режима и стремились дать яркие социальные характеристики образов. В этом было главное положительное качество их рисунков. Однако серьезная ошибка Кукрыниксов заключалась в том, что они подошли к художественной трактовке иллюстраций только с позиций карикатуристов. Это уводило их от правильного понимания особенностей реалистической сатиры Гоголя, который даже в таких остросатирических произведениях, как «Ревизор», был далек от карикатуры как метода изображения. Чрезмерная и ненужная утрировка внешнего облика персонажей обедняла их образную характеристику, а в отдельных случаях приводила даже к искажению авторского замысла. Так, например, трагическая, по существу, фигура капитана Копейкина на рисунке Кукрыниксов оказалась всего лишь смешной.

Теми же недостатками страдали многие иллюстрации и к другим произведениям Гоголя. Даже в рисунках к «Вечерам на хуторе близ Диканьки» и «Миргороду» Кукрыниксы оставались по преимуществу сатириками-карикатуристами; передать очарование гоголевской лирики им не удалось, как не удалось показать и эпическую силу образов «Тараса Бульбы».

Значительно ближе к существу литературных образов, к истолкованию авторского замысла были иллюстрации к двухтомнику избранных произведений Салтыкова-Щедрина — большой цикл рисунков пером, исполненный в 1938—1939 годах. Среди них можно особо отметить надолго запоминающийся образ Иудушки Головлева — воплощение омерзительного ханжества и подлости. Полны юмора, изобретательности и обличительного сарказма иллюстрации к «Истории одного города» и к «Сказкам».

Рисунки к рассказам Чехова (1940—1941) знаменуют начало нового этапа в творчестве Кукрыниксов-иллюстраторов — поворот к жизненно-правдивой иллюстрации, свободной от излишней гиперболизации и утрировки.



Пустое место.

Из серии «О дряни». 1959

Казалось бы, что Кукрыниксы, иллюстрируя Чехова, обратятся прежде всего к той стороне творчества писателя, которая даст им возможность проявить свой талант сатириков — к чеховскому юмору. Но художники выбрали более трудный и, конечно, более правильный путь: углубленное истолкование идейного замысла произведений великого писателя. Даже в иллюстрациях к юмористическим рассказам они без излишнего подчеркивания элементов смешного создали образы, верно раскрывающие чеховский подтекст, гуманистическое начало его творчества. Так, на рисунке к рассказу «Накануне поста» растрепанный, в накинутом на плечи домашнем халате Павел Ва-

сильевич, изображенный в момент, когда он, «подняв вверх палец, читает наизусть латинские стихи, которые он выучил когда-то в детстве», очень комичен. Но когда взглянешь на прикорнувшего рядом на диване мальчика-гимназиста с таким недетски серьезным лицом, становится уже не смешно, а мучительно жалко маленького человека, и еще острее воспринимается окружающая это юное существо атмосфера обывательской пошлости. Изображенная Кукрыниксами фигура «Человека в футляре», идущего по улице в летний солнечный день с зонтиком в руке, в наглухо застегнутой шинели, в глубоких галошах, кажется не смешной, а страшной, как символ мрачной угнетающей тупости чиновничьего режима. Хорошо продумана композиция рисунка, построенная на противопоставлении залитой светом улицы с чистенькими белыми домиками и темного силуэта фигуры Беликова. В иллюстрациях к рассказам «Унтер Пришибеев», «Беглец», «Скорая помощь» Кукрыниксы нашли удачное и убедительное решение крестьянских образов; в каждой, даже едва намеченной несколькими штрихами фигуре есть свой характер, своя индивидуальность.

В 1940 году Кукрыниксы включились в большую работу над созданием графических произведений на темы истории партии. Эта работа, охватившая широкий круг художников, сыграла исключительно важную роль в развитии советской графики, оказала решающее влияние на идейно-творческий рост ее мастеров. Огромное значение имела эта работа и для Кукрыниксов. Около двадцати композиций на историко-революционные темы, показанные ими на открывшейся в апреле 1941 года выставке новых произведений советской графики, представляли в их творчестве явление новое и примечательное как по содержанию, так и по мастерству исполнения.

Внимательное изучение исторических материалов, консультации и беседы с участниками революционных событий помогли Кукрыниксам увидеть в правильном свете исторические факты, осмыслить их и воссоздать правдиво в своих композициях картины прошлого. Самым ценным для творческого развития художников

было в этой работе их обращение к созданию положительных образов.

Образы рабочих-революционеров занимают центральное место в таких рисунках, как «Расстрел Бабушкина», «Суд над сормовскими рабочими. Речь Петра Заломова», «Баррикады в Москве. 1905 год»; образы крестьян — в композиции «Крестьянские волнения 60-х годов» и других. Эта серия рисунков положила начало важной в идейном и художественном отношении линии творчества Кукрыниксов, которая впоследствии получила развитие в их иллюстрациях к произведениям А. М. Горького.

Сюжетная композиция большинства рисунков основана на остром конфликте, на изображении открытого столкновения социальных сил. Это Петр Заломов, чья уверенная и спокойная фигура возвышается над решеткой, ограждающей скамьи подсудимых, и сановные судьи; рабочий депутат—большевик А. Бадаев, выступающий с трибуны Государственной думы, и возбужденная масса реакционеров, пытающихся помешать ему говорить; бедняк крестьянин и помещик, готовый снять с него последнюю рубашку за аренду земли. При этом, благодаря умелому использованию композиционных приемов, положительный образ всегда оказывается в центре внимания зрителя.

Работая над рисунками на темы истории партии, Кукрыниксы впервые обратились к решению ответственной задачи — созданию образа Владимира Ильича Ленина. С этой задачей они справились успешно; удачными были композиции, посвященные выступлениям Ленина на II съезде Советов и на III конгрессе Коминтерна, полон простоты и обаяния живой, правдивый образ Владимира Ильича, беседующего ночью у шалаша в Разливе с товарищем Орджоникидзе, приехавшим к нему из Питера. Без шапки, в накинутом на плечи пальто, устремив взор вдаль, внимательно слушает Ленин рассказ о том, как разворачиваются события, как ведут работу большевики.

Исполненная пастелью, вся серия рисунков была достижением Кукрыниксов и как живописцев. Выразительность композиций сильно выиграла благодаря тонко прочувствованным цветовым отношениям. Одна из лучших пас-

телей — «Чкалов на острове Удд» — позволяет судить о высоком уровне живописного мастерства, достигнутого художниками.

Лишь немногие рисунки были решены в обычном для Кукрыниксов плане сатирического иносказания. На одном из них («Строительство железной дороги. 1890-е годы») капиталисты — хозяева новой дороги изображены на дрезине, которая идет по рельсам, уложенным не на шпалах, а на гробах строителей-рабочих. Другой рисунок — «Чтение царского манифеста об освобождении крестьян» раскрывает истинный характер реформы 1861 года: манифест оглашает царский чиновник, который уселся вместе с помещиком, попом и жандармом на плечи крестьянина, согнувшегося под тяжестью своих «освободителей».

С первого дня Великой Отечественной войны Кукрыниксы — в авангарде работников искусства, активно помогающих своим творчеством всенародному делу победы над захватчиками.

Плакат «Беспощадно разгромим и уничтожим

Обед из трех блюд.

«Крокодил», 1958





врага!» висел на улицах уже на второй день после нападения гитлеровской армии на нашу Родину. Многим еще памятен этот лаконичный, напечатанный всего двумя красками — красной и черной — предельно выразительный плакат: гнусная, хищная голова Гитлера, с которой слетела маска миролюбия, прорывает «Договор о ненападении между СССР и Германией», дымится ствол пистолета, цепкая когтистая лапа тянется за добычей; но агрессора встречает штык русской винтовки, направленный уверенной рукой мужественного советского воина.

Так началась работа Кукрыниксов над созданием агитационных плакатов, листовок, сатирических «Окон ТАСС», бесчисленных карикатур для газет и журналов, повседневная и напряженная работа, которой художники отдавали в годы войны всю творческую энергию, всю силу таланта.

Патриотический труд Кукрыниксов был отмечен всенародным признанием и высокой наградой правительства: за политические плакаты и карикатуры им была присуждена Государственная премия за 1941 год; в 1945 году М. Куприянов, П. Крылов и Н. Соколов за работу в «Правде» награждены были орденами Отечественной войны первой степени. Большой успех имела организованная в 1944 году в Государственной Третьяковской галерее ретроспективная выставка произведений Кукрыниксов, на которой были представлены также и работы каждого из трех участников коллектива.

О широте тематического охвата, сатирической остроте и меткости, о художественном мастерстве рисунков, созданных Кукрыниксами в военные годы, дают некоторое представление сборники их карикатур, опубликованных со стихами С. Маршака, — «Урок истории» (1942), «Черным по белому» (1945), «Капут» (1947), а также большой раздел, посвященный их работам в альбоме «Советские мастера сатиры» (1946).

**Бредвыборное выступление
Голдуотера.**

«Крокодил», 1964

Кукрыниксы и Маршак стали работать в тесном творческом содружестве с самого начала войны, создавая карикатуры для «Правды», плакаты, «Окна ТАСС». Поэт стал по существу четвертым участником коллектива. Совместно обсуждались темы, их изобразительное решение, содержание и характер подписей. В результате рождались замечательные плакаты и карикатуры, где изображение и текст составляли неразрывное единство, — такие, например, как созданный в первый месяц войны героический плакат о славных боевых традициях русской армии: «Бьемся мы здорово, рубим отчаянно—вуки Суворова, дети Чапаева», где над изображением идущих в атаку советских воинов — красными силуэтами рисуются устремленные вперед фигуры прославленных полководцев; или одно из лучших кукрыниксовских «Окон ТАСС» — «Долг платежом красен» («Днем фашист сказал крестьянам: «Шапку с головы долой!»—Ночью отдал партизанам каску вместе с головой»); или карикатура в «Правде» — «Арапские сказки немецкого верховного командования, или Тысяча и одна ложь», где Гитлер изображен калифом, а Геббельс Шехеразадой («...И вот вошел Шехеразад и прочитал ему доклад...»).

Рисуя главарей фашистского рейха, палачей-оккупантов, предателей-квислингов, Кукрыниксы не только подчеркивали в их облике черты злобы, жесткости и коварства, но и показывали их внутреннюю опустошенность, их обреченность.

В истерическом исступлении протягивает фюрер вперед костлявую руку, посылая своих солдат на восток, и шеренги фашистов, похожих на марширующие свастики, одна за другой превращаются на заснеженных полях России в ряды могильных крестов («Превращение фрицев»). В темном женском платке, горестно подперев щеку рукой, стоит Гитлер уныло у карты Сталинградского фронта, на которой показано окруженное советскими войсками кольцо фашистских дивизий, и поет старинную песню: «Потеряла я колечко...» (а в «колечке» двадцать две дивизии). На задних лапках служат перед Гитлером две собачонки — Муссолини и Антонеску; с вожделием, высунув языки,

ждут они подачи, но... в протянутой им разбитой плошке находят только железные кресты — единственную награду за усердие («Выслужились»). А вот предатель французского народа — Лаваль; он крепко привязан за шею к фашистской свастике, украшающей кресло с подломанной ножкой (правительство Виши). Поза его необычна: на вытянутых руках, упирающихся в сиденье, он с трудом балансирует в воздухе, так как опуститься и сесть он не может — снизу, прорвав сиденье, торчит острое штыка с надписью «Сражающаяся Франция» («Ни сесть, ни слезть»).

Можно было бы привести множество и других примеров того, как изобретательно и при этом ясно, точно, доходчиво раскрывают художники взятую тему. И везде, наряду с интересным и убедительным сюжетным решением, мы находим выразительную психологическую характеристику персонажей карикатуры.

В каком бы гротескном облике ни был представлен художниками персонаж, они умеют несколькими штрихами передать портретное сходство. Гитлера, например, легко сразу узнать и в корове, у которой вместо туловища книга «Майн кампф» (карикатура «Дойная корова»), и в надтреснутом котелке («Два котла»), и в мрачном вороне («Варшавский удэр»).

В дни войны, занятые напряженной повседневной работой над сатирическими рисунками, Кукрыниксы, естественно, не могли уделять много времени живописи. И все же, еще в 1942 году они начали писать картину «Таня», посвященную подвигу Зои Космодемьянской. Художники ездили в деревню Петрищево, где погибла Зоя, беседовали с местными колхозниками — очевидцами трагедии. Они старались бережно-правдиво воссоздать обстановку, верно передать и острое чувство скорби, которым проникнуты русские люди, согнанные фашистами к месту казни, и их молчаливый протест. Они хотели прославить гордое мужество юной героини, заклеить жестокость палачей. В основном это художникам удалось, особенно во второй редакции картины, законченной в 1947 году.

Другой крупной живописной работой военного времени была картина Кукрыниксов «Бег-

ство фашистов из Новгорода», начатая в 1944 году под свежим впечатлением увиденного художниками в только что освобожденном городе и законченная в 1946 году. В противопоставлении величественной красоты монументального древнего храма Софии Новгородской ничтожеству суетливых фашистов, поджигающих здание, раскрывается идейный замысел художников — твердо стоит и будет стоять навеки, наперекор врагам, бессмертная слава русского народа.

В качестве корреспондентов «Правды» Кукрыниксы присутствовали на судебном процессе главных военных преступников в Нюрнберге. Серия зарисовок, сделанная ими в зале суда, — блестящий образец портретного мастерства художников. Правдиво, без нарочитой утрировки запечатлели они образы фашистских извергов, посаженных на скамью подсудимых, сумели с беспощадным реализмом раскрыть их внутреннюю сущность, отвратительную звериную природу обанкротившихся авантюристов. А в карикатуре «Последняя линия немецко-фашистской обороны» Кукрыниксы со свойственными им изобретательностью и юмором показали и адвокатов, взявших на себя неблагодарную задачу — судебную защиту гитлеровцев. Облаченные в черные мантии, вооруженные, как пулеметами, автоматическими ручками, укрылись защитники за баррикадой папок с документами и отстреливаются залпами бумажек.

За годы войны стал особенно пластичным и точным, хорошо моделирующим форму, линейный рисунок Кукрыниксов, которым обычно исполнены их газетные карикатуры. Местами рисунок обогащается мелкими брызгами или карандашной тушевкой, иногда тангирной сеткой, реже — заливками. В плакатах, «Окнах ТАСС», журнальных карикатурах с отличным художественным вкусом используется цвет (по преимуществу локальный), причем особое внимание уделяют художники декоративной стороне изображения, стремясь сделать его броским, ясно различимым на расстоянии. Как правило, рисунок дается на ярком ровном цветном фоне, размывка используется очень скупно.



А. М. Горький. Фома Гордеев.
Иллюстрация. 1948—1949

После победного окончания войны Кукрыниксы побывали в Берлине. Они привезли оттуда — каждый в отдельности — много превосходных пейзажных этюдов, все вместе — замыслы больших полотен на тему о крушении гитлеровского рейха, о великой победе советского народа.

На Всесоюзной художественной выставке 1946 года Кукрыниксы показали большую живописную композицию «Подписание акта о безоговорочной капитуляции Германии», а на выставке, посвященной 30-летию Вооруженных Сил СССР, появилась картина «Конец», удостоенная Государственной премии первой степени за 1948 год. На картине — подземное логово Гитлера в часы последнего штурма Берлина советскими войсками. Действующие лица — обезумевший от страха и отчаяния «фюрер» и раздавленные сознанием полного краха всех надежд и планов «приближенные» злополучного «завоевателя мира», не успевшие, очевидно, сбежать.

Вся обстановка последнего убежища гитлеровцев говорит о безнадежной обреченности и моральном разложении его обитателей. Роскошная ковровая скатерть сползла со стола, дорогие картины на стене висят криво, книги, бумаги сброшены на пол, телефонная трубка повисла на шнуре... Только что упакованный чемодан наготове, но он так и останется здесь: уйти, унести его некуда. Тупик. Конец. Пятна яркого света и резких теней усиливают впечатление тревоги. Колорит картины — насыщенный, мрачный; преобладают серо-зеленые и темно-красные тона.

Художники поставили себе задачей показать с максимальной исторической правдивостью и убедительностью действительную обстановку изображаемого события. Были сделаны зарисовки, написаны этюды в подземелье гитлеровской рейхсканцелярии, куда Кукрыниксы спустились во время своего пребывания в Берлине; ознакомились они и со всеми имевшимися документальными материалами. «В мастерской у себя, — рассказывают они, — мы воссоздали обстановку подземелья, покрасили в серый цвет одну из стен мастерской, повесили картины, поставили стол, устроили соответствующее

освещение. В общем, писали все как бы с натуры».

Художникам удалось не только воссоздать своей творческой фантазией реальную картину происходившего, но и показать его исторический смысл — показать, чем кончается попытка поджигателей войны поработить свободные народы. Помогли в этом художникам и талант сатириков, и окрепшее мастерство реалистического изображения.

Из больших живописных полотен, написанных Кукрыниксами после картины «Конец», особого внимания заслуживают два — «Последний выход Керенского» (1957) и «Залп «Авро-ры» (1961). Мы видим, как снова и снова, в различных сюжетных аспектах, возвращаются художники к теме, которая впервые прозвучала в «Бегстве фабриканта», которая не перестает возбуждать их творческую мысль. Эта тема — историческая обреченность темных социально-политических сил, терпящих крушение под натиском светлых сил революции, социализма.

Примечательно при этом, что положительное начало, его активная, побеждающая роль ясно ощущается, хотя ни в одной из названных картин нет его прямого, непосредственного образного воплощения. Положительное начало где-то там, за рамками холста, но о его сокрушающей силе дает ярчайшее представление показываемая художниками реакция отрицательных персонажей — смятение, панический страх перед неизбежным.

Продолжая в послевоенные годы работу в области книжной иллюстрации, Кукрыниксы снова обратились к произведениям Чехова — на этот раз к рассказу «Дама с собачкой». Большой цикл рисунков, над которым они работали в 1945—1946 годах, обладает новым и драгоценным качеством, которое в иллюстрациях Кукрыниксов проявилось впервые, — это тонкий, трепетный лиризм. Здесь привлекательно все — и верно найденные образы героев, и чудесные пейзажи солнечного Крыма и засне-

Конец.

1947—1948



женной Москвы, и мастерски изображенные интерьеры — то освещенные ярким светом лампы, то погруженные в полумрак. С чеховским лаконизмом, последовательно раскрывают художники в каждом рисунке взаимоотношения героев рассказа, их характеры, душевное состояние. Вот сцена в гостинице. Анна Сергеевна стоит у окна, на фоне которого ее стройная фигура рисуется темным силуэтом; сколько мучительной скорби удалось художникам выразить этой спокойной фигурой, стоящей спиной к зрителю! На первом плане, в тени, сидит за столом, сложив руки, в глубоком раздумье Гуров. Они друг на друга не смотрят, но у зрителя не возникает никакого сомнения, что это люди близкие, объединенные одним чувством, одной горестной мыслью.

Свыше сорока иллюстраций, заставок, концовок сделали Кукрыниксы к «Даме с собачкой». Каждая из них смотрится как законченное произведение искусства, а весь цикл в целом создает впечатление замечательного художественного единства, заставляет с волнением пережить глубокую душевную драму, составляющую содержание чеховского рассказа.

В 1948—1949 годах Кукрыниксы работали над большой серией иллюстраций к книге А. М. Горького «Фома Гордеев». Они создали рисунки, в высокой степени созвучные творчеству великого пролетарского писателя — его суровому реализму и страстной обличительной публицистичности. Художники отобрали для иллюстрирования самые важные в развитии повествования моменты, такие, где ярче и полнее раскрываются идеи произведения и характеры героев. Они показали не только события жизни Фомы Гордеева, но и его внутренний мир, переживания. Изображая людей, окружающих Гордеева, они создали ряд живых и типичных образов.

Полны динамики разнообразны по композиции массовые сцены, превосходны портреты, в особенности Игната и Фомы Гордеевых, Якова Маякина. И как всегда у Кукрыниксов, в сюжетную композицию отдельных рисунков и в замысел всего цикла иллюстраций органически входит пейзаж; особенно хороши здесь поэтические картины волжских речных просторов и бе-

регов. Мастерски пользуясь черной акварелью, художники достигают в своих рисунках большого живописного богатства.

Широкий творческий диапазон и редкая способность переключаться с одной художественной задачи на другую, в корне от нее отличную, позволили Кукрыниксам создать одновременно с рисунками к книге Горького серию иллюстраций к первой части «Дон-Кихота» Сервантеса (рисунки ко второй части романа закончены ими в 1952 году). Основное внимание обратили здесь художники не столько на занимательность ситуаций, рожденных неистощимой фантазией Сервантеса, сколько на идеальную направленность бессмертного романа. Задав целью отразить в своих рисунках конфликт между высоким гуманизмом «рыцаря печального образа» и жестокой действительностью, они сумели показать в образе «храброго гидальго» черты подлинной человечности и благородства.

Следующая работа Кукрыниксов в области иллюстрации — рисунки к книге А. М. Горького «Мать» (1949—1950) — свидетельствует о стремлении художников к еще большей точности в характеристике образов, к еще большей простоте выражения, лаконизму композиции. Однако в целом серия получилась неровной; наряду с бесспорными удачами (портретные образы главных действующих лиц, сцена суда и некоторые другие) были, например, массовые сцены слишком иллюстративного характера, лишенные той эмоциональной убедительной силы, которой отличались рисунки к «Фоме Гордееву».

В связи с подготовкой изданий, посвященных столетию со дня смерти Н. В. Гоголя, в 1951 году Кукрыниксы снова взялись за иллюстрирование творений великого писателя.

Появление их рисунков к гоголевскому «Портрету» было значительным событием в советском графическом искусстве, новой ступенью творческого роста Кукрыниксов. Художники поступили правильно, оставив в стороне мистическую сторону повести и показывая ее содержание так, как это считал должным Белинский, — «...просто, без фантастических затей,

на почве ежедневной действительности...»*. В их иллюстрациях последовательно раскрывается та сторона гоголевского замысла, которую Белинский определил как стремление «изобразить даровитого художника, погубившего свой талант, а следовательно, и самого себя, жадностью к деньгам и обаянием мелкой известности»**.

Реалистическая трактовка сюжета помогла Кукрыниксам особенно доходчиво показать в рисунках, иллюстрирующих историю художника Чарткова, ее глубокий и поучительный смысл. Мастерски передали художники во внешнем облике Чарткова — в лице, фигуре, движении — его постепенное духовное перерождение, превращение подлинного художника-творца в самодовольного и бесчувственного светского живописца. Изображая Чарткова за мольбертом, когда он пишет портрет дочери «аристократической дамы» — свой первый заказной портрет, Кукрыниксы сумели в темпераментном движении художника, в его загоревшихся глазах показать, что хотя он и ужален мзеей тщеславия, в нем не остыл еще порыв настоящего творческого вдохновения. Но на другом рисунке (где герою повести, теперь уже прославленному живописцу, позирует некий сановник) перед мольбертом совсем иной Чартков — пустой, равнодушный к искусству человек. Об этом говорят и показная небрежность позы, и лениво свесившаяся с кресла рука, и весь самодовольный облик избалованного славой маэстро. От рисунка к рисунку Чартков становится все более тупым и самолюбленным.

И вот наступает развязка; Кукрыниксы проявили большой такт, отказавшись от внешне эффектного изображения Чарткова, уничтожающего в приступе безумной зависти картины лучших художников. Они нарисовали его опустошенным, в позе глубочайшего, безнадежного отчаяния склонившимся над грудой изуродованных его рукой творений искусства. Эта иллюстрация, исполненная с большой эмо-

циональной силой, подводит трагический итог истории жизни Чарткова.

Очень хороши в иллюстрациях к «Портрету» петербургские пейзажи, органически включенные в изобразительный рассказ. Менее удачны рисунки к последней части повести, иллюстрирующие предысторию таинственного портрета, но и здесь есть запоминающиеся типические образы аристократов-знатоков, купцов и «благородных господ, которых платья и карманы очень худы». Рисунок «Исчезновение портрета», изображающий растерявшихся зрителей перед пустой стеной с обрывком веревки на гвозде, завершает цикл иллюстраций нотой подлинно гоголевского юмора.

К «Мертвым душам» Кукрыниксы сделали только цветные портреты главных персонажей — это благообразный и вкрадчивый Чичиков, приторно-умильный Манилов, глупая Коробочка, опустившийся до потери человеческого облика Плюшкин и другие. И по мастерству исполнения, и по богатству выраженного в них содержания новые рисунки значительно лучше прежних.

Сильнейшее впечатление производит в иллюстрациях к «Шинели» образ Акакия Акакиевича Башмачкина. Наделив облик героя повести типическими чертами скромного, забитого чиновника петербургских канцелярий, художники сумели в то же время придать изображению этого маленького, робкого человека столько жизненной правды, естественной простоты, что кажется, будто он нарисован с натуры.

Ценность иллюстраций к «Шинели» — в их волнующей эмоциональности, в тонкой психологической характеристике центрального образа, в правильном и убеждающем истолковании идейного замысла повести, в той силе, с какой обличают они жестокий и бездушный бюрократический режим.

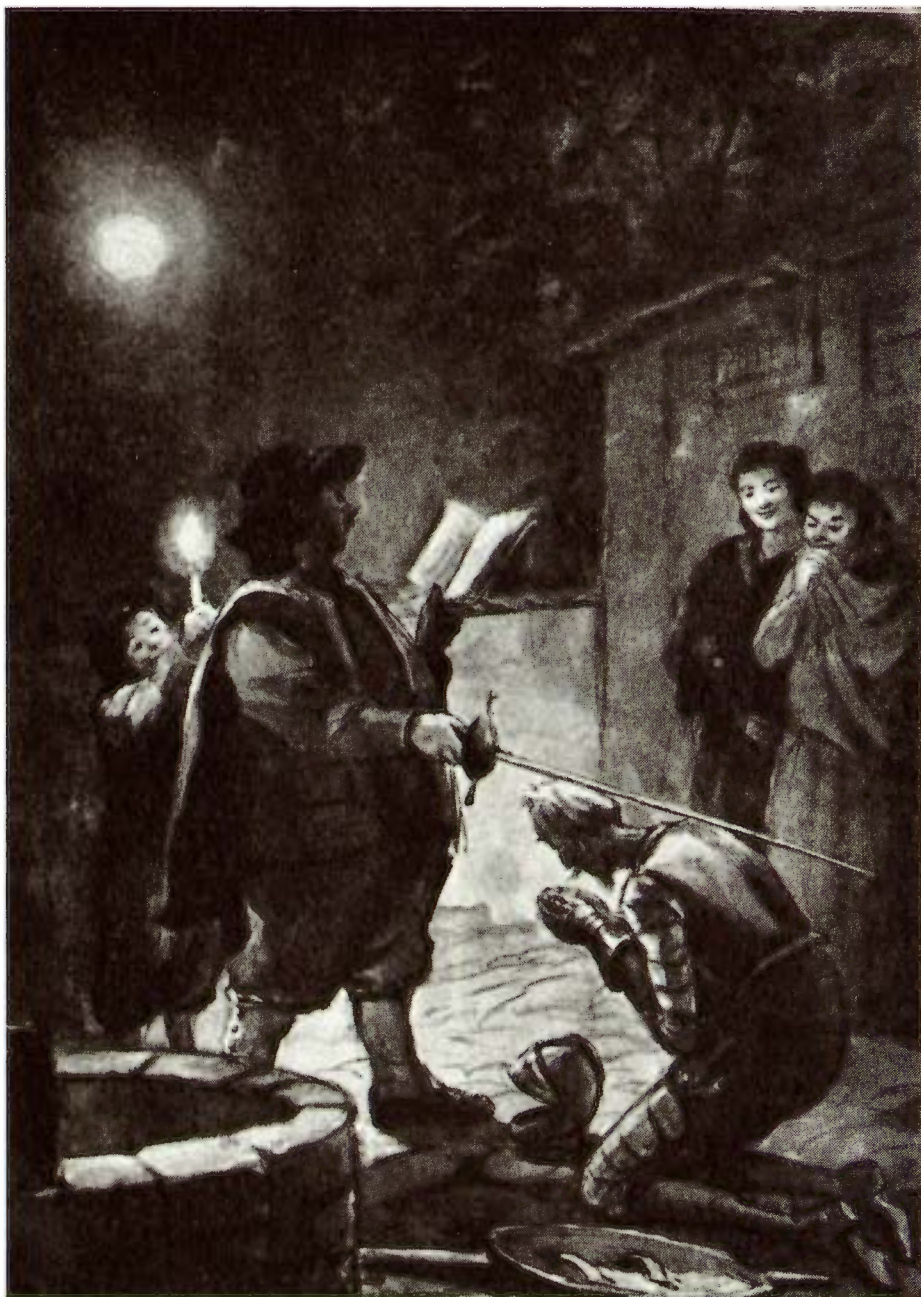
Легкими изменениями в выражении лица Акакия Акакиевича художники передают всю гамму его переживаний, раскрывают его ду-

* В. Белинский. Полное собр. соч., т. VI. М., 1955, стр. 426.

** Там же.

М. Сервантес. Дон-Кихот.

Иллюстрация. 1949—1952



шевное состояние. Ярko характеризованы и другие образы — издаваемые над безобидным Башмачкиным его сослуживцы, безразличный ко всему будочник, напыщенный высокомерный бюрократ — «значительное лицо», равнодушный доктор.

Скупые, умело отобранные детали красноречиво говорят о месте действия: связки пыльных бумаг на шкафу, характерное для казенных учреждений окно — в канцелярии департамента; голые сводчатые стены с облупившейся штукатуркой — в каморке Акакия Акакиевича; высокие белые двери, парадная люстра — в просторном кабинете «значительного лица», и т. д. Даже ветер, пронизывающий своим дыханием кутающегося в рваную шинелишку Акакия Акакиевича, северный ветер — «сильный враг всех, получающих четыреста рублей в год жалованья или около того» — хорошо показан художниками: он метет по улице снежную пыль, заставляет прохожих сгибаться, распахивает полы одежды. В десяти рисунках, заставке и концовке, иллюстрирующих грустную историю бедного чиновника, живо возникает перед зрителем правдивый и страшный образ эпохи.

В 1957 году Государственное издательство художественной литературы выпустило в свет два объемистых книжных тома — трилогию Алексея Толстого «Хождение по мукам» со множеством рисунков Кукрыниксов. Иллюстрирование этой широкой, многоплановой эпопеи, повествующей об исторических событиях первых революционных лет, о нелегких человеческих судьбах и сложных человеческих характерах, потребовало от художников большого, длительного труда. И не удивительно, что в такой обширной по объему серии рисунков не все оказалось одинаково по уровню художественного исполнения, по силе производимого впечатления. Наименьшее количество удач — в изображении событий, наибольшее — в изображении характеров.

Легкий, как набросок, прозрачный рисунок черной акварелью — красивая голова с тяжелой прической чуть повернута, чуть наклонена, большие задумчивые глаза смотрят в сторону, тонкая рука придерживает полу халатика на груди, — конечно, это Катя; в ее облике и про-

стота, и изысканность, и обаяние женственности, и сознание собственной душевной силы и независимости. С такой же убедительностью дана в рисунке характеристика сложной личности Рощина, хороши портреты нежной, трепетной Даши, привыкшего к поклонению, но внутренне смятенного «рокового» поэта Бессонова. Однако образ одного из центральных героев трилогии, Телегина, получился слишком неопределенным.

В ряде сюжетных иллюстраций Кукрыниксы мастерски используют в качестве выразительнейшего художественного средства свет: то пронизывающий все яркий свет солнца (например, «Даша и Телегин на пароходе»), то скользящий по людям и предметам свет пасмурного дня («Войска движутся на фронт»), то выхватывающий лица из тьмы комнаты контрастный свет лампы («Больная Даша»), то спокойный, холодный свет луны («Смерть Ивана Горы»).

В этих иллюстрациях Кукрыниксы снова показали, как умело владеют они техникой черной акварели, каким живописным богатством эта техника располагает. Именно живописными качествами обусловлена сила эмоционального звучания лучших листов из серии иллюстраций к «Судьбе человека» М. Шолохова (1964 г.), таких, как рисунки на книжных разворотах — беженцы, колонна пленных, на пепелище, или рисунок, где Ванюшка изображен сидящим на пороге чайной. Они (в особенности развороты) приобретают значение более широкое, чем иллюстрация к тексту, и воспринимаются как обобщенные образы войны, полные драматического содержания. А образ центрального героя рассказа — Соколова, к сожалению, художникам не удался; не удалось им оживить его, сделать убедительно-достоверным, не нашли они для него каких-то очень бесспорных индивидуальных черт. И разве только на одном из рисунков — на том, где Соколов изображен с Ванюшкой на руках, — лицо у него такое, что веришь: да, таким и был этот человек.

В 1966 году издательство «Художественная литература» предложило Кукрыниксам сделать рисунки для нового издания «12 стульев» И. Ильфа и Е. Петрова — книги, которую они иллюстрировали в первый раз еще в 1933 году.



Н. Гоголь. Портрет.

Иллюстрация. 1951

Умудренные многолетним опытом, вооруженные отточенным мастерством художники пересмотрели критически свои старые рисунки; теперь их не могла уже удовлетворить необузданная гиперболизация образов, тяжело перегруженных карикатурными чертами. Ни графический язык рисунков, ни образная трактовка не отвечали в нужной мере тону сатирического повествования писателей. Юмор Ильфа и Петрова тоньше, образы реалистичнее. Теперь Кукрыниксы это ясно видели.

В новых иллюстрациях они, прежде всего, нашли гораздо более верную характеристику облика Остапа Бендера, не такую прямолинейную, как в старых рисунках. Они показали натуру далеко не примитивную, не только нахала, наглеца, но и человека смекалистого, хитрого,

изворотливого, даже чем-то привлекательного. Кису Воробьянинова художники сохранили, в общем, таким же, каким он был у них прежде. Что же касается выбора сюжетов для иллюстраций, то художники пошли по очень верному пути, поставив себе задачей не только следовать за прихотливо разворачивающейся фабулой, но — и это главное — показать среду, в которой действовал «великий комбинатор», показать, как парадоксально переплеталось старое и новое в жизненном укладе эпохи нэпа. В отдельных случаях Кукрыниксы удачно использовали мотивы своих сатирических рисунков 1930-х годов, в частности, из серии «Старая Москва». Интересно, что и техника (тушь и перо) — такая же, какую они использовали в 1930-е годы, — помогла сделать рисунки еще

ближе по духу к изображаемому времени. На книжных рисунках Кукрыниксов, даже тогда, когда они иллюстрируют литературные произведения, по характеру совсем не сатирические (вспомним, например, «Фому Гордеева»), всегда лежит печать их сатирического таланта, сказывается способность резко заострить характеристику человека, события, обстановки. Именно это, в первую очередь, определяет художественное своеобразие творческой практики Кукрыниксов-иллюстраторов.

А центральное место в их деятельности продолжает занимать политическая карикатура. И общественное, и художественное значение того, что ими сделано за послевоенные годы в этой области, исключительно велико. В первых рядах советских мастеров сатиры ведут они неустанную борьбу за прочный мир между народами, против поджигателей и, как их сами Кукрыниксы называют, поджигателей новой войны. Все новые и новые сатирические образы находят они для разоблачения претендентов на мировое господство, их империалистической политики, агрессивных замыслов и провокаций. Важнейшие события, примечательные факты международной политической жизни находят в рисунках Кукрыниксов немедленный отклик. В лаконичных синтетических образах они умеют безошибочно передать сущность происходящего на мировой арене. Художественная сторона их карикатур непрерывно совершенствуется.

Соединение злободневности с широтой обобщения — характерная черта сатирических рисунков Кукрыниксов. То или иное явление международной жизни, которое служит для них поводом к созданию карикатуры, получает в их сатирическом изображении верное истолкование не только само по себе, но и как конкретное выражение того общего, что составляет основное содержание и направление всей политики империализма или что характеризует соотношение политических сил на нашей планете.

Весна 1950 года; в Лондоне происходит совещание трех министров иностранных дел союзных стран — США, Англии и Франции. Кукрыниксы рисуют для «Правды» карикатуру, на-

глядно изображающую «деловую» обстановку на совещании: государственный секретарь США действительно заседает, ну а французский министр служит ему столом, английский — креслом. Трудно было яснее показать унижительную позицию реакционных правительств Англии и Франции перед бесцеремонным диктатором их американских «друзей», возомнивших себя хозяевами Европы.

Ноябрь 1953 года; газеты сообщают, что южнокорейский диктатор Ли Сын Ман вылетел на Тайвань для переговоров с Чан Кай-ши о военном пакте. Переговоры, как полагается, ведутся «на дружеской ноге». Но Кукрыниксы лишают это выражение его метафорического смысла и рисуют «буквально» огромную ногу в американском военном сапоге, на котором и происходит подписание пакта участниками сговора, изображенными в виде марионеток на ниточках. О том, насколько эта нога в вашингтонском сапоге действительно дружеская, можно судить по тому, как крепко она придавила маленькую ножку марионетки — Чан Кай-ши.

Прием сатирической образной расшифровки популярной словесной метафоры часто используется Кукрыниксами. Так, например, упорному отказу Соединенных Штатов признать право народного Китая на его законное место в ООН посвящена карикатура «Не видит дальше своего носа» (1958). Не видит американский дипломат, что перед ним представитель великого китайского народа, не видит потому, что на носу сидит гоминдановец. Противопоставление положительного образа отрицательному художники подчеркивают здесь различной техникой исполнения — мягкие легкие мазки акварели и острая графика черного перового рисунка.

В карикатуре «Обед из трех блюд» (1958) остроумно обыграно двойное значение слова «блюдо»: Кукрыниксы нарисовали наглого американца, который утоляет свой аппетит, поглощая еду из своей тарелки и из тарелок соседей по столу — англичанина и француза.

Кукрыниксы всегда умеют придумать для карикатуры смешную и красноречивую деталь. Вот склонились над картой мира американский президент Трумэн и английский премьер Черчилль («Атомщики за работой, или опасная игра

с огнем», 1950). У первого вместо носа — атомная бомба, у второго, в угрожающей близости от бомбы, вместо традиционной сигары — пылающий факел. При первом взгляде на рисунок становится ясно, даже без подписи, чем может окончиться заговор империалистов. На карикатуре «Возвращение из Египта» (1956) мы видим на морском берегу галльского петуха и британского льва, они в глубоком унынии — петух ошипан догола, а у льва вместо хвоста — обрубок. И здесь маленькая деталь — кончик львиного хвоста, оставшийся там, за морем, в лапах у египетского сфинкса, красноречиво свидетельствует о бесславном для Франции и Англии провале суэцкой военной авантюры. На другой карикатуре изображен Гарриман, проливающий горькие слезы над гробом Форрестала — военного министра США и ярого антисоветчика, покончившего с собой в припадке буйного помешательства. Здесь же нарисована вешалка, и на ней аккуратно развешаны смиренная рубашка и два головных убора — колпак умалишенного и военная фуражка. Атрибут Пентагона оказался в непосредственном соседстве с атрибутами сумасшедшего дома, и это, видимо, в США дело обычное, будничное, раз смиренную рубашку так заботливо повесили на плечики. Американская военщина и агрессивный психоз неразлучны — вот мысль, выраженная несколькими деталями рисунка Кукрыниксов.

Их карикатуры, как правило, очень смешны. Комического эффекта достигают Кукрыниксы и неожиданностью ситуаций, и характеристикой персонажей, и остроумными деталями, и сочетанием рисунка с текстом.

В данной ситуации раскрывается подлинный смысл демагогических утверждений американских правителей о «равенстве» всех участников Североатлантического пакта («На равных началах»). Все они — и американец, и англичанин, и француз, и бенилюксы — на рисунке подписывают пакт одновременно и даже одним пером, но... дядя Сэм сидит на спинах своих партнеров. Не только роль Америки, но и истинные цели «оборонительного сотрудничества» показывает рисунок: перо, которым подписывают пакт, — это факел войны.

Смешон «бешеный» кандидат в президенты США от республиканской партии, иступленно орущий с трибуны, напавший брюки на руки, а пиджак на ноги («Бредвыборное выступление Голдуотера», 1964); смешон боннский военный министр, танцующий с атомной бомбой («Вальс современного Штрауса», 1958), смешон Аденауэр в облике перезрелой девы, обнимающей американского офицера («Возраст любви», 1958), и на многих других карикатурах, посвященных престарелому канцлеру, апостолу реванша.

Превосходная карикатура на тему об англо-американских финансовых переговорах «Уолл-стрижка» (1949) — пример своеобразного словесно-графического каламбура, к которому нередко прибегают Кукрыниксы. Игра слов служит заострению сатирического образа в ряде карикатур. Очень характерно для Кукрыниксов создание словесных гибридов, которые служат названием для карикатуры и тесно связаны с ее образным решением. Вот несколько примеров: «Дипломатомщик», «Ручная граНАТО» и т. д.

Подобного же характера названия придумали Кукрыниксы и для некоторых из своих карикатур на бытовые темы, например: «ВзяТОЧНЫЕ асы», «В спекуляшниковом переулке», «Штухалтурщик», «Начайник такси» и другие. Эти карикатуры вошли в состав двух серий, показанных художниками на выставках «Советская Россия» (1959) и «Москва — столица нашей Родины» (1964). Первая серия — «О дряни» была затем издана со стихами Эмиля Кроткого, вторая — «О тех, кто не украшает наш город» со стихами С. Швецова.

Обе эти серии состоят из двадцати с лишним гротескных сатирических портретов «граждан, не желающих быть героями в области социалистического творчества», как в свое время обозначил А. М. Горький людей, которые должны быть для карикатуристов мишенями. Здесь и двуликий подхалим, одновременно и угодливый и заносчивый, гнувший спину перед начальством и в то же время задирающий нос перед просителями; и пустой в буквальном смысле слова бюрократ, человек-кресло — только голова и ручки: «личность эта лишь при-

надлежность кабинета»; и четверорукий хапуга с карманами-кошельками; и пошляк — «вредитель», уродующий деревья надписями, и многие другие не менее омерзительные личности. Надо, однако, сказать, что при всем блеске выдумки в трактовке некоторых образов есть налет какой-то неприятной физиологичности, которой грешили когда-то очень ранние рисунки Кукрыниксов, и которой нет и следа, например, в очень оригинальной по замыслу и великолепно исполненной серии пародийных портретов художников «От Ренессанса до абстрактивизма» (1958).

Сатирическое творчество Кукрыниксов завоевало поистине безграничную популярность. Их произведения хорошо известны и за пределами нашей Родины. Друзья радуются успехам художников, изучают их творчество, перепечатают их карикатуры, издают книги с их иллюстрациями. У врагов их сатирические рисунки вызывают бессильную злобу. С большим удовлетворением было встречено в самых широких кругах советской общественности сообщение о присуждении Кукрыниксам высокой и почетной награды — Ленинской премии 1965 года за серию политических карикатур, опубликованных в газете «Правда» и в журнале «Крокодил».

Сами Кукрыниксы относятся к своему творчеству с величайшей взыскательностью, сознавая, как высока ответственность советского художника перед народом, перед Родиной. «Общепонятность, — писали они, — мы считаем непреложным законом для художника, который свое творчество поставил на службу народу»*. В связи с пятидесятилетним юбилеем «Правды», с которой теснейшим образом связана вся их творческая жизнь, Кукрыниксы писали: «Некоторые думают, что за тридцать лет у нас выработались уверенность и спокойное отношение к тому, что мы делаем для газеты. Но это неверно. Как и тридцать лет назад, всякий новый рисунок в «Правде» приносит нам много волнений. Рано утром каждый

из троих спешит поскорее вынуть из почтового ящика свежий номер «Правды» и взглянуть, как получился рисунок. Каждый новый рисунок вызывает те же волнения, какие мы переживали, глядя на свой первый рисунок в «Правде». Так, видно, будет всегда!»*.

Над каждым рисунком они работают серьезно и добросовестно, оттачивают каждый образ, придирчиво жестко отбирают необходимое, решительно и безжалостно отбрасывают лишнее. «Нельзя обольщаться удачей первого варианта, — говорят они. — Сделайте их десяток, и, когда вы сравните одиннадцатый вариант с первым, вы увидите, как ошибочно было ваше суждение об удаче первого»**.

Высокая требовательность к себе, взаимная проверка и критика, взаимная помощь и обогащение, чувство ответственности каждого за весь коллектив — вот что сделало таким плодотворным совместный творческий труд трех художников. У Кукрыниксов нет никакого противоречия между индивидуальным и коллективным; в коллективе каждый получает возможность проявить все лучшее, что свойственно его индивидуальности. Полное взаимопонимание, уважение и доверие друг к другу, на которых базируется творческое сотрудничество Кукрыниксов, обуславливают и самую возможность одновременной работы втроем над одним произведением.

Несколько слов о «технике» их коллективного труда. Над темой и ее изобразительным решением начинают думать обычно все трое. После совместного обсуждения предложенных мыслей каждый художник делает свой эскиз. Лучший вариант принимается коллективом как основа для дальнейшей работы, причем часто он дополняется тем, что признано наиболее удачным в других эскизах. Работу над оригиналом начинает кто-нибудь один, продолжает второй, потом третий; передавая из рук в руки, рисунок заканчивают. Но бывает

* Кукрыниксы. Боевой жанр. — «Большевистская печать», 1938, № 11.

* Кукрыниксы. Полжизни в газете. — «Советская культура», 19 апреля 1962 г.

** Кукрыниксы. Боевой жанр. — «Большевистская печать», 1938, № 11.

и так, что рисунок от начала до конца выполняется одним из членов коллектива, а остальные вносят лишь свои поправки и уточнения. Иногда, если нужно изобразить человеческую фигуру в сложном движении или ракурсе, а «заготовок» с натуры нет, одному из трех приходится позировать, рисуют двое остальных.

Секрет совместной работы Кукрыниксов не в разделении труда, как некоторые думают, а в полной взаимозаменяемости. Когда осенью 1941 года обстоятельства военного времени разделили участников коллектива, плакаты и карикатуры с подписью «Кукрыниксы» появлялись в разных концах страны — там, где их рисовал один Николай Соколов, и за тысячи километров от него, где работали Михаил Куприянов и Порфирий Крылов. И там и здесь это были единые по стилю, полноценные произведения Кукрыниксов.

Работой в коллективе не ограничивается творческая практика трех художников. Каждый из них работает и самостоятельно, совершенствуясь в рисунке, в живописи. Картина П. Крылова «Каменоломня на Оке» была в 1945 году премирована на Всероссийском конкурсе пейзажной живописи. Широко известны исполненные им портреты — Наталки Куприяновой (1934), художника К. Ф. Юона (1947), корейской танцовщицы Ан Сон Хи (1952). Крылов любит писать цветы, его маленький шедевр «Белый шиповник» (1952) находится в собрании Государственного Русского музея в Ленинграде. Н. Соколов — автор превосходных рисованных портретов, в частности, В. И. Качалова (1948), Галины Улановой (1956) и других. Куприянов, Крылов и Соколов отличные пейзажис-

ты. В 1964 году была организована большая выставка пейзажей трех художников, на которых было представлено свыше четырехсот пятидесяти работ, написанных за четверть века: волжские, крымские, подмосковные этюды, уличные пейзажи Москвы, Ленинграда, Парижа, итальянских и болгарских городов. Поэтичные, написанные с натуры полотна тонко и правдиво передают состояние природы, прозрачную глубину неба, богатство и гармонию красочных оттенков земли, воды, зелени, зданий, предметов, стеклянный свет полуденного солнца, туманную дымку зари или неровное мерцание городских огней. Свежесть непосредственного восприятия действительности сочетается в их пейзажах с хорошо продуманной композицией, законченностью исполнения. Лучшим традициям мастеров русской реалистической живописи следуют Кукрыниксы в своих пейзажных работах.

Творческие успехи Кукрыниксов — это успехи всего нашего изобразительного искусства, в русле которого развивается, растет и крепнет талант художников. Свой вклад в развитие художественной культуры страны Куприянов, Крылов и Соколов вносят и не только как художники, но и как общественные деятели — они участвуют в работе Академии художеств и Союза советских художников, в комитетах и жюри многих выставок и конкурсов. С честью несут они высокое звание народных художников СССР и действительных членов Академии художеств СССР, лауреатов Ленинской и пяти Государственных премий, неутомимо борются своим искусством за мир, за счастье народов, за коммунизм.

СЕМЕНОВ

И. Семенов
27/IX - 467.

И. Семенов.

Шарж Б. Ефимова. 1956



Bob Spinnoff - 56

ОСТРОУМНЫЙ И МЕТКИЙ САТИРИЧЕСКИЙ рисунок, опубликованный в печати, — одно из сильнейших средств разоблачения изъянов в жизни общества, действенное орудие критики и общественного воспитания. Недаром, сталкиваясь в жизни с чем-нибудь нелепым, с тем, что противоречит нашему общественному идеалу, чему не должно быть места в нашей советской действительности, люди так часто говорят: «Хорошо бы сделать на это карикатуру», или «Вот материал для «Крокодила»!» И наша советская печать воспитала целую плеяду талантливых художников-карикатуристов, умеющих критически мыслить и воплощать свои замыслы в образах сатирического искусства. Чутко прислушиваясь к голосу народа, они неустанно борются оружием смеха со всем, что чуждо и враждебно народным интересам.

Однажды пришло, например, в редакцию журнала «Крокодил» сообщение о том, что в одном из наших северных портов за короткий срок сменилось на промышленных судах множество капитанов, старших штурманов, механиков. Текучесть кадров — большой вопрос не только для флота, и редакция решает привлечь к нему внимание советской общественности, поместив в журнале на эту тему сатирический рисунок. Задание передается художнику. Нужно так раскрыть, показать явление, чтобы его достойная осуждения сущность сделалась бы очевидной. У художника-карикатуриста есть для этого свои специфические средства. Он может изобразить героев своей карикатуры в совершенно фантастической ситуации, преувеличив и заострив до крайней степени характерные черты реального явления и придать всему юмористическое освещение.

При обдумывании художником полученной темы — «переброска кадров» — это понятие приобретает в его сознании конкретную, зримую форму; он начинает представлять себе, как людей действительно, в буквальном смысле слова, перебрасывают, — в данном случае с корабля на корабль. Так возникает схема сатирического образа, основа, которую затем творческое воображение обогащает множеством деталей, характеризующих обстановку

события, действующих лиц. Подбирается текст, по возможности остроумный, для подписи. И на страницах «Крокодила» появляется рисунок «По морям, по волнам... нынче здесь, завтра там».

Перед нами два судна — пароход и баржа. Между ними, над водой, в воздухе — моряк, перекидываемый с баржи на пароход, где готовятся его подхватить на растянутую простыню. На палубе под простыней — предусмотрительно положенная подушка: чтобы новый начальник не ушибся. Прежний начальник тем же путем сейчас будет отправлен обратно — его уже тащат за ноги и под мышки, вот-вот раскачают и бросят на баржу, на корме которой надпись «кадры». Как приличествует всякому отделу кадров, на барже стоит канцелярский стол с картотекой. Позади стола — резервные кадры; в ожидании очередной переброски они поют хором «Жил отважный капитан...» Характерный для северного пейзажа морской берег вдали, моржи и ряд других подробностей уточняют место действия. Вся эта сцена изображена в манере вполне реалистической, без нарочитой карикатурности в обрисовке внешнего облика персонажей, и это делает рисунок особенно смешным. То, что изображено художником, вызывает, по выражению Чернышевского, «насмешку нашего ума над нелепостью», и эта оценка — нелепость, заслуживающая осмеяния, — переносится зрителем на реальный факт, юмористическим отражением которого является рисунок. Карикатура, таким образом, достигла намеченной цели.

Автор этого рисунка, имевшего большой успех и у читателей «Крокодила», и у посетителей выставок, где он был экспонирован, — один из широкоизвестных художников-сатириков нашей страны, народный художник РСФСР Иван Максимович Семенов.

С 1926 года работает Семенов в советской печати, создавая остроумные рисунки и карикатуры, в которых он высмеивает пороки и недостатки, бытующие еще в нашей действительности, обличает и бичует врагов нашей Родины, врагов мира и социализма. Но не одни только отрицательные явления занимают вни-

Иван Максимович Семенов родился в 1906 году в Ростове-на-Дону. Его отец, по происхождению донской казак, поселился в Ростове,

Жилось Семеновым трудно, в семье было пятеро ребят. Старшему сыну Ивану пришлось бросить учение (он был уже в 6-м классе Коммерческого училища), чтобы своим заработком помогать родителям. На городском базаре весовщики платили ему за то, что он ставил на большие весы тяжелые гири и снимал их. Потом он стал продавать папиросы.

Такая жизнь не радовала. Мальчик мечтал о путешествиях, о подвигах. Географический атлас был исчерчен вдоль и поперек маршру-

Расстановка сил одной комсомольской организации на борозде.

гами увлекательных поездок по всему свету. Но больше всего хотелось почему-то попасть в Южную Америку, на Амазонку. Летом годовалого 1921 года вместе с приятелем — таким же мечтателем-подростком — решили пуститься в дорогу. Скопили сколько могли денег, раздобыли обрез, патроны, два штыка. Обдумали маршрут: из Баку на пароходе в Персию, затем в Месопотамию — известно ведь, что там, между Тигром и Евфратом, самые плодородные на свете земли; здесь нужно будет посеять припасенные семена арбуза, дыни, зерна гречихи, собрать богатый урожай, двинуться дальше, через Африку, где, быть может, придется охотиться на львов, и через океан — в Бразилию.

Ничего не сказав дома, приятели сели на поезд. Путь до Баку оказался нелегким и занял целый месяц. Деньги скоро кончились, и с приключениями, беспризорничая, то пешком, то «зайцами», голодные и грязные, добрались они наконец до бакинского порта. Вечером, в темноте им удалось проникнуть на пароход, который должен был уйти в Персию. Ребята спрятались на полубаке, но утром, когда пароход все еще стоял у причала, путешественников обнаружили. Пришлось возвращаться домой. На обратном пути, около Грозного, нанялись работать на полях. Вернулись в Ростов уже в конце августа, через три месяца после побега.

В 1923 году Семенов стал снова посещать школу. В этой школе был учителем рисования художник Сергей Карпович Гамбарцумов, окончивший Пензенское училище, — а то время одно из лучших провинциальных художественных учебных заведений. Этот человек оказал решающее влияние на дальнейшую судьбу Ивана Максимовича Семенова.

Тяга к рисованию появилась у мальчика еще в 6—7-летнем возрасте. Ему тогда пришлось месяца три лежать в постели — опрокинулся кипящий самовар и жестоко обварил его. Лежать было скучно, от нечего делать он брал лист бумаги, складывал его и вырезал что-то ножницами; разворачивал — получался интересный узор; он его наклеивал на оконное стекло. Увидела мать — попросила сделать

рисунки для вышивки. С этого началось. Он то рисовал для матери узоры, то мелом на стене пейзажи, бытовые сценки. В Коммерческом училище делал с товарищами юмористические рисунки, сочинял к ним подписи. На длинных бумажных лентах — обрезки бумаги, которыми оклеивали в банке пачки денег, — он рисовал бесконечные серии занимательных приключений, картинку за картинкой. Когда пришлось торговать папиросами — ярко раскрашивал свой ящик, чтобы привлечь покупателей.

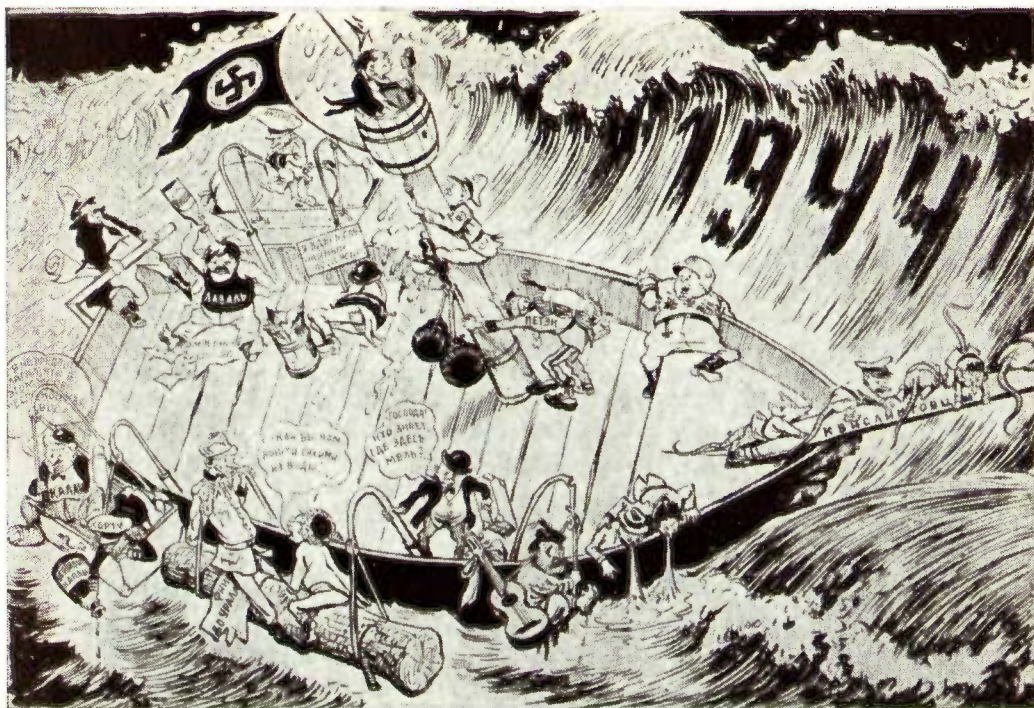
Мать пыталась подыскать учителя, который давал бы Ване частные уроки рисования, но учитель запросил слишком дорого, и от уроков пришлось отказаться.

Только в 1923 году, когда Семенов снова стал школьником, удалось начать учиться рисованию по-настоящему. С. К. Гамбарцумов организовал в школе для наиболее способных своих учеников, помимо обычных уроков, дополнительные занятия по живописи и рисунку. Группа занималась ежедневно по утрам до начала уроков в школе.

Семенов вставал в три часа ночи и шел заниматься очередь у пекарни за бубликами, которыми днем торговала мать. Около восьми часов утра его сменял отец, а он отправлялся на занятия в рисовальный класс. Это было нелегко, но сильнее усталости была любовь к искусству.

Гамбарцумов, увлекавшийся русской стариной, давал своим ученикам для композиций исторические темы, и Семенову очень нравилось рисовать сцены из старой русской жизни — с боярами, стрельцами и т. д. На общегородской выставке рисунков школьников работы Семенова были премированы. Когда в Ростове создали пионерскую организацию, Семенов написал для городского клуба пионеров клеевыми красками несколько панно; в знак благодарности его, вышедшего уже к этому времени из пионерского возраста, провозгласили «почетным пионером».

Гамбарцумов был не только хорошим педагогом, но и чутким человеком. Он видел, как трудно живется семье Семеновых, и предложил своему ученику работу, дававшую хоть и небольшой, но регулярный заработок: два раза



Девятый вал.

«Красный флот». 1943

в месяц «формлять стенную газету в группкоме домашних работниц. Эту работу Семенов продолжал выполнять и после окончания школы.

Кроме рисования, у него было еще одно увлечение — театр. Вскоре после возвращения из своего «путешествия» он принял горячее участие в организации группы любителей драматического искусства из числа сотрудников госбанка, где служил его отец. Семенов с головой ушел в работу самодеятельного театра; он был и режиссером, и актером, и декоратором, и клоуном. Ставили инсценированные рассказы Чехова, сочиняли клоунады. Сами изобретали шумовые эффекты, сами мастерили парики и бороды. Самодеятельный театр под названием «Эльдорадо» просуществовал два года.

Его выступления пользовались успехом, он давал даже выездные представления в рабочих клубах.

В 1925 году Семенов окончил среднюю школу и поступил в медицинский институт. До начала занятий все лето он работал то помощником маляра на ремонте крыш, то землекопом на прокладке газопровода — и все время рисовал, не терял связи с Гамбарцумовым.

В Медицинском институте он проучился одну только зиму. Потом бросил — тяжело было одновременно и зарабатывать и учиться, да и медицина особенно не привлекала — гораздо интереснее было рисовать.

Весной 1926 в Англии забастовали горняки; в их поддержку 3 мая была объявлена всеобщая забастовка английских рабочих. Но лейбо-

ристские лидеры тред-юнионов предали бастующих, пошли на соглашение с предпринимателями. События в Англии были в центре внимания советской общественности; на страницах газет ежедневно появлялись политические рисунки на темы, связанные с забастовкой. Семенову тоже захотелось нарисовать карикатуру на международную тему. С. К. Гамбарцумов поощрял: «Сделай рисунок, отнеси в «Молот». Семенов нарисовал, как «социалисты его величества» Макдональд, Томас, Гендерсон тащат гроб, в который заколочена всеобщая забастовка (это явствует из таблички с надписью); сзади шествует со свечой английский король. Карикатура называлась «Сотрудничество классов». В редакции «Молота» рисунок понравился, и на следующий день, 27 мая 1926 года он появился в газете.

Вскоре после первой карикатуры была напечатана вторая, потом третья, и Семенов стал постоянным сотрудником «Молота». Работа карикатуриста стала его профессией. Она была его любимым занятием, и в ней он нашел свое настоящее призвание.

У Семенова были все данные, чтобы стать хорошим художником газеты, художником-журналистом. Беспокойная юность дала ему богатый запас впечатлений, обострила восприимчивость, научила быстро ориентироваться в жизненной обстановке, принимать самостоятельные решения, воспитала чувство ответственности. Природа наделила его чувством юмора, способностью образного мышления. Годы, когда он рос, когда начало складываться его мировоззрение, были насыщены политическими событиями; он был свидетелем революции, гражданской войны, хозяйничания интервентов и белогвардейцев на Дону, свидетелем победы и утверждения Советской власти. И когда на его глазах разворачивалась ожесточенная борьба классов, для него не было сомнения, на чьей стороне правда, в каком лагере должен быть он сам.

Работая в газете, Семенов становился активным участником борьбы с враждебными социализму силами. В годы, когда начиналась самостоятельная творческая деятельность художника, эта борьба достигла высокого накала. По

мере того, как все более очевидными становились успехи Советского Союза в строительстве социализма, международная реакция становилась все более злобной и агрессивной, активизировалась и агентура империалистов внутри нашей страны. Советская печать изо дня в день разъясняла народу истинный смысл политических событий, комментировала международную обстановку, разоблачала политику буржуазии и предательство тех, кто ей служил — явно или тайно, за рубежами нашей Родины или в ее пределах. Но на пути, по которому партия вела советский народ, были и другие трудности, и с ними тоже должна была бороться печать; это — ленивый и бездушный бюрократизм, стяжательство, пьянство, культурная отсталость и другие пережитки недоброго прошлого. И сатирические рисунки на темы, связанные с огрехами в производственной, общественной и культурной деятельности советских людей, заняли значительное место в творческой практике Семенова с самого начала его работы в газете. Можно даже сказать, что именно в таких рисунках индивидуальные особенности его дарования проявились ярче, чем в карикатурах на внешнеполитические темы.

Газета «Молот» — орган северокавказских краевых и ростовских городских организаций — уделяла, естественно, большое внимание местным темам. Широко освещалась на страницах газеты жизнь города Ростова. Семенов, помимо карикатур на политические темы, делал множество рисунков к заметкам местных корреспондентов, иллюстрировал периодически появляющуюся в газете подборку «Молотом по голове» с сатирическими стишками, рисовал юмористические картинки из городского быта — «Ростов на экране». Кроме того, в газете работали еще несколько художников. Наиболее опытным и умелым среди них был Э. Аусберг, с которым у Семенова завязались прочные дружеские отношения.

В ранних рисунках Семенова часто давала

В тиши ночей.

«Крокодил», 1954



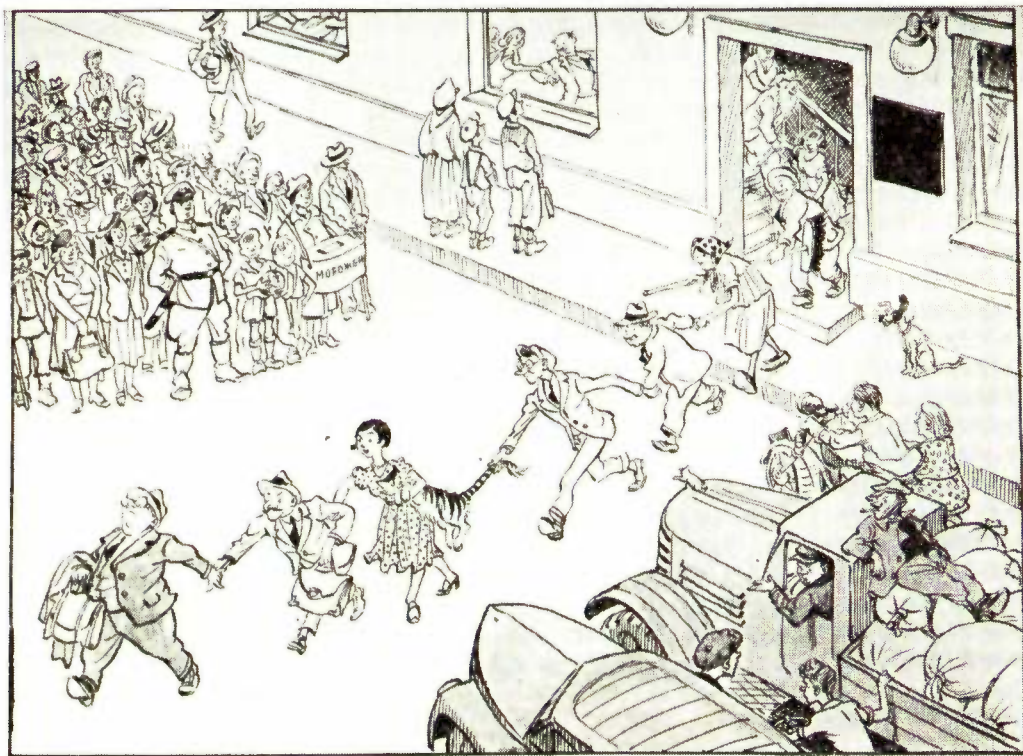
себя знать «детская болезнь» многих начинающих карикатуристов: примитивное искажение внешнего облика персонажей вместо острой типизации и социальной характеристики. И все-таки, даже в первые годы работы Семенова в газете, можно было увидеть на ее страницах такие меткие и содержательные политические карикатуры молодого художника, как, например, «Под сенью империализма». Этот рисунок, напечатанный в июле 1927 года и посвященный событиям в Китае, был откликом на газетное сообщение о том, что «военщина Ухана, при содействии империалистов, сговаривается с военщиной Нанкина о совместных дей-

ствиях против коммунистов». Семенов изобразил двух китайских военных, беседующих у подножия скалы; сверху, со скалы, китайский рабочий сталкивает на них огромный камень, на котором написано «революция»; империалист-иностранец (на нем европейский костюм и цилиндр) держит над заговорщиками зонт. Мысль о бесплодности попыток зарубежных империалистов уберечь китайскую реакцию от надвигающейся народной революции выражена в рисунке очень доходчиво.

Но, как уже говорилось, больше всего удавались Семенову рисунки на бытовые темы, и именно такие, в которых он мог проявить

**— Ну, теперь проезд надолго закрыт!
Управляющий переходит на другую
работу.**

«Крокодил», 1952





— Спасайся, кто может: копинисты идут!
«Крокодил», 1953

свое пристрастие к изображению сцен с большим количеством персонажей. Первая такая многофигурная композиция появилась в «Молоте» через две недели после прихода Семёнова в газету: на двух рисунках со стихами «Тихого дяди» под общим заголовком «Субботнее» были изображены трамвай и лодка, переполненные людьми. Особенно забавен первый рисунок: площадка трамвая, доверху забитая кучей беспорядочно перемешанных пассажиров, и целое семейство, пристроившееся сзади, — верхом на буфере муж, на плечах у него жена, у нее на плечах сын с рас-

крытым зонтиком, а к буферу привязана собачонка. Вслед за этой карикатурой можно было уже часто встретить на страницах «Молота» веселые картинки, заполненные оживленной массой действующих лиц, такие, например, как «Прелести общественного питания» (о нехватке мест в некоторых столовых Ростова), «Наше благоустройство» (о переправе через Дон по старому наплавному мосту), «Посадка на новочеркасский поезд» и т. д. В этих рисунках, изобиловавших смешными деталями, уже угадывались отличительные черты художественного дара молодого карикатуриста — его неудер-



жимая фантазия, чувство юмора, умение компоновать множество человеческих фигур в самых неожиданных позах и ракурсах.

В Ростове Семенов работал до осени 1932 года. Много времени посвящал он спорту, играл в сборной футбольной команде Северокавказского края, успешно занимался и легкой атлетикой — в течение двух лет был чемпионом края по прыжкам в высоту. Интерес к спорту сохранился на всю жизнь, и до сих пор художник с особой охотой берется за рисунки на спортивные темы.

Молодой карикатурист, тесно связанный с га-

зетой, заметно рос политически. Это сказывалось на содержании его рисунков. В годы коллективизации и обострения классовой борьбы в деревне основной темой карикатур Семенова становится разоблачение кулаков и кулацких приспешников. Сюжеты для этих карикатур он находил в письмах селькоров, получаемых редакцией, не раз и сам выезжал в станицы вместе с сотрудниками «Молота».

Совершенствовалась и графическая техника Семенова. Линейный контурный рисунок без светотеневой штриховки стал обогащаться черными заливками, приобретал большую конт-

растность. Молодой художник старался разнообразить графический язык, чтобы сделать карикатуры живее, выразительнее. Его рисунки стали печататься не только в газете «Молот», но и в местном журнале.

Весной 1931 года Семенов послал карикатуру на международную тему в Москву, в редакцию «Крокодила». В одном из апрельских номеров журнала она была напечатана под названием «Подготовка к весенней посевной кампании в Европе». Тема карикатуры — подготовка вооруженного нападения на СССР. Для ее образного решения Семенов воспользовался хорошо знакомым ему по газетной работе арсеналом понятий и терминов, связанных с посевной кампанией на селе. В многофигурном рисунке с большим количеством надписей изображены и «Паневропейское «метеорологическое» бюро» — Бриан, автор плана пан-Европы, зорко наблюдает за политической погодой в СССР; и «Обработка «почвы» — желтые газетчики обрабатывают общественное мнение, распространяя клевету на Советский Союз; и «Ремонт «сельскохозяйственных» орудий» — пушки; и «Подготовка «тягловой силы» — подкуп белофинских ландскнехтов, и т. д. Рисунок занимал всю последнюю полосу журнала.

Только через год с лишним после этого первого выступления в столичном журнале Семенов решился переехать в Москву, чтобы там попытать свои силы. Обратиться сразу в редакцию какого-нибудь журнала или газеты у него не хватило смелости. Он начал работать в Сельхозгизе — перерисовывал на штрих технические иллюстрации. Однако привыкшему к живой газетной работе молодому художнику это вскоре наскучило. Он пошел в «Комсомольскую правду».

Первый же рисунок, предложенный Семеновым, был напечатан 5 декабря 1932 года. Это была сатирическая иллюстрация к корреспонденции выездной редакции «Комсомольской правды» о бездельниках-пустозвонах, по вине которых на Кубани плохо идут хлебозаготовки и подготовка к весеннему севу: «Наше дело петушиное: откукарекали, а там хоть и не рассветай». На следующий день в газете появилась новая карикатура Семенова — он

«с ходу» включился в горячий ритм редакционной работы.

Каждый номер боевой молодежной газеты выходил в то время с большим количеством иллюстраций, карикатур. В «Комсомольской правде» работал дружный коллектив молодых одаренных художников — Н. Авакумов, В. Васильев, Евган, Б. Пророков, М. Мазрухо, Л. Соифертис. Став постоянным сотрудником газеты и участником коллектива, Семенов оказался в кругу творчески активных, ищущих и пытливых товарищей по искусству. Многим обязаны эти художники, и вместе с ними Семенов, «Комсомольской правде». Повседневная работа в центральном органе советской печати давала им неоценимый материал для глубокого изучения страны социализма в ее бесконечном многообразии и богатстве, воспитывала чувство ответственности перед народом за содержание создаваемых произведений, за их политическую направленность, доходчивость их образного языка. Здесь, в процессе напряженной, целенаправленной работы совершенствовалось профессиональное мастерство молодых художников-публицистов.

В 1933 году Семенов был принят в московский Союз советских художников, участвовал на выставке «Художники РСФСР за 15 лет». С 1936 года, продолжая работать для «Комсомольской правды», он начал регулярно делать карикатуры и для «Крокодила». Его рисунки печатались также в «Пионерской правде», в журналах «30 дней», «Смена» и других.

Количество рисунков Семенова, напечатанных в газетах и журналах за годы, предшествовавшие Великой Отечественной войне, огромно. Тематика их очень разнообразна, различны они, естественно, и по характеру образного решения и по технике исполнения. За время работы в столичной печати бок о бок с передовыми нашими художниками-сатириками (в «Крокодиле» постоянно сотрудничали в 1930-х годах М. Черемных, Л. Бродаты, Н. Радлов, Б. Ефимов, К. Ротов, Кукрыникисы, Ю. Ганф, А. Каневский и другие) мастерство Семенова крепло, тверже и увереннее становилась рука, воспитывался художественный вкус, обогащался и жизненный опыт. Но были в его творче-



Внимательные дети.

— Простите, мамаша, что давно не писали, зато теперь мы к вам на все лето приехали...

«Крокодил», 1953

ской индивидуальности такие черты, — причем черты важные, определяющие, — которые за все эти годы существенных изменений не претерпели.

То, что Семенов хочет сказать зрителю, он всегда умеет изобразить понятно и доходчиво. Его рисункам свойственна какая-то хорошая легкость, ясно и отчетливо отражается в них мысль художника, и, как правило, это мысль, пронизанная веселым юмором. Сатирические рисунки Семенова проникнуты оптимизмом советского человека, который, видя недостатки в окружающей его жизни, сознает свое право и свою обязанность высмеять эти недостатки с позиций и во имя положительного общественного идеала.

Тлетворное влияние формализма и эстетства, от которого в 1920-е и в начале 1930-х годов не смогли уберечься некоторые талантливые советские графики, не задело Семенова. Среди сотен его рисунков не найти ни одного продиктованного желанием блеснуть ухищрениями графической техники, удивить необычной и вычурной композицией.

Семенов почти никогда не пользуется условным языком символических образов. Он не прибегает к такому изображению человека или предмета, которое служит лишь условным обозначением того или иного понятия. В его карикатурах действуют обыкновенные люди, но действуют они в такой юмористически заостренной ситуации, поставлены художником в такие взаимоотношения, которые позволяют ему с наибольшей убедительностью раскрыть идею рисунка. Так, например, зазнавшихся и потерявших бдительность руководителей одной из сельских комсомольских организаций Семенов изобразил «на высоте положения» — на огромном мешке с зерном; они горячо ораторствуют о борьбе с потерями и так увлечены этим, что не видят, как из мешка, на котором они восседают, распоровшие его воры тащат колхозный хлеб. Близка по теме и другая карикатура (напечатанная, как и первая, в «Комсомольской правде» за 1933 год) — «Ангелы-хранители в комсомольских мундирах»: у мешка, из которого кое-где пробиваются стебли проросшей уже пшеницы, спят охраняющие

зерно комсомольцы с винтовками, а над ними, в небе, улегся на облаке и тоже сладко дремлет «руководящий» товарищ из горкома комсомола; рядом с ним висит на облаке телефонная трубка и провод от нее тянется вниз, к мешку, где тоже есть телефонный аппарат; а вдали — человек, убегающий с похищенным зерном.

Здесь перед нами часто встречающийся в практике карикатуристов прием, который можно назвать «буквальным» переводом привычной словесной метафоры («быть на высоте положения», «квитать в облаках» и т. п.) на язык зрительных образов. Этот иронический прием служит художнику-сатирику для того, чтобы наглядно представить жизненное явление, заслуживающее общественного осуждения, в таком освещении, которое позволяет яснее понять его истинный смысл и вынести ему приговор. Помогает карикатуристу этот прием и вскрывать фальшивую сущность показного благополучия, противоречия между словами и делами. Прибегая, особенно в своих ранних рисунках, к такого рода метафорическому изображению, Семенов, однако, редко доводит сатирическое преувеличение до степени гротеска, что так характерно, например, для карикатур Каневского или Кукрыниксов.

Из советских карикатуристов ближе всех Семенову по методам образной интерпретации темы Константин Ротов — замечательный мастер юмористического рисунка (кстати сказать, К. Ротов и Б. Антоновский были с первых лет творческой деятельности Семенова его любимыми художниками). Юмор Семенова, пожалуй, более добродушен, улыбчив, чем у Ротова; сказывается это, в частности, и на характеристике персонажей, особенно в рисунках на бытовые темы. Но в чем Ротов и Семенов несомненно близки — это редкая способность юмористического изображения массовых сцен. Как только Семенов находит тему, которая допускает возможность изобразительного решения в многофигурной композиции, он разворачивает настоящий калейдоскоп человеческих фигур, принимающих участие в самых неожиданных и причудливых событиях и сценах. Нужно было, например, высмеять чиновниче-



Портрет дармоеда.

— Я готов войти в коммунизм хоть
сегодня.

«Крокодил», 1959

ски-бюрократическое отношение некоторых комсомольских работников к организации отдыха молодежи, и Семенов нарисовал для «Комсомольской правды» (1936) большую карикатуру «Отдохнем от такого веселья». Здесь на лесной полянке, где собралась молодежь, все регламентировано, все по-казенному организовано: «группа слушателей певчих птиц» окружила дерево — на сучке сидит на привязи унылая пташка; другая группа выстроилась в очередь перед цветком ландыша, над которым висит табличка «Нюхают только погасившие задолженность»; у стола с вывеской «Здесь принимаются комсомольские взносы» играет оркестр, но кроме одиноко сидящего за столом парня нет никого; на берегу речки группа купальщиков и надпись «Прочитавший Пушкина ныряет первым»; неподалеку на узком пятачке сгрудились удильщики — им так тесно, что лески переплетаются; еще одна группа марширует под стягом «Активно проведем сбор грибов в противогазах под гармошку»; в центре полянки свалка — это «Кружок любителей бабочек» устремился за добычей. И еще много смешных подробностей можно разглядеть на этом бесспорно поучительном рисунке.

Нужно было высмеять расточительных хозяйственников, устраивающих по самому незначительному поводу пышные банкеты на государственный счет, — и в «Крокодиле» (1937) появляется карикатура Семенова «Пир Лукулла, или торжественное заседание, посвященное успешному окончанию двумя работниками финансового отдела Центроскорлуппромторгснаба счетно-бухгалтерских курсов». Вся страница журнала заполнена изображением бесчисленных сотрудников учреждения, истово уничтожающих питье и яства, которыми обильно уставлены столы, и среди этого пиршественного хаоса — две затерявшиеся фигурки виновников торжества, которых художнику пришлось отметить крестиками — иначе их и не найти.

Летом 1938 года стояла на редкость жаркая погода; городские жители изнемогали от духоты на раскаленных улицах. И Семенов рисует для «Комсомольской правды» картинку «В Москве жарко». Площадь Свердлова. Из проходящих трамваев идет пар. Москвичи в трусах.

Около проезжающей цистерны для поливки улиц выстроилась шеренга — люди ждут, чтобы их обдала прохладная струя. У киоска с газированной водой очередь образовала замкнутый круг — выпьет человек стакан и снова занимает место в круговой очереди. Другая очередь — у стоянки такси, но ожидающие не стоят, а лежат на асфальте, как на пляже. На здании Большого театра не видно колесницы Аполлона: небожитель спасается от жары под сенью деревьев в сквере, и рядом пасутся его бронзовые кони. Даже сидящий у Малого театра бронзовый Островский защищает свою непокрытую голову от солнца зонтом.

Здесь, как мы видим, нет ничего обличительного, сатирического, это просто шутка, вызывавшая у страдающих от жары москвичей веселую улыбку. Таких безобидных рисунков было у Семенова немало. Некоторые из них играли только развлекательную роль, но есть и другие, значение которых в том, что они откликались на радостные для советских людей события в жизни нашей страны и своеобразным языком образов — гиперболизированных, но полных ласкового юмора — выражали это радостное чувство.

В творчестве советских карикатуристов юмористические рисунки на положительные темы занимают особое и значительное место. Это — произведения, пафос которых не в отрицании, а в утверждении. Когда новое в жизни одерживает победу и в народе сильно уверенность, что победа эта закономерна и прочна, потому что она обусловлена самой сущностью нового общественного строя, народ может и в героическом находить черты комического, встречая их с улыбкой. Такая улыбка не снижает значения победы, она делает эту победу еще ближе сердцу, еще роднее, еще радостнее. В юмористическом рисунке, отражающем прогрессивное явление нашей действительности, источником комического эффекта, поводом для смеха является, конечно, не само явление, не его содержание, а несоответствие этого содержания привычным представлениям и формам. И часто художник сознательно облачает новое в устаревшую одежду именно для того, чтобы ярче показать, как мы выросли.

На следующий день после открытия в Москве первой линии метрополитена в «Комсомольской правде» был напечатан рисунок «Вчера в 7 часов утра». На одной из самых оживленных обычно городских площадей — Арбатской — непривычно спокойно, почти пусто. Одиному милиционеру-регулировщику нечего делать; пешеходов мало, никто не виснет на подножках трамваев. Скучают в бесплодном ожидании пассажиров извозчики, один из них обращается к памятнику Гоголя, приглашая его проехаться, а у другого извозчика — лошадь, уставшая, от долгого стояния, присела на мостовой. Все преувеличения очень смешны, но в рисунке была заложена серьезная мысль: он говорил о глубоких изменениях, которые вносило открытие метро в повседневную жизнь столицы.

Среди довоенных рисунков Семенова карикатур на международные темы было сравнительно немного. В числе наиболее удачных можно назвать «На восток» (1935). По-плакатному лаконично и доходчиво решена здесь художником тема, сформулированная в эпиграфе, помещенном над карикатурой: «Фашизм и война нераздельны. Стремясь вызвать новую войну, фашизм сам готовит себе гибель». Злобно очерчившийся фашист стоит на краю пропасти и, подняв над головой обеими руками тяжелый снаряд с надписью «Война», готов его метнуть. Но от снаряда тянется цепь, прикованная другим концом к ноге фашиста; как только этот снаряд-война будет выпущен из рук, он неминуемо увлечет за собой в пропасть того, кто его метнул. В отличие от большинства рисунков Семенова, линейно-контурных, исполненных пером, этот сделан литографским карандашом, сильными, сочными штрихами. По манере он напоминает рисунки Фреда Эллеса — прогрессивного американского художника, работавшего в то время в Москве. Хорошо владея карандашной техникой, Семенов прибегал к ней, правда, нечасто, и в более поздних произведениях; но в основном он работал пером. Если в его карикатурах, сделанных для «Крокодила», появлялся цвет, то лишь как подкраска штрихового рисунка. Живописных задач художник примерно до конца 1930-х годов перед собой не ставил и не решал.

Характерная особенность многих карикатур Семенова — обилие надписей: это и объяснительные надписи на отдельных предметах (например, «Война» на снаряде), и слова, произносимые тем или иным персонажем (на традиционных «пузырях», выходящих из рта говорящего). Ранние произведения художника часто бывали перегружены такими надписями: Семенову, как видно, иногда не хватало одних только изобразительных средств, чтобы с исчерпывающей ясностью выразить свой замысел. Но в лучших его работах, таких, например, как карикатура «Отдохнем от такого веселья», о которой речь шла выше, текст и изображение органически связаны, друг другу помогают, и комический эффект достигается как раз удачным сочетанием слова и зрительного образа.

Другой пример взаимодействия рисунка и подписи к нему — карикатура «Из жизни одного кружка» (1938). Тема рисунка — докладчик, от речей которого засыпает аудитория. Докладчик отлично видит, как спят его слушатели, но он все-таки очень доволен: его интересуют показатели посещаемости. Все записавшиеся в кружок — налицо, и это очень хорошо, а то, что они все до одного спят, — это неважно. Подпись к рисунку гласит: «Превосходно. Так и запишем: стопроцентный охват». Эта неожиданная констатация не только делает карикатуру более смешной, она делает ее более значительной по смыслу: рисунок без подписи высмеивает только плохих докладчиков, рисунок с подписью сатирически обличает общественно вредное, осужденное партией явление — погоню за количественным, охватом в ущерб содержанию и эффективности занятий.

Карикатуры Семенова почти всегда были остроумны, занимательны, их было интересно рассматривать. Он рисовал быстро, уверенно, свободно komponуя, с завидной легкостью запечатлевал на бумаге юмористические образы, возникавшие в его неистощимом творческом воображении. Однако легкость эта подчас переходила в легковесность. Появлялись работы смешные, но неглубокие по замыслу, без точного прицела. Какую задачу, например, преследовал художник, создавая рисунок

«Когда в бане нет воды» («Крокодил», 1939)? Забавно изобразил он недомывшихся посетителей бани, занятых в ожидании воды чтением, игрой в шахматы, танцами под баян, душевые кабины, в которых организованы литературная консультация и скупка вещей. Каков адрес этой карикатуры? Быть может, у Семенова было желание разоблачить плохих работников коммунального хозяйства? Но нет, сатирической остроты в карикатуре не чувствуется; стремление во что бы то ни стало посмеять читателей журнала увело художника в сторону от настоящей цели, которую он, возможно, и ставил себе, но достичь не сумел.

Можно указать и еще на один недостаток, присущий многим довоенным рисункам Семенова: сосредоточивая все внимание на юмористической ситуации, он не проявлял должной заботы о характеристике самих персонажей. Почти всегда изображенное на рисунке Семенова можно было без особого ущерба передать словами. Это значит, что специфические средства образительного искусства использовались художником недостаточно. Одна из причин этого, вероятно, заключалась в том, что Семенов, обладая превосходной зрительной памятью, сравнительно мало рисовал с натуры, и конкретного материала для острой и убедительной сатирической обрисовки персонажей в карикатуре ему не хватало. Поездки по заданиям редакции — на Сталинградский тракторный завод, в колхозы, в донские и сельские степи — обогащали запас его жизненных наблюдений, но недостаток систематической работы с натуры все же давал себя знать.

В 1938 году в статье, посвященной выставке московских мастеров советской сатиры, Д. С. Моор писал о группе молодых ее участников, в числе которых был и Семенов: «Каждый из выставившихся молодых художников достаточно индивидуален, хотя каждый из них не вполне свободен от подражательности. Каждый из них ищет своих путей, и, если восстановить развитие каждого, увидишь большой и сложный путь учебы и совершенствования. Когда вспоминаешь эти молодые лица, горящие глаза, горячие речи, радостно становишься на душе. Когда видишь их работы, радость не

уменьшается...» Но, вместе с тем, Моор высказал по адресу каждого из молодых карикатуристов — Пророкова, Семенова, Соифертиса и других — свои критические замечания. «Хочется сказать Семенову, — писал Моор, — чтобы он упорнее искал своих путей, больше бы рисовал жизнь, подмечал бы без подсказки, а сам по себе, характеры, движения, детали... Чтобы он не безответственно выгибал фигуры: «так, мол, смешней», а ставил бы их в рисунок, этой фигуре свойственном (добивался бы точного линейного силуэта фигуры), чтобы более тщательно проследил и обобщил линии современного человека, на современной улице, в современном движении»*.

Дальнейший рост художника во многом зависел от того, в какой мере ему удастся преодолеть эти недостатки. В рисунках, созданных им за два-три года перед войной, можно уже проследить появление новых качеств. Все заметнее становилось плодотворное влияние, которое оказывали на Семенова и творчество лучших мастеров сатиры, работавших в «Крокодиле», и общий подъем советского графического искусства, особенно наглядным проявлением которого были, например, книжные иллюстрации Д. Шмаринова, Кукрыниксов, Е. Кибрика и других, а также графические работы на темы истории партии.

Наряду с карикатурами, построенными на острой сюжетной ситуации, Семенову приходилось делать и рисунки, изображавшие как бы взятую из жизни сцену — чаще всего разговор двух персонажей в соответствующей обстановке. В таких рисунках главную смысловую нагрузку несет текст, а задача художника — дать красноречивую, впечатляющую иллюстрацию к нему, и прежде всего острую характеристику персонажей, показать их психологию, настроение, переживания. Именно в такого рода рисунках раньше всего стали проявляться новые черты растущего дарования Семенова.

Возьмем для примера рисунок «Торговая точка» («Крокодил», 1938), где изображены торговая палатка и продавец, отвечающий на

* Д. Моор. Московские мастера сатиры. — «Искусство», 1938, № 2.

вопрос покупательницы. Семенов резко подчеркнул в облике продавца черты тупости, косности, грубости, но сделал это, пожалуй, слишком прямолинейно, с излишним нажимом; это уже не отрицательный жизненный тип, а почти физический урод. Но вот другой рисунок того же года — «Грубая проза»; здесь зазнавшийся писатель характеризуется гораздо тоньше, глубже и убедительнее; это человек самодовольный, нагловатый, избалованный успехом, однако не слишком богатый внутренним содержанием. Удачен и образ заискивающего перед ним репортера. Гиперболизация в обрисовке и того и другого основана на чертах жизненно правдивых, наблюдаемых в действительности, и это составляет главную ценность карикатуры.

Меткие жизненные наблюдения лежат в основе и многих других рисунков, таких, например, как «Случай, когда исключение должно стать правилом» («Крокодил», 1939) — на колхозном собрании голосуют за исключение лодыря из артели. Это, в сущности, только с лова с н а я шутка: юмористический эффект создается благодаря двойному значению слова «исключение»; но рисунок Семенова привлекает очень живым, правдивым изображением и стариков колхозников, и молодого энергичного председателя. Впечатление сделанного прямо с натуры производит и рисунок 1940 года «Среди детей», подписанный таким диалогом «Ты давно куришь? — С детства».

Рост профессионального мастерства Семенова сказывается и в том, как он рисует обстановку, где происходит тот или иной разговор действующих лиц, — в реалистической передаче пространства, света. Примером может служить очень удачный и по композиции и по живописному решению рисунок 1940 года «Где эта улица?..», где на первом плане даны почти силуэтно две крупные фигуры беседующих «отцов города», а вдали уходит грязная темная улица, на которой яркими белыми пятнами выделяются стены освещенных луной домов.

Ограниченный скудными возможностями полиграфического воспроизведения (иллюстрации в «Крокодиле» тогда печатались максимум в две «раски»), Семенов все же начинает решать и тональные задачи, используя наряду с пе-

ром и тушью карандаш, черную акварель, иногда — вторую краску для фона или для подцветки отдельных частей рисунка. Таков, например, рисунок «На дегустации» (1940). В нижней части композиции — два сидящих спиной к зрителю собеседника; их фигуры, сделанные сочными штрихами туши и карандаша, резко выделяются на фоне легкого и прозрачного карандашного рисунка, изображающего огромный стол с вином и закусками, за которым разместились остальные «дегустаторы». Весь рисунок черно-серый, и только два розовых пятнышка вкраплены в него — вино в поднятых бокалах. В дальнейшем, уже в послевоенные годы, Семенов разрабатывает свои колористические приемы с большим мастерством и очень целенаправленно. Да и все, что появилось сначала в малофигурных, лишенных особой повествовательной занимательности композициях, — углубление психологической характеристики образа, забота о реалистической убедительности всех компонентов рисунка, внимание к его цветовому решению — все это со временем и постепенно становилось творческим принципом Семенова в работе над любой темой.

Творческий рост художника был неразрывно связан с ростом его политического сознания. В августе 1941 года Семенов был принят в члены Коммунистической партии.

Осенью 1941 года командир запаса художник Иван Максимович Семенов был призван в ряды защитников Родины и направлен в редакцию центральной военно-морской газеты «Красный флот». В качестве военного корреспондента он побывал на Черном море, на Балтике, в Заполярье — на больших кораблях и катерах-охотниках, у подводников Северного флота и полярных летчиков далекой Вайенги. Он участвовал в боевых операциях флота, в прорыве блокады Ленинграда, в освобождении Орешка и Шлиссельбурга, в боях за Нарву. На страницах газеты печатались его зарисовки с натуры — портреты отличившихся в сражениях командиров и матросов, картины суровых будней всегда готового к бою советского флота, виды городов, отвоеванных у врага. В этих рисунках читатели газеты находили

непосредственное, правдивое отражение повседневной жизни военных моряков, в них чувствовалось живое дыхание фронта, и этим они были ценны и интересны. Для самого художника напряженная работа, требовавшая оперативности, зоркости глаза, выразительной точности свободного рисунка, была отличной школой мастерства.

Продолжалась в годы войны работа Семенова и в области карикатуры. Политическая сатира, которая всегда была сильнейшим оружием в агитационной и пропагандистской работе партии, выполняла в военное время особенно важную роль. Разоблачая и высмеивая в своих рисунках Гитлера и его свору, наши художники-сатирики укрепляли уверенность советского народа в победе над захватчиками. Хвастливая демагогия нацистских руководителей, трусливое пресмыкательство предателей-квислингов перед хозяевами-фашистами, беспощадная хищническая эксплуатация гитлеровцами своих «союзников», наконец, разгром военной машины фашизма Советской Армией и развал под ее ударами картонного домика «третьей империи», — все это представляло благодарнейший материал для сатирических рисунков и плакатов, пользовавшихся огромной популярностью и на фронте и в тылу.

Творческая изобретательность и юмор Семенова проявились в полной мере в его карикатурах военного времени. Как обычно, богатством остроумных деталей отличались его многофигурные композиции. Во многих работах — и это особенно важно — стала более выразительной психологическая характеристика персонажей. Достаточно взглянуть, например, на изображенного художником гитлеровца, которого захватил в плен красноармеец-повар («Страху натерпелся», 1941), или на перетрусивших норвежских квислинговцев, почуявших близкое поражение гитлеризма и в панике стаскивающих с себя предательские черные рубашки («Своя рубашка ближе к телу!», 1943).

В 1946 году старший лейтенант Семенов был демобилизован. Работая преимущественно для «Крокодила» — редкий номер теперь выходил без его карикатур, — он продолжает рисовать

и для «Комсомольской правды». Его политические карикатуры стали появляться также на страницах «Правды». Семенов иллюстрирует книги — для взрослых и для детей, делает серии занимательных рисунков для детских диафильмов. Изобразительный язык Семенова заметно обогащается; больших успехов добивается художник в изображении природы, хорошо нарисованный пейзаж становится органической составной частью многих его композиций. Все более важную роль в арсенале его художественных средств играет цвет.

Когда «Крокодил» стал печататься в несколько красок и появилась возможность передавать в репродукции разнообразие и богатство цветовых оттенков оригинала, Семенов, правильно оценив значение живописных качеств журнального рисунка, показал себя мастером, который владеет незаурядным колористическим даром. Об этом говорят и акварельные рисунки, сделанные в живописной манере с передачей тонких переходов цвета, рефлексов, и такие композиции, где цвет решается более локально, декоративно. И даже при самой яркой, контрастной расцветке отдельных частей рисунка Семенов старается так сгармонизировать краски, чтобы сохранить единство цветового тона, художественную цельность всей композиции.

Немало помогли творческому росту художника его поездки на металлургические и машиностроительные заводы Днепропетровска, Липецка, Свердловска, в колхозы Узбекистана. Результатом его поездки на строительство Цимлянского гидроузла в августе 1951 года была напечатанная потом в журнале «Огонек» серия станковых рисунков, дававшая наглядное представление о грандиозном размахе стройки.

Все же в первые послевоенные годы в сюжетно-тематическом решении некоторых своих карикатур Семенов не избежал ошибок и недостатков, отмеченных Центральным Комитетом партии в Постановлениях о журнале «Крокодил». «Нередко в «Крокодиле», — отмечал ЦК, — единичные отрицательные факты выдаются за общие недостатки работы государственных, профсоюзных и других организаций, что создает у читателей неправильное пред-

Доводит до блеска!

Иные хозяйственники вместо оперативного живого руководства увлекаются составлением пышных отчетов. (Из газет).

«Крокодил», 1964



ставление о работе этих организаций»*. В известной мере это замечание могло быть отнесено к такому, например, рисунку Семенова, как «Весенняя самодеятельность в городе Болотинске» (1947), в подписи к которому говорилось о «полном безучастии местного горсовета» к тому, что происходит на затопленных

водой улицах; поскольку это относилось к Совету не какого-то определенного города, а мифического «Болотинска», рисунок приобретал характер слишком широкого и потому неправильного обобщения. Примером бессодержательного, безыдейного рисунка может служить «Каракулеводство» (1946) с такой подписью: «—Посмотри, эта гражданка вся в каракулях. — Это наша секретарша. Она даже пишет каракулями».

В появлении подобных рисунков повинна,

* Постановление ЦК ВКП(б) от 28 сентября 1951 г. «О недостатках журнала «Крокодил» и мерах его улучшения».

в первую очередь, конечно, редакция журнала, которая дает художнику тему; но свою долю ответственности несет и сам художник — об-разная трактовка темы зависит ведь от него.

Через несколько лет Семенову пришлось снова рисовать карикатуру на тему о городском благоустройстве — «На границе двух рай-онов» (1956). На этот раз прицел взят гораздо точнее. Не говоря уже о том, что в подписи к этому рисунку указывается конкретно, где именно «можно наблюдать примерно такую же картину», в самом рисунке зритель находит не только констатацию существующих недостат-ков, не только отрицание, но и оптимистиче-ское утверждение. При этом Семенов избегает прямолинейной назидательности благодаря явно ироническим преувеличениям в изобра-жении как отрицательных моментов на одной половине рисунка, так и идеализированного благополучия — на другой.

Много отличных, метких карикатур Семенова посвящено обличению бюрократов, очковти-рателей, бракоделов, подхалимов и прочих «граждан, не желающих быть героями в обла-сти социалистического творчества», как их на-зывал А. М. Горький.

Два рисунка на обложке «Крокодила» под общим названием «Хорошего понемногу» (1953) нацелены против показухи, против хозяй-ственников, маскирующих свою плохую работу образцами доброкачественной продукции, спе-циально для показа изготовленными. На одном рисунке — грузовик, на котором везут с ме-бельной фабрики гору наваленных как попало уродливых ломаных стульев; на самом верху этой груды брака восседает человек и осто-рожно, на вытянутых руках, держит един-единственный хороший стул. На втором рисун-ке этот человек торжественно несет свой стул на выставку отличного качества; его физионо-мия выражает полное удовлетворение; а в это время грузовик увозит негодную мебель в ма-газин.

На партийных конференциях, в печати про-звучала критика в адрес таких руководящих работников, которые при переводе в другое учреждение всячески стараются взять с собой на новое место побольше своих прежних со-



Н. Грибачев, А. Кривицкий, С. Смирнов.
Десна-красавица.
Иллюстрация. 1955

трудников. Семенов находит остроумное образное решение этой темы, подсказанное, по-видимому, ходячей фразой «за начальником тянется хвост». Он рисует карикатуру, где изображен некий упитанный человек явно бюро-кратического облика, который вышел из учреж-денческого подъезда и пересекает улицу. За ним вереницей спешат его сотрудники, крепко держась друг за дружку. Они вытянулись в та-кую длинную цепочку, что все уличное движе-ние остановилось. Под рисунком подпись: «Ну, теперь надолго проезд закрыт. Управляю-

щий переходит на другую работу!». В характеристике торопливо следующих за начальником бухгалтеров, секретарей, курьеров и прочих, в том, как они цепляются один за другого, держась кто за руку, кто за половую щетку уборщицы, кто за хвост кошки, художник дает безудержный простор своей веселой изобретательности.

Бесконечно разнообразны и многочисленны фигуры бездельничающих за канцелярскими столами людей на карикатуре, направленной против штатных излишеств: «Количество, не переходящее в качество» (1949). Тесно уставленные столы занимают все поле рисунка, уходят за его рамки, и за каждым из них сидит человек, которому нечего делать, но который делает вид, что чем-то занят. Смысл рисунка раскрывается в подписи: «Никак не пойму, как это получается! Работают у нас пятьдесят экономистов, а экономии все-таки нет!» Эти слова принадлежат человеку, изображенному в центре композиции; он произносит их, разводя недоуменно руками и обращаясь к другому, стоящему перед ним. В этом рисунке особого внимания заслуживает цветовое решение. Только две центральные фигуры, о которых было только что сказано, выделяются яркими сочными пятнами — у одного черный костюм, у другого синий, лица розовые. А все, что их окружает, дано в условной расцветке, в прозрачных легких тонах — бледно-желтые столы, светло-серые костюмы «экономистов», все остальное оставлено белым. Такая лишенная контрастов, почти однотонная подцветка всего рисунка, противопоставленная интенсивной окраске центральных фигур, приводит все многообразие изображенных художником за столами персонажей к зрительному единству и создает цельный образ скучного канцелярского муравейника.

Аналогичный изобразительный прием используется Семеновым и в других рисунках, в одних случаях — для того, чтобы беспокойное множество действующих фигур и деталей обстановки объединить в цельный образ, в других — для того, чтобы выделить в рисунке самое главное.

Вот, например, карикатура «Соревнование...»,

высмеивающая канцелярско-бюрократическое отношение к социалистическому соревнованию («Крокодил», 1957). На рисунке, занимающем всю полосу журнала и разделенном по диагонали на две части, изображена как бы увиденная сверху суматоха в двух отделах некоего учреждения: сотрудники, побросав работу, лихорадочно заняты поисками в ящиках столов, в шкафах, под столами, в корзинках для бумаги — «... кто скорее найдет договор на соревнование». Одна половина рисунка — на светло-желтом фоне, другая — на светло-голубом. Так художник одновременно и объединяет зрительно суетливую возню, происходящую в каждом из отделов, и противопоставляет эти «соревнующиеся» отделы друг другу. И только бесцельно разбросанные и разлетающиеся бумаги там и тут одинаково белые.

Другой пример — сатирический рисунок «На берегах Сены» (1951). Поводом для его создания послужило газетное сообщение о катастрофическом разливе рек во Франции, причинившем большие убытки. Но французский рабо-

К. Миксат. Осада Бестерце.

Иллюстрация. 1955



чий, изображенный на рисунке, с горечью констатирует, что значительно дороже, чем разлив всех рек, обходится стране «американское наводнение». Улица Парижа, на которой он стоит с товарищем, действительно, буквально наводнена американскими военными. И в этом рисунке немаловажная роль принадлежит цветовому решению. Городские здания и фигуры двух рабочих на первом плане даны полнотонным «материальным» цветом, а вся беспоконная, сплошь заполнившая улицу масса американцев — легким контурным рисунком без подцветки, и смотрится она как нечто единое, но чуждое здоровой жизни города. Такое условное, нарочитое противопоставление, вполне закономерное в реалистической карикатуре, отвечающее художественной специфике сати-

рического жанра, с необходимой остротой подчеркивает в данном случае идейный замысел рисунка.

Хорошо использована игра цветом и в рисунке, который появился после январского Пленума ЦК КПСС 1955 года, где говорилось, в частности, о непомерном разбухании аппарата заготовителей сельскохозяйственных продуктов. Под рисунком, озаглавленном «В порядке профилактики», подпись: «Столько заготовителей собралось, что яблоку упасть негде». Семенов нарисовал массу людей с корзинами, ведрами, чанами, корытами, чемоданами и т. д.; они тесно сгрудились вокруг яблони в ожидании: с ветвей вот-вот должно упасть яблоко — одно-единственное на всем дереве. Весь рисунок монохромный, серо-палевый, и только листва и одинокое яблочко — предмет чаяний целой армии заготовителей — выделены цветом естественным в полную силу.

Этот рисунок — образец теснейшей взаимосвязи между изображением и подписью к нему. В подписи употреблено иносказание; художник не только дает иллюстрацию к тексту, он раскрывает в рисунке смысл иносказания, наполняет его конкретным содержанием. И вот что интересно: Семенов изобразил наглядно то, что сказано метафорически, и именно этим сделал особенно очевидным сатирический смысл метафоры.

Прием различной колористической трактовки отдельных частей композиции применен Семеновым и в одном из лучших его рисунков — «Спасайся, кто может: копиисты идут!» («Крокодил», 1953, № 2). На выставках, где экспонировался этот лист, около него постоянно толпились зрители, подолгу со смехом рассматривали его, находя все новые и новые забавные подробности. Этот рисунок был нацелен против «художественных» артелей, которые занимались изготовлением халтурных копий, искажающих произведения великих русских мастеров живописи. Перед нами один из залов Третьяковской галереи и знакомые с детства персонажи любимых картин. Но все они в смятении. Струсили мишки из шишкинского «Утра в сосновом лесу» — два опасливо прячутся за упавшим стволом, один испуганно лезет на

Н. Носов. Бобик в гостях у Барбоса.
Иллюстрация. 1960





К. Гавличек-Боровский.
Тирольские элегии.

Шмуцтитул. 1963



К. Гавличек-Боровский.
Тирольские элегии.

Иллюстрация к поэме
«Крещение святого Владимира». 1963

сосну, а еще один медвежонок в панике скачет через раму вон из картины. На висящем рядом полотне мы узнаем улицу, по которой везли боярыню Морозову, но улица пуста; только вдали на ней виден юродивый — потеряв посох, он стремительно убегает. Покинув картину, прямо по полу зала уезжают сани с боярыней; вместе с ней на тех же санях увозят рассказчика из «Охотников на привале» Перова. На телеге, вместе с суриковским рыжим стрелцом едут старушка из картины Максимова «Все в прошлом» и княжна Тараканова; княжне дурно, и сердобольная Аленушка брызгает на нее водой. Убегает горбун из репинского «Крестного хода», убегают, оборвав лямки, бурлаки, спешит умчаться на сером волке Иван-царевич со своей драгоценной ношей,

Иван Грозный уносит раненого сына, второпях схватив его в охапку вместе с ковровой подушкой. И только одни бесстрашные васнецовские богатыри не поддались общей панике, не тронулись с места, хотя кони их пятятся в ужасе. Илья Муромец замахнулся палицей, а Алеша Попович прицелился из лука в виновников всего этого переполоха. Кто же они? Три довольно невзрачных субъекта, вооруженные орудиями копийного производства — огромными кистями, палитрами, этюдниками.

Не только изобилие творческих находок, выразительность каждого образа, взятого из популярных картин — одновременно и знакомого и преображенного, — не только умение, с которым скомпонован весь этот сложный рисунок, но и художественная трактовка фигур

копиистов свидетельствуют о большом даровании, мастерстве, богатой фантазии и остроте юмора Семенова. Перед художником стояла нелегкая задача. Казалось бы, поскольку появление копиистов в залах галереи произвело столь ошеломительный эффект, их характеристика должна быть особенно яркой. Но, с другой стороны, в таком случае они могли бы приобрести первенствующее значение, а вся происходящая в галерее фантазмагория, в которой, по существу, и заключается соль карикатуры, отошла бы на второй план. Кроме того, нельзя было, конечно, изображать персонажей картин и «живых людей» одинаковой техникой; хотя эти персонажи и действуют на рисунке Семенова, как живые люди (а, может быть, именно поэтому), создавалась бы путаница, затрудняющая восприятие карикатуры. И Семенов нашел правильное решение — он выделил фигуры копиистов цветом. Он сделал их многокрасочными, а все остальное — музейным зал и то, что в нем происходит, — почти монохромным. При этом он проявил замечательное чувство художественной меры, как бы зрительно уравновесив статичность ярких фигур с бурной динамикой одноцветных так, что красочные фигуры копиистов несколько не мешают зрителю сосредоточить внимание прежде всего на том, что составляет сюжетную основу карикатуры, — на изображении паники в галерее.

Какой же ответ дает в своем рисунке Семенов на вопрос, чем вся эта паника вызвана? Облик появившихся в зале людей с художническими атрибутами не представляет, казалось бы, ничего внешне утрашающего. Но их буднично-обывательская сущность очевидна. При взгляде на этих людишек, возомнивших себя художниками, сразу становится ясно, что когда в руках у таких людей кисти и палитры — это, действительно, страшно.

Персонажи популярных картин, герои произведений художественной литературы да и авторы этих произведений — известные писатели появляются и на других рисунках Семенова. При этом и образы литературных героев, и юмористические портреты узнаются безошибочно, в каких бы «предлагаемых обстоятельствах» действующие лица таких композиций по

воле художника ни оказывались. Так, например, в № 2 «Крокодила» за 1960 год, посвященном столетию со дня рождения А. П. Чехова, Семенов нарисовал героев чеховских произведений, которые пришли поздравить своего автора; больше двадцати образов — и ни в одном из них не сомневаешься: да, это Пришибеев, это «дочь Альбиона», это фельдшер из «Хирургии», а это Модест Алексеич с «Анной» на шее. Убеждают не только костюмы и атрибуты, но и меткая заостренная характеристика индивидуальности каждого из этого пестрого множества разнообразных лиц. На другом, очень смешном рисунке 1957 года перо и кисть Семенова с замечательной непринужденностью заставили книжных героев — Дон-Кихота, старика и старуху с разбитым корытом, трех мушкетеров, Петра Первого и других — мочнуть и ежиться в библиотеке, где из-за плохой крыши вода дождем струится с потолка; и только «Человек в футляре» в ботах и под зонтом невозмутим: «Вот что значит быть предусмотрительным!».

Мастером портретного шаржа выступает Семенов в таких, например, юмористических рисунках, как «В Н-ской литАРТчасти» (1959). Эта сложная многофигурная композиция была помещена «Крокодилом» на журнальном развороте в дни третьего съезда писателей СССР и представляла наших известных прозаиков и поэтов, сатириков и критиков в трудах и заботах у артиллерийских орудий всех типов и калибров, на наблюдательной вышке и у походной кухни. Даже и без немногих надписей-реплик, включенных в композицию, то дружеская, то злободневно-сатирическая интонация отдельных эпизодов этого забавного рисунка воспринималась очень хорошо.

С годами совершенствуется умение Семенова глубже раскрывать внутренний мир изображаемых людей, ярче и разнообразнее выражать их душевное состояние. Все больше появляется таких его рисунков, где психологическая характеристика персонажей играет не меньшую роль, чем ситуация, в которой они показаны. Вот, например, карикатура «Он недоволен» (1950) — изображен человек, сокрушенно отмечающий после собрания: «Повестка



Демьян Бедный. Порода.

Иллюстрация. 1965

дня не точно выполнена: было написано — отчетно-выборное собрание, а меня отчитать — отчитали, а выбрать не выбрали!» Несколькими штрихами Семенов придал лицу своего героя выражение горького разочарования. Сатирическое заострение образа человека, теряющего под ногами почву, на которой он привык себя чувствовать прочно, в этом рисунке едва уловимо. Нужной выразительности достигает здесь художник очень скупыми, но очень точными средствами: легкий наклон крепкой, солидной фигуры, чуть съехавший на бок галстук, пачка папирос, вылезавшая из кармана пиджака, и машинальный жест — рука сует в портфель уже ненужные бумаги.

Очень красноречива характеристика двух иностранных корреспондентов на рисунке «Обмен опытом» (1950). У того из них, кто

советует другому посылать фальсифицированные сообщения о виденном, острый профиль хищника, уверенная поза; это матерый газетный волк, внешне респектабельный, но циничный и наглый. Второй — сравнительно еще молодой, но уже слегка обрюзгший, — спокойно слушает, непринужденно опершись на решетку ограды. Во взгляде его чуть прищуренных глаз можно прочесть скептическое раздумье. Чувствуется, что у этого человека еще остались какие-то проблески совести, и, быть может, он не последует советам коллеги по ремеслу, не оправдает надежд хозяев...

В карикатуре «Со всеми удобствами» (1952) изображены двенадцать подхалимов, окружающих своего начальника, и все они разные и заискивают по-разному. Для каждого художник нашел индивидуальные черты внешнего облика, у каждого — свое движение, выражение лица, но все они, бесспорно, подхалимы, люди, потерявшие человеческое достоинство.

В карикатуре 1955 года, критикующей неповоротливость некоторых работников рыбной промышленности, на редкость выразительна фигура рыбака, тщетно ожидающего поклевки. Выскочившая из воды рыбка говорит ему: «Вы меня на удочку не возьмете, надо технику использовать!», а он сидит один на большом судне, обхватив колени руками, съежившись от холода, босой, в пиджаке и галстуке поверх тельняшки, в съехавшей набекрень форменной ушанке, и его лицо брюзгливого бюрократа и весь его облик выражают скучное и безнадежное равнодушие к своему делу. Смело и хорошо решена эта карикатура в живописно-декоративном отношении. Привычной рамки, органичивающей композицию, нет. На белом фоне бумаги четко и красиво выделяются голубая полоса дальнего берега, черный с красной полоской корпус парохода, серые тени на воде, красный поплавоч, сверкающая темной зеленью рыбка. Сочетание ярких, интенсивных и контрастных красочных тонов делает рисунок броским и привлекательным. Противоречие между мажорным звучанием цвета и минорным образом незадачливого рыбака усиливает юмористический акцент карикатуры.

Иногда Семенову достаточно одного персонажа, чтобы донести до зрителя заложенную в рисунке мысль. Одна только рыжая физиономия председателя колхоза, выглядывающего из украшенного расписными наличниками окошка (на обложке «Крокодила», 1956, № 20), с исчерпывающей полнотой характеризует хитрого, лицемерного пройдоху и пьяницу. Или «Портрет дармоеда» с ножом и вилкой в руках, с деревянной ложкой вместо головы («Крокодил», 1959, № 6) — именно так, с разинутой пастью, он «готов войти в коммунизм хоть сегодня». Однако излюбленным жанром карикатуры остается у Семенова многофигурная композиция. В таких его рисунках мастерство размещения фигур в пространстве, щедрость творческого воображения, замечательный дар юмористической характеристики образов проявляются с подлинным блеском. Самые разнообразные темы находят воплощение в этих, полных неожиданных ситуаций и остроумных деталей массовых сценах, неудержимо вызывающих смех.

«Зачастую районные руководители откармливают принадлежащий им скот в совхозах» — сообщается в эпиграфе к карикатуре «Родительский день» (1959). На рисунке Семенова происходит все, что можно увидеть в пионерском лагере или детском садике, когда туда приезжают родители навестить своих детей, только вместо ребят — коровы и телята, овцы и козы, свиньи и поросята. С овечкой играют в ладушки; козу, держа на руках, кормят с ложечки; с коровой и свиньей пьют, развалившись на коврике, чай из самовара; с другими — снимаются в семейной группе; с козлом играют в домино; свинья бежит с расprostертыми объятиями встречать вновь прибывших посетителей, и т. д.

Рисунок «Сладкие грезы» (1961) высмеивает таких «любителей спорта», у которых единственное увлечение — футбол. Семенов изобразил, как они себе представляют День физкультурника: ни один из всех видов спорта не обходится без футбольного мяча. Вместо боксерских перчаток, вместо велосипедных колес, бильярдных шаров, «блинов» на штанге тяжелоатлета — всюду футбольные мячи; в теннис

играют футбольным мячом, мяч заменяет ядро, молот, городки... И самое смешное при этом, что движения всех спортсменов с профессиональной точки зрения абсолютно точны, так же, как метко схваченные в жизни фигуры, позы, выражения лиц и ожидающих своей очереди участников соревнований, и судей, и болельщиков. Спортивные темы издавна привлекают Семенова и часто дают ему повод для создания занимательных многофигурных рисунков, в которых блеск юмора сочетается с отличным знанием дела.

Многофигурные композиции можно встретить и среди карикатур Семенова на внешнеполитические темы. Разоблачая происки империалистов, поджигателей войны, художник создает такую юмористическую ситуацию, заставляет их действовать в такой обстановке, где их взаимоотношения, замыслы и планы могут быть показаны ясно и доходчиво средствами сатирического иносказания. Он изображает зарубежных реакционных политиков то на кухне, где готовятся всяческие козни для лагеря мира и демократии, то в швейно-ремонтной мастерской — «Американке», где антисоветские модели «шьются белыми нитками, на скорую руку... на нацистской подкладке и столь же быстро лопаются по швам»; то в Североатлантической кузнице, где агрессоры ремонтируют «фашистскую ось», подковыывают своих «боевых коней» — сателлитов, запаивают дырки на старых гитлеровских касках; то за праздничным новогодним столом в ожидании заокеанского гостя, который потом оказывается настолько бесцеремонным, что один поглощает все, приготовленное для общей трапезы.

В 1952—1953 годах были изданы два отличных политических плаката Семенова со стихами А. Безыменского. Первый из них — «Европейское содружество» демонстрировал наглядно жестокие противоречия между странами — участниками агрессивных блоков. В верхней части плаката изображены империалисты за дипломатическим столом, в нижней — то, что происходит под столом: обмен лицемерными «дружескими» заверениями на виду и взаимные козни, скрытые от посторонних глаз: «Улыбка на губах, елей в речах, в мыслях —

ложь, за спиной — нож!». Второй плакат — «Цель капитализма всегда одна: эксплуатация, гнет, война...» — смелая и, несомненно, удавшаяся попытка показать в обобщенных художественных образах источники экономического «процветания» современного империализма. Это хороший пропагандистский плакат.

В конце 1940-х годов Семенов впервые начинает работать в области книжной иллюстрации, занявшей вскоре в его творческой практике немаловажное место. Он создает рисунки к выпускаемым в серии «Библиотека «Крокодила» юмористическим рассказам и стихотворениям писателей-сатириков, иллюстрирует повести и рассказы для детей и юношества.

Первые рисунки Семенова в юмористических книжках были близки по характеру к тому, что мы у него уже видели в журналах и газетах. Что же касается иллюстраций к произведениям детских писателей, то поначалу это были лишь умелые, хорошо скомпонованные реалистические рисунки, где события, о которых говорится в тексте, верно отражены, позы и движения ребят, увиденные в жизни, метко схвачены, непринужденны, пейзаж отлично нарисован. Но творческой выдумки и той особой прелести семеновского юмора, которая делает его произведения столь привлекательными, здесь не хватало. В изображении характеров, в показе неповторимых черт того или иного юного героя повествования художник как бы останавливался на полдороге, не доводил характеристику до запоминающейся остроты и убедительности. Все это пришло позже.

Настоящие удачи Семенова-иллюстратора начались с его рисунков к книге Н. Грибачева, А. Кривицкого и С. Смирнова «Десна-красавица», вышедшей в 1955 году. Художник хорошо почувствовал своеобразие этой интересной книги. Небольшие рисунки в тексте не только иллюстрируют отдельные эпизоды повествования, они раскрывают отношение авторов к этим эпизодам, отлично передают ту дружески-ироническую интонацию, с которой писатели рассказывают о всяческих приключениях своего плаванья по Десне, об участниках этого путешествия — о себе и своих спутниках. При этом веселые рисунки Семенова не просто переска-

зывают текст, они обогащены конкретными и смешными деталями, подсказанными творческой фантазией художника, но так, что, несмотря на явное юмористическое преувеличение, они кажутся зарисовками очевидца — шуточными, но достоверными. В тексте, например, говорится: «Вернувшись на базар, мы пополнили продовольственные запасы экспедиции и в построении «гуськом» двинулись к телеграфу», но ничего не сказано о том, что во главе тяжело нагруженных продуктами путешественников важно шествует «боцман» с огромной, доверху наполненной фруктами кадшкой на голове, с морковками, торчащими из кармана; что за ним, как шлейф, тянется по земле гирлянда луковиц, что летящие следом птички норвят полакомиться виноградом из кадшки, и т. д. Все иллюстрации исполнены в привычной для штриховых рисунков Семенова манере — тонким, легким и гибким штрихом.

От добродушной шутки «Десны-красавицы» Семенов перешел к социально заостренной сатире «Осады Бестерце» — книге венгерского писателя К. Миксата (1956). С более сложной задачей художник справился отлично; в резкой характеристике образов, в уверенной смелости сочного штриха мы чувствуем почерк мастера.

В последующие годы наиболее значительными работами Семенова в области книжной иллюстрации были циклы рисунков к двухтомнику избранных произведений Джерома К. Джерома (1957), к «Году рыболова» М. Семенова (1964), «Тирольским элегиям» К. Гавличка-Боровского (1963) и «Басням» Демьяна Бедного (1965). В исполнении рисунков к первой из этих книг сказались и талант и опыт художника, но при всех их достоинствах эти рисунки скорее «иллюстративны», чем образны: они хорошо сопровождают текст, но больше, чем сказано автором, зрителю не говорят. Впрочем, развлекательный юмор английского писателя на большее особенно и не претендует. Иллюстрируя шуточно-лирическое повествование Мануила Семенова о заботах и радостях рыболова-любителя, Семенов оказался в любимой стихии и как художник-юморист и как спортсмен, которого автор книги аттестовал в пре-

дисловии как своего «старого друга, закаленного во многих рыболовных баталиях». С дружеским сочувствием и дружеской иронией изобразил он на двенадцати (по числу месяцев года) страничных рисунках рыболовов всех родов оружия — спиннингистов и доночников, кружочников и мормышечников, удачливых и неудачливых, молодых и пожилых; а в тексте разбросал забавнейшие картинки — здесь и окунь в солидных очках, и сентиментальный карась с розой, и щука-бандит в берете, с папирской в зубах, с ножом «под мышкой», и сом, доящий корову, и всевозможные эпизоды из быта страстотерпцев-рыболовов.

Сборник поэм и стихотворений чешского поэта, публициста и сатирика середины XIX века Карела Гавличка-Боровского — новый и знаменательный этап в творчестве Семенова. Он выступает здесь уже не только как иллюстратор, но и как художник книги, от которого зависит весь ее внешний облик.

Небольшого формата томик в алом переплете, и на красном фоне лаконичный рисунок — почти силуэтная черная голова осла, увенчанная золотой короной. Вряд ли можно дать в едином образе лучшую характеристику всей книги — ее содержания, авторской позиции. Действительно, поэмы Гавличка «Тирольские элегии», «Король Лавра», «Крещение святого Владимира», его стихи и эпиграммы — это злая сатира, направленная против деспотизма и мракобесия австро-венгерской монархии, произвола и беззакония жандармов, корысти и лжи клерикалов. Принцип внутреннего оформления книги такой: для каждого раздела — цветной рисунок (тушь, перо, акварель) в центре шмуцтитла и цветной страничный рисунок на его обороте как фронтиспис к разделу; двухцветные, преимущественно небольшие, заставки и концовки (черный сочный штрих и второй тон — серый, или голубой, или палевый с белыми просветами). Символично-аллегорические мотивы и образы чередуются или сочетаются с бытовыми, реальными, лирические с обостренно сатирическими. В этом художественное своеобразие рисунков, это отвечает и художественному своеобразию литературного текста.

«Тирольские элегии» — название откровенно ироническое; элегическая по форме поэма вовсе не элегична по содержанию: это полное сарказма повествование об аресте крамольного редактора. И рисунок Семенова на шмуцтитле сразу, до того как вы приступили к чтению поэмы, заставляет вас почувствовать, в каком ключе она написана. Вы видите поющего при луне серенаду... жандарма с гитарой, с ангельскими крылышками за спиной. А на заставках тихие ночные пейзажи Тироля перемежаются со сценами ареста, с изображениями комически-важно шагающих конвоиров. Точно так же в рисунке на шмуцтитле раскрывается сатирически-иносказательный характер сказочной поэмы «Крещение святого Владимира»: в реку брошен не деревянный идол Перун, а бедняк крестьянин — еще не скрылись под водой его крепко связанные веревкой ноги в лаптях. А на фронтисписе к этой поэме великолепен возомнивший себя богом усатый, в фуражке и мундире с эполетами, жандармский генерал, задрапированный по пояс пурпурной мантией, витающий на облаке вместе со свиньей и курами, и летающими вокруг ангелочками — купчиком и дамочкой — с питием и яствами на подносах... Очень хорошие заставки к эпиграммам и отдельным стихотворениям — лаконичные и многозначительные, как афоризмы.

Многим порадовало и оформление «Басен» Демьяна Бедного. Их политический смысл подчеркнут здесь особенно сильно во всех элементах оформления, начиная с обложки и форзаца. В стилизовом решении больших многокрасочных рисунков — отголоски безудержно яркого цветения русских народных лубков; в двухкрасочных заставках и концовках — и образных, обобщенно-символических и иллюстративных — как будто тот же графический прием, что и в сборнике Гавличка, но совсем другая интонация, не ироническая, а бичующая, по-демяновски хлесткая.

Живее и занимательнее стали рисунки Семенова и в книжках для детей, особенно в тех, где открывается простор для лукавой смешинки художника, в таких, например, как «36 и 5» С. Михалкова (1959), «Фантазеры» (1960) и «Жи-

вая шляпа» (1962) Н. Носова. И уж совсем хороши такие рисунки, где в качестве участников комических происшествий выступают собачки или птички («Бобик в гостях у Барбоса» или «Когда мы смеемся» Н. Носова). История визита дворового Бобика к домашнему Барбосу, рассказанная писателем и показанная Семеновым, так понравилась маленьким читателям, что книжку приходилось не раз переиздавать, и общий тираж ее превысил 3 миллиона экземпляров.

Главный герой детской книжки С. Михалкова «Миллионер» — бульдог. Но это не просто собака: прихоть вздорной старухи американки сделала его наследником огромного состояния. А в капиталистическом мире важно не кто обладает деньгами, а каким количеством. Поэтому миллионеру, кто бы он ни был, — внимание и почет, ему доступны все блага цивилизации, открыты все пути в обществе денежных тузов (даже если это бульдог!). Эта стержневая мысль сатирических стихов Михалкова превосходно развита в рисунках Семенова (1963). На ярких цветных страницах книжки мы видим не только, как бульдог, оставаясь собакой, легко становится банкиром, надменным, высокомерным, самодовольным; мы видим одновременно, что и банкир мало чем отличается от злобного и нахального пса. Отличному изображению американского города, автотрассы, деталей обстановки помогли, несомненно, впечатления, вынесенные художником из его поездки в США.

Через тридцать пять лет после неудавшейся мальчишеской эскапады ростовского папиросника Вани Семенова, мечтавшего попасть в Америку, теперь — в 1958 году — известный не только у себя в стране, но и за ее границами, художник Иван Максимович Семенов пересек океан как представитель советского сатирического искусства. По приглашению Ассоциации американских газетных карикатуристов он вместе с Виталием Горяевым присутствовал на конгрессе Ассоциации, происходившем в Индианополисе; затем оба «крокодилца» путешествовали три недели по США, побывали в нескольких больших городах. Наши посланцы встретили радушный прием товарищей по ис-

кусству, сделали ряд рисунков по просьбе тамошних журналов и газет. Они привезли на родину множество метких зарисовок, которые были затем показаны в Москве на выставке.

В последующие годы Семенов побывал в ряде зарубежных стран, а в 1962 году сопровождал вместе с Агнией Львовной Барто по городам Англии выставку советских детских книг и иллюстраций к ним, выступал с лекциями о работе наших художников в этой области.

Не только собственный опыт иллюстратора книжек для ребят помог ему, но и опыт редактора детского журнала. Еще в 1956 году по его инициативе был создан первый в СССР юмористический журнал для маленьких детей — «Веселые картинки». Иван Максимович сам сделал весь первый пробный номер — рисунки, текст, макет, — показал в Центральном Комитете комсомола; его предложение было одобрено, Семенов стал ответственным редактором нового журнала. Он привлек способных художников — по преимуществу молодежь, поэтов, много рисовал сам. В частности, он придумал забавный образ Карандаша — бойкого наблюдательного мальчугана с длинным красным карандашом вместо носа; Карандаш быстро завоевал популярность, стал появляться не только на страницах журнала, но и в детских книжках, посвященных приключениям его и его друзей. А «Веселые картинки» так полюбили малышням, что тираж журнала вырос за десять лет в 13 с лишним раз и достиг 4 миллионов экземпляров.

Известность подлинно народного художника Ивана Максимовича Семенова, интерес к его рисункам продолжают расти с каждым годом. Свидетельство этому и успех выставок его произведений — персональной в Москве (1963 г.) и передвижной, побывавшей в городах Сибири и Северного Кавказа. И пусть со многими из экспонированных на этих выставках работ зритель встречался не впервые — видел их уже раньше в газете или в журнале, — все равно, каждая встреча с ними радует: рисунки Семенова обладают замечательным качеством — их можно рассматривать снова и снова, и каждый раз находить неожиданное, интересное, значительное.

сойфертис

Л. Сойфертис.

Шарк Кухрыниксов. 1961



ЛЕОНИД ВЛАДИМИРОВИЧ СОЙФЕРТИС широко известен и как художник-сатирик, чьи работы часто можно увидеть на страницах «Крокодила», и как автор жанровых рисунков станкового характера, неизменно привлекающих интерес зрителей на художественных выставках.

Станковые листы Сойфертиса в отличие от журнальных рисунков живут самостоятельной жизнью. Тема, идея, все содержание рисунка заключено в нем самом. Начальным, исходным моментом творческого процесса является непосредственно увиденное в жизни. Явление действительности, наблюденное и осмысленное зорким и умным художником, претворяется в образ; глубокий человеческий смысл открывается в том, мимо чего в жизни вы могли пройти, не задумываясь. Название, которое дал рисунку художник, позволяет в ряде случаев глубже проникнуть в его замысел, но и само изображение достаточно красноречиво и многозначительно.

Иначе обстоит дело, когда художник создает рисунок для печати: в этом случае тема определена заранее — такова специфика журнальной работы. И как бы ни был рисунок интересен по сюжету и хорош по исполнению, зритель чувствует необходимость связать изображение с текстом: сила воздействия графического произведения обусловлена здесь, помимо его собственных качеств, еще и тематическим содержанием подписи к нему. Предложена ли тема редакцией, найдена ли самим художником, — процесс создания рисунка с самого начала подчинен здесь задаче, как бы поставленной извне: найти образное выражение для заранее данного содержания.

Но когда такая задача поставлена, Сойфертис, как настоящий художник в поисках выразительных средств для ее решения не может не обратиться к тому же богатейшему источнику — к жизненным наблюдениям, зафиксированным в бесчисленных зарисовках с натуры, накопленным в зрительной памяти. Именно на этой основе рождается отвечающий идейному замыслу графический образ, и он убеждает зрителя своей достоверностью, жизненной правдой.



Пломбы сохнут.

Из серии «Старая Москва», 1938

В рисунках Сойфертиса особенно ценно то, что живые, подмеченные в натуре черты, придающие изображению такую убедительность, не случайны, а в высокой степени характерны, предельно красноречивы и служат выражению самой сути художественного образа. Прежде чем найти претворение в рисунке, эти жизненные наблюдения проходят строжайший отбор и преломляются сквозь призму индивидуальности художника. «Магический кристалл», которым владеет Сойфертис и которому его работы обязаны своеобразным очарованием, — это тонкий и умный юмор.

Покоряющая сила жизненной правды в композициях Сойфертиса и обаятельный юмор художника — стороны таланта, свойственные всему его творческому облику; они проявляются в любой его работе — и станковой и журнальной. Но есть еще одно драгоценное качество, неизменно присущее рисункам Сойфертиса, — высокая и подлинная художественность.

Это больше, чем мастерство исполнения. Для Сойфертиса каждый рисунок, который он создает, прежде всего — произведение искусства. Любые графические средства для образного воплощения мысли художника должны



Воздушный бой.

Из серии «Оборона Севастополя».

1941

быть использованы с максимальным творческим напряжением, с бескомпромиссной требовательностью. В рисунке не должно быть ничего случайного, ничего приблизительного. Потому-то так привлекательны у Сойфертиса непринужденная легкость точного штриха, пластичность живой линии, выразительность силуэтов, гармоничность тональных отношений, безукоризненно выверенный ритм композиционного построения. Для неискушенного зрителя эта целеустремленная, во всех деталях продуманная композиция представляется совершенно естественной, как будто изображение выхвачено непосредственно из жизни. Кажущаяся зрителю легкой и непринужденной манера исполнения рисунка — на самом деле тоже результат большого настойчивого труда.

У Сойфертиса есть серии рисунков, посвященных повседневному быту города, в котором он живет. Первая такая серия — «Старая Москва» — создавалась во второй половине 1930-х годов. Она состоит по преимуществу из рисунков сатирических: с язвительной смешинкой показал нам художник сцены московского быта, в которых он подметил черты, оставшиеся еще от дореволюционного уклада («Холодный сапожник», «Средства от мозолей» и т. п.). Но Сойфертис все более пристально приглядывается и к новым явлениям в жизни столицы, в быту москвичей. Он неутомимо рисует везде — на улицах, на бульварах, в метро. И на выставках появляются созданные на основе этих заметок графические композиции и лирического, и добродушно-юмористического звучания.

Особенное пристрастие питает Сойфертис к изображению детей. Он великолепно знает, как они бывают одеты, как сидят, ходят, смотрят, разговаривают. С проникательным и ласковым вниманием к малышам создает он рисунки, на которые нельзя смотреть без чувства благодарности художнику за то, что он открывает нам в простом и привычном неожиданную прелесть.

Вот на рисунке Сойфертиса спускается по эскалатору метро группа малышей из детского сада. Они еще очень малы, и лоток движущейся лестницы для них очень глубок. Однако

наблюдающей за ними сверху воспитательнице нечего беспокоиться: крошечные москвичи чувствуют себя на эскалаторе очень уверенно, для них здесь нет ничего особенного. Посмотрите, как независимо они держатся, как непринужденно стоят, как тянутся самые любопытные заглянуть поверх поручня. В незначительной на первый взгляд сценке — привлекательная грань дорогого нам образа сегодняшней Москвы.

Не только радость узнавания дают нам реалистические в самой основе своей рисунки Сойфертиса. Они будят мысль. Они обогащают наши представления об окружающем, заставляют делать оценки, сопоставления, выводы. Незаметно мы проникаемся мироощущением их автора — светлым, оптимистическим мироощущением советского человека, который любит жизнь, людей, но при этом способен очень точно различать доброе и недоброе, умеет привлечь наш взгляд к доброму, осудить и осмеять плохое.

Сатирическое оружие занимает в художническом арсенале Сойфертиса значительное место. Даже свои первые шаги в искусстве он сделал как карикатурист: семнадцатилетним юношей в 1928 году он принес свои сатирические рисунки в редакцию харьковской газеты «Комсомолец Украины». Это было началом его работы в печати. Через два года Сойфертис переселился в Москву. Здесь ему повезло: в «Комсомольской правде», где он стал сотрудничать, работал в те годы коллектив молодых одаренных художников, руководимый Д. С. Моором. Замечательный мастер сатирической графики Моор был чутким и требовательным наставником. Он горячо поддерживал всякое проявление творческой мысли, умело направлял ее, был непримирим к фальши, ремесленничеству, равнодушию. Сойфертис вместе со своими товарищами по «Комсомольской правде» (в их числе были В. Васильев, Еванган, Пророков, Мазрухо и другие) стремился к политической целеустремленности газетных рисунков, злободневности, остроте замысла, свежести образного решения. Работа в газете была для него школой, которой он обязан очень многим. Рисунки Сойфертиса печатались



в начале 1930-х годов и в журналах «Пржектор», «Огонек», «Смена», «30 дней», а с 1934 года началось его постоянное сотрудничество в «Крокодиле».

Диапазон журнальных рисунков Сойфертиса очень широк — от веселой и лукавой шутки до ядовитой иронии и злого сарказма. Все зависит от темы — от того, что и кто берется художником под сатирический обстрел. У разных рисунков — разная задача, различны и средства, используемые для ее решения, образный строй, эмоциональное звучание.

Назначение сатирических рисунков на международные темы Сойфертис видит в том, чтобы представить в истинном свете факты политической жизни капиталистических стран, показать ее заправил без респектабельных масок. Здесь художник беспощаден: с остротой, доходящей до гротеска, характеризует он наглых и лицемерных участников политической игры — конгрессменов и гангстеров, уцелевших фашистских генералов и их покровителей.

И эти сатирические рисунки, сюжет которых полностью раскрывается обычно лишь в сопроводительном тексте, впечатляют и убеждают не только убийственно выразительной характеристикой персонажей, но и теми чертами жизненной достоверности, которые вообще присущи работам Сойфертиса. Вот, например, рисунок на тему о связях уголовного мира с полицией в США. Здесь очень выразителен центральный образ преступника — тучная фигура, презрительная, спокойно-самоуверенная физиономия, небрежная поза; судейские в мантиях обращаются к нему с вопросом, а он равнодушно отвернулся, прикуривая от спички, предупредительно протянутой ему полисменом. Откровенно резкая характеристика избалованного безнаказанностью негодяя вполне отвечает замыслу рисунка, но необычайная убедитель-

Котенка нашли.

Из серии «Оборона Севастополя»,
1942

Берлин, 1945 год. Аллея побед.

1945



Некогда.

Из серии «Оборона Севастополя». 1941



Тетя Клава привезла обед.

Из серии «Оборона Севастополя».
1942

ность его достигается еще и живой естественностью изображенной сцены, правдивыми, метко схваченными позами и движениями всех участников.

Такое же сочетание сатирической остроты и жизненной правдивости находим мы и в журнальных рисунках Сойфертиса на сюжеты, взятые из нашего быта. Но здесь совсем иной характер обличения и юмора, иная общая интонация рисунка. Конечно, когда речь идет о явлениях уродливых, нетерпимых в нашем советском обществе, художник мобилизует всю бичующую силу сатирического образа. Однако задача большинства сатирических произведений на бытовые темы не только обличительная, но и воспитательная. Ведь среди тех, кому они адресованы, есть люди, которые в «героях» рисунка должны узнать себя. Нужен особый такт, чтобы найти ту меру сатирического заострения, при которой сохранялся бы комизм придуманной художником ситуации, ясно воспринималось осуждение изображаемого, но не получилось перегиба, нарочитого окарикатуривания. Никогда не изменяющий художнику такт — органическая особенность творческой практики Сойфертиса-сатирика.

Возьмем для примера рисунок из «Крокодила», высмеивающий неумную позицию родителей, которые не утруждают себя воспитанием собственного ребенка, считая, что отвечать за это должна только школа. Обывательская сущность, ограниченность участников утренней семейной сцены очевидны с первого взгляда на рисунок. Однако явная насмешка художника над горе-воспитателями не переходит грани, за которой могло бы начаться ненужное и малоубедительное преувеличение, искажение человеческого облика.

В нужных случаях Сойфертис умеет дать и очень жестокую, уничтожающе резкую характеристику отрицательному персонажу, но так, что впечатление реальности образа не теряется. Примером может служить рисунок «Плевое дело», где изображен развязный хулиганистый парень, презрительно-дерзко разговаривающий с уборщицей в клубе.

К решению темы журнального рисунка Сойфертис подходит иногда с совсем неожиданной

стороны. «Лобовое» иллюстрирование текста вообще чуждо его творческой практике: художник всегда стремится к созданию образа, имеющего смысловой подтекст. Но случается и так, что явление, ставшее объектом сатиры, и вовсе остается как бы за пределами рисунка. Но связующая нить все же существует, и именно в этой перекличке между изображением и тем, что вне его, таится юмористическое зерно образа. Так, на рисунке «Рецензия на спектакль» не показаны ни сцена, ни актеры, ни зрители, ни даже рецензенты, — только пустые театральные вешалки и скучающие гардеробщики; но как убедительно свидетельствуют они о полном провале пьесы!

Особое и значительное место занимают в творчестве Сойфертиса его работы военного времени. Леонид Владимирович был мобилизован в первые месяцы войны и направлен в распоряжение Политического управления Черноморского флота. В качестве корреспондента газеты «Красный черноморец» он рисовал и в осажденной Одессе, и в окруженном врагами Севастополе, где вместе с защитниками города пережил суровые, полные трагизма месяцы обороны, побывал на плацдармах, занятых нашими десантными частями в Крыму и на Кавказе. Работая с карандашом и блокнотом в окопах переднего края, он был очевидцем героических боев, незабываемых подвигов наших солдат и матросов, каждый день видел проявления стойкости, мужества, величия духа советских людей.

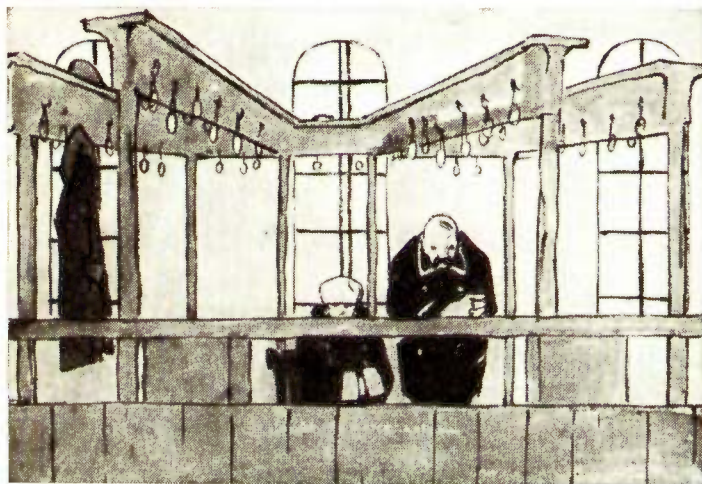
На страницах «Красного черноморца» систематически печатались рисунки Сойфертиса — портреты героев, зарисовки мест боев; для «Рынды» — сатирического отдела газеты — он рисовал карикатуры на гитлеровцев. Эта была текущая повседневная работа военного корреспондента.

Одновременно шла и другая работа: накапливались наблюдения, делались наброски, собирался материал, на основе которого рождалась замечательная серия станковых рисунков о буднях войны. Ни тени батального пафоса

Пятеркой пахнет...

«Крокодил», 1963





Рецензия на спектакль.
«Крокодил», 1948

не было в этих рисунках. Именно в изображении будничных, бытовых жанровых сценок — изображении, окрашенном добрым юмором художника, — сказался подтекст огромного значения. Маленькие рисованные новеллы Сойфертиса стали свидетельством того, как в условиях войны проявлялись самые высокие человеческие качества советского человека — боец ли он на фронте или труженик тыла.

Осажденный фашистами город... На улицах руины, в небе вражеские самолеты, где-то совсем близко ведется бой, а жизнь идет своим чередом. Люди остаются людьми, делают свои привычные дела, выполняют свой долг без страха, но и без бравады — просто, деловито, так, как нужно. И при этом возникают подчас положения совсем неожиданные, а со стороны даже забавные. В мимолетных эпизодах причудливо переплетаются обыкновенное и исключительное; люди делают будничные дела, но в обстоятельствах совершенно необычных.

На рисунке «В перерыве между боями» — два пожилых бойца, в шинелях, касках, с винтовками за спиной, с котелками за поясом. Они воспользовались свободной минутой и примостились с удочками на торчащих из воды сваях разбитого пирса...

«Здесь бомбили» — на улице, где нет ни одного уцелевшего дома, женщина заботливо



Вундеркинд.



—Марта, я буду отбывать заключение на дому! Приготовь мне соответствующий тюремный режим, так как я стал избалованным человеком.

«Крокодил», 1952

и тщательно подметает сор; все равно в родном городе должно быть чисто..

«Среди развалин» — поддерживаемый матерью ребенок учится делать свои первые в жизни шаги...

«Тетя Клава привезла обед» — пока летчики заняты, женщина отдыхает, поправляет прическу, присев на авиационную бомбу (ведь на аэродроме больше негде присесть)...

В военных рисунках Сойфертиса ничего нет надуманного, сочиненного — все он видел своими глазами. Он не искал нарочито забавные ситуации — сама жизнь подсказала ему их. Такова была реальность, однако ее надо было уметь увидеть.

И все-таки работы Сойфертиса — не зарисовки, сделанные непосредственно с натуры. Рисунок с натуры для художника, — говорит Леонид Владимирович, — все равно, что одно слово для писателя; чтобы передать мысль, одного слова мало. Создавая станковые произведения, Сойфертис делает не один вариант композиции и в поисках наиболее удачного

решения обращается не только к наброскам в альбомах и блокнотах, но и к тому, что он называет «реалистической фантазией». Творческая интуиция подсказывает ему такие характерные и правдивые детали, что в их достоверности никаких сомнений у зрителя не возникает. Так сочетаются у Сойфертиса в художественном образе конкретность факта и широта обобщения.

В мае 1945 года Сойфертис побывал в Берлине, куда только что вошли наши войска. Интересно сравнить его берлинские рисунки с листами, посвященными Севастополю. Внешне как будто те же сюжеты на улицах — жители города, израненного войной. Но какое разительное отличие! В севастопольских рисунках — город сражающийся и люди, твердо убежденные, что они победят; в зарисовках, сделанных в Берлине, — город побежденный и люди, поглощенные только собственными заботами...

Особенно примечателен в этом отношении рисунок «Аллея побед»: чудом уцелевшая статуя Фридриха Великого, несколько обгоревшая



В американском суде.

На судебных процессах в США нередко вскрываются тесные связи, существующие между уголовными преступниками и полицией.

— Сколько вы хотите, чтобы мы прекратили против вас дело?

«Крокодил», 1955



деревьев, оставшихся от когда-то пышного парка, и чета берлинцев, занятая сбором сбитых бомбежкой сучьев, — на топливо...

Севастопольская, крымская и кавказская серии военных рисунков Сойфертиса экспонировались на многих выставках у нас и за границей с неизменным успехом. Их создание было поистине патриотическим подвигом художника; они заслужили почетное место в золотом фонде советского графического искусства.

Сатирические рисунки в «Крокодиле», станковые композиции, появляющиеся на всех больших художественных выставках, иллюстрации к произведениям писателей-сатириков — вся разносторонняя плодотворная деятельность Сойфертиса говорит о неостывающем творческом беспокойстве большого художника, о постоянных поисках. Она богата удачами, счастливыми находками. Обширный материал для раздумий, для новых работ дали Сойфертису поездки в зарубежные страны. Но он далек от того, чтобы переводить в станковые рисунки беглые впечатления от увиденного за рубежом. Показная сторона его не интересует, экзотика не привлекает. Он ищет приметы верные, не случайные, а отражающие истинный характер, нравы, помыслы людей разной национальности, разного положения в обществе. Даже виды природы или архитек-

Памятник.

1961

В окрестностях
Копенгагена.

1959



туры в его композиционных рисунках включаются в образный строй для того, чтобы лучше оттенить «необщее выражение» среды, в которой живут и действуют изображаемые люди.

Несколько слов о графической технике Сойфертиса. Она разнообразна. Художник хорошо владеет и пером, и акварелью, и тушью, уверенно обращается и с офортной иглой, и с литографским карандашом. Цветовое решение его рисунков подчинено смысловой и декоративной задачам и никогда не носит характера раскраски. Станковые листы он строит обычно на близких тональных отношениях, преимуще-

ственно в теплой гамме, а в рисунках для печати использует часто и более интенсивный цвет и более резкие контрасты. В каком бы материале Сойфертис ни работал, к каким бы приемам ни обращался, техника в его рисунках никогда назойливо о себе не заявляет; художественная цельность, полная слитность изобразительной формы и внутреннего содержания — неперенное качество любого произведения художника.

Высокий гуманизм рисунков Сойфертиса, их простой и красноречивый образный язык находят верный путь к сердцам самых взыскательных зрителей.



Лондон. Гайд-парк.

1962

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

В. Н. ДЕНИ

В. Дени. Шарж Кукрыниксов. 1932.	7
Капитал. Плакат. 1919.	11
Учредительное собрание. Плакат. 1931.	13
Демьян Бедный — «с работы». 1922.	14
III Интернационал. Плакат. 1921.	15
Дорогу мировому Октябрю!	
Плакат. 1931.	16—17
«Марксизм» Карла Каутского. 1925	18
Заморский житель дядя Сам...	
Из серии «Игрушки Дени». 1920-е гг.	18
Соловьи. «Правда». 1929.	19
Помоги. Плакат. 1928.	21
Гнус. Плакат. 1931.	22
Октябрьский ураган. Плакат. 1932.	23
Фашистская ставка. Красноармейская поправка. Плакат. 1943.	24
Узнал фашистский стервятник, что у нас — не ягнятник! Плакат. 1944.	25

Д. С. МООР

Д. Моор. Автошарж. 1930-е гг.	29
Архивная достопримечательность. Газета «Утро России», март 1917 г.	31
Красный подарок белому пану. Плакат. 1920.	32—33
Ты записался добровольцем! Плакат. 1920.	33
Помоги. Плакат. 1921.	35
Христос терпел и вам велел. Лубок. 1925.	36
По новой моде. 1928.	37
Парад-алле. 1930-е гг.	38—39
Форд. Из книги «Кто они такие». 1931.	42
Да будет свет! 1920-е гг.	43
Г. Гейне. Диспут. Иллюстрация. 1929.	43
Владимирка... 1932.	45
За курами. Из серии «Жизнь и мысли Ганса-Фрица-Амалии Шульца». 1943.	47
«Лучший способ наступать...» Из серии «Жизнь и мысли Ганса-Фрица-Амалии Шульца». 1943.	49
Слово о полку Игореве. Иллюстрация. 1944.	51

М. М. ЧЕРЕМНЫХ

М. Черемных. Автошарж. 1960.	57
Мы отучили ряд могучих держав...	
Окно РОСТА. 1920.	59
Рабочий! Ты держишь коммуны знамя...	
Окно Главполитпросвета. 1921.	61
Демьян Бедный. Чиж-трезвенник. Иллюстрация. 1923.	62
Братец. «Безбожник у станка». 1928.	63
Царство церквей — царство цепей. Из «Антирелигиозной азбуки». 1932.	64
Чтоб из этой лапы выпал нож... Плакат. 1938.	64—65
По платью встречаются... «Крокодил», 1923.	68
Бюрократ: «Тише! Тише!..» «Крокодил», 1930...	69
М. Е. Салтыков-Щедрин. Пошехонская старина. Предводитель Струнников. Иллюстрация. 1939.	70
Нервная система. «Крокодил», 1946.	72
В кабинете Взяткина. «Крокодил». 1956.	73
Чего Гитлер хочет и что он получит. Окно ТАСС. 1941.	75
Плакат о займе. Из серии «Тыловые зарисовки». 1943—1956.	79

Л. Г. БРОДАТЫ

Л. Бродаты. Автопортрет. 1938.	85
Присяга на верность конституции. «Смехач». 1925.	87
Нет, не те «молодежь»... «Крокодил», 1940.	89
Лондонские картинки. «Крокодил», 1940.	92
Фриц прозрел. «Крокодил», 1943.	93
М. Бенавидес. Попы и нищие. Иллюстрация. 1937.	95
Дж. Стейнбек. Гроздь гнева. Иллюстрация. 1940.	98
Дж. Стейнбек. Гроздь гнева. Заставка. 1940.	99
Портрет Г. Гейне. Фронтиспис к «Германии» Г. Гейне 1935—1939.	101
Дж. Чосер. Кентерберийские рассказы. Заставка к «Рассказу второй монахини». 1939—1943.	104
Дж. Чосер. Кентерберийские рассказы. Заставка к «Рассказу повара». 1939—1943.	105
Дж. Чосер. Кентерберийские рассказы.	

Концовка к «Прологу монахини».	
1939—1943.	105
А. Степанов. Порт-Артур.	
Иллюстрация. 1940-е гг.	109
А. Степанов. Порт-Артур.	
Иллюстрация. 1940-е гг.	111
Кельнский собор. Иллюстрация к «Германии».	
Г. Гейне. 1935—1939.	112—113
В музее. Зарисовка. 1930-е гг.	115

Н. Э. РАДЛОВ

Н. Радлов. Автошарж. 1920.	123
С булавкой против носорога.	125
Портрет дочери. 1920.	127
Еще проект продления жизни. «Бегемот».	
1928.	128
Механический ограничитель. Из сборника	
«Счастливые идеи», 1931.	129
Как в сказке. «Крокодил», 1940.	133
Вячеслав Шишков. Шарж из сборника	
«Воображаемые портреты». 1933.	139
Дирижер В. Небольсин. Шарж. 1933.	140
Художник А. А. Осмеркин. 1934.	141
М. Зошенко. Личная жизнь. Шмуктитул.	
1934.	143
М. Зошенко. Рассказы. Заставка. 1939.	144
А. Волков. Волшебник изумрудного города.	
Иллюстрация. 1939.	148—149
Анатолий Франс. Остров пингвинов.	
Иллюстрация. 1938.	145
А. Барто. Уехали. Иллюстрация. 1940.	147
Дождевой червяк. Морской лев. Летучая мышь.	
Жук-точильщик.	145—150
Рисунки для детского журнала. 1935	
Как зайцы волка поймали. Из сборника	
«Рассказы в картинках». 1937.	152—153
Аппарат «Автодрап». «Фронтовой юмор».	
1942.	155
Портрет одного прохвоста, во всю величину	
его маленького роста. Окно ТАСС. 1942.	157

Б. Е. ЕФИМОВ

Б. Ефимов. Автошарж. 1963.	163
В тесноте и в обиде. 1928.	165
Семь бед — один ответ. 1930.	166
Новости физкультуры. «Известия», 1923.	167
Лучшие из лучших! 1941.	167

В партизанском крае. Ловля «на живца».	
1942.	168
Геринг. На Нюрнбергском процессе. 1946.	168
Судно с течью. «Огонек», 1943.	169
Американский двигатель новейшей системы.	
1948.	170
Высидели. 1951.	171
Американская «голубка мира». 1955.	173
Надлежащая «форма». 1953.	176—177
Лечение гипнозом. 1949.	177
Карикатуры почти с натуры. Агитплакат.	
1965.	179

А. М. КАНЕВСКИЙ

А. Каневский. Шарж И. Семенова. 1960.	185
Временное правительство. 1940.	187
М. Салтыков-Щедрин. Помпадур и	
помпадурши. Иллюстрация. 1935.	188
М. Салтыков-Щедрин. Карась-идеалист.	
Иллюстрация. 1939.	189
А. Толстой. Золотой ключик, или приключения	
Буратино. Иллюстрация. 1943.	191
А. Пушкин. Сказка о попе и о работнике его	
Балде. Иллюстрация. 1949.	191
А. Толстой. Золотой ключик, или приключе-	
ния Буратино. Иллюстрация. 1949.	192—193
Н. Гоголь. Повесть о том, как поссорился Иван	
Иванович с Иваном Никифоровичем.	
Иллюстрация. 1948—1950.	193
С. Маршак. Кошкин дом. Иллюстрация.	
1954.	194—195
С. Маршак. Вот какой рассеянный.	
Иллюстрация. 1956.	198
В. Маяковский. Мрачное о юмористах.	
Иллюстрация. 1964.	199
В колонне композиторов. «Крокодил»,	
1955.	203
Звонарь. «Крокодил», 1956.	206
Собственный корреспондент вернулся.	
«Крокодил», 1957.	209
— Ну, куда прете!! «Крокодил», 1958.	213

КУКРЫНИКСЫ

Кукрыниксы. Другдрузеский шарж. 1961.	219
«15». Плакат. 1932.	221
Маневры на станции «Солнцево».	
«Правда», 1933.	223
Бегство фабриканта. 1936—1937.	225

Беспощадно разгромим и уничтожим врага!	
Плакат. 1941.	227
Долг платежом красен. Окно ТАСС. 1941.	229
Превращение «фрицев». Окно ТАСС. 1943.	230
Ни сесты, ни слезы. «Правда», 1943.	231
Поможет, как мертвому припарка.	
«Крокодил», 1964.	236
Пустое место. Из серии «О дряни». 1959.	234
Обед из трех блюд. «Крокодил», 1958.	235
Бредвыборное выступление Голдуотера.	
«Крокодил». 1964.	236
А. М. Горький. Фома Гордеев.	
Иллюстрация. 1948—1949.	239
Конец. 1947—1948.	240—241
М. Сервантес. Дон-Кихот. Иллюстрация. 1949—1952.	243
Н. Гоголь. Портрет. Иллюстрация. 1951.	245

И. М. СЕМЕНОВ

И. Семенов. Шарж Б. Ефимова. 1966.	251
О поле, поле, кто тебя усеял!..	
«Комсомольская правда», 1933.	253
Девятый вал. «Красный флот», 1943.	255
В тиши ночей. «Крокодил», 1953.	256—257
Ну — теперь проезд надолго закрыт!..	
«Крокодил, 1952.	257
— Спасайся кто может: кописты идут!	
«Крокодил», 1953.	258—259
Внимательные дети. «Крокодил», 1953.	261
Портрет дармоеда. «Крокодил», 1959.	263
Доводит до блеска! «Крокодил», 1964.	269

Н. Грибачев, А. Кривицкий, С. Смирнов.	
Десна-красавица. Иллюстрация. 1955.	270
К. Миксат. Осада. Бестерце. Иллюстрация. 1955.	271
Н. Носов. Бобик в гостях у Барбоса.	
Иллюстрация. 1960.	272
К. Гавличек-Боровский. Тирольские элегии. Шмунцитул. 1963.	273
К. Гавличек-Боровский. Тирольские элегии. Иллюстрация к поэме «Крещение святого Владимира». 1963.	273
Демьян Бедный. Порода. Иллюстрация. 1965.	275

Л. В. СОЙФЕРТИС

Л. Сойфертис. Шарж Кукрыниксов. 1961.	281
Пломбы сохнут. Из серии «Старая Москва». 1938.	282
Воздушный бой. Из серии «Оборона Севастополя». 1941.	283
Котенка нашли. 1942.	285
Берлин, 1945 год. Аллея побед. 1945.	285
Некогда. 1941.	286
Тетя Клава привезла обед. 1942.	287
Пятеркой пахнет... «Крокодил», 1963.	288—289
Рецензия на спектакль. «Крокодил», 1948.	289
Вундеркинд. 1952.	289
— Марта, я буду отбывать заключение на дому!.. «Крокодил», 1952.	290
В американском суде. «Крокодил», 1955.	291
Памятник. 1961.	292
В окрестностях Копенгагена. 1959.	292
Лондон. Гайд-парк. 1962.	293

Марк Львович Иоффе. Десять очерков о художниках-сатириках

«Советский художник». М. 1971.

Редактор И. Березина, В. Бродский.
Художественный редактор Л. Горячкин.
Оформление художника А. Свердлова.
Технический редактор Л. Штейнер.
Корректор Ю. Баклакова.

А 05504. Подп. к печ. 9.1. 1970 г. Формат 70×90/16.
Печ. л. 18,5. Усл. печ. л. 21,64. Уч.-изд. л. 26,86.
Изд. № 2—226. Тираж 10 000. Зак. 4037. Цена 2 р. 30 к.
Московская тип. № 5. Главполиграфпрома,
Мало-Московская, 21.

2530a