

Первое издание «Слова о полку Игореве», повествующего о событиях 1185 года и последовавшего за ними периода, вышло в 1800 году, но первых художников «Слово» обрело лишь спустя полвека. Первые иллюстрации появляются в 1854 году (четыре опубликованных рисунка Михая Зичи), а в 1887 году (т. е. через тридцать с лишним лет) этнограф Елпидифор Барсов так писал о первых опытах иллюстрирования: «"Слово о полку Игореве" само по себе есть сочетание картин поэтически и ярко очерченных, потому и носит в себе источник вдохновения и богатый запас данных для художественных изображений. Имея

это в виду, можно было бы ожидать в области русского искусства знаменитых художественных произведений, относящихся к "Слову". Действительность же представляет самые печальные явления... мы можем указать только на жалкие гравюры, помещённые в иллюстрированных периодических листах ("Нива", "Сияние") и в изданиях "Слова" Гербея, Алябьева и Погосского. Все эти гравюры в художественном отношении ниже всякой критики. Дружина изображается в них едва не в нынешних военных костюмах, с казацкими пиками; Ярославна представляется едва не модной французенкой, сидящей то за ширмами, то на балконе,

¹ Текст написан для каталога выставки в Перми в 2012 году.

с зажмуренными глазками, окружённая птицами и т. п.». Основателем же другого, высокохудожественного, духовного, выверенного с учётом исторических особенностей эпохи и одновременно концептуально-символического направления в иллюстрировании «Слова» суждено было стать выдающемуся мастеру гравюры Владимиру Андреевичу Фаворскому (2 (14) марта 1886 г., Москва — 29 декабря 1964 г., Москва). Он дважды делал иллюстрации в технике ксилографии к этому легендарному памятнику древнерусской словесности: для изданий 1938 и 1952 года, причём гравюры 1952 года выдержали множество переизданий. Иллюстрации 50-х годов располагались, подобно архитектурному фризу, по всей ширине разворота, формируя единое книжное пространство, соединяющее в одно целое напечатанный слева древнерусский текст и приведённый на правой странице перевод.

Иллюстрации Фаворского к «Слову о полку Игореве» отличаются реалистичность в изображении ландшафта, деталей архитектуры и природной среды, одежды, доспехов и оружия XII века, создающая достоверный образ эпохи. Чтобы не погрешить против истины даже в формальных мелочах, имеющих, однако, как изобразительный знак символическое значение, художник специально посещал Исторический музей, где изучал образцы одеж-

ды и оружия той поры, в том числе мечей, и видел модель червлёного щита, упоминаемого в «Слове». Но не это было самым главным для художника. Фаворский тонко чувствовал особую внутреннюю поэтику древнерусского памятника, тайную музыку «Слова», которую ему так убедительно удалось передать в иллюстрациях. Он отмечал, что для «Слова» характерно анимистическое восприятие природы, при котором, по его словам, «вся природа живёт» и «не равнодушна к человеку, а либо любит его, либо враждебна, как поле, южные степи, “земля незнаемая”».

Стилеобразующим элементом книжного пространства «Слова» Фаворского, кроме всего прочего, присуща историческая аутентичность — точное соответствие оформлению книг отображаемой эпохи. Сам художник о своём восприятии «Слова» писал так: «Слово о полку Игореве» звучит, как песня. Красота слов, складность повествования, песенность — всё это мне хотелось передать в иллюстрациях, в заглавных буквах и в орнаментах — узорах, окружающих картинку. Для этого мне надо было познакомиться с книжными орнаментами и красивыми буквами древних рукописей. <...> Я собирал, срисовывал украшения, буквы и книжные орнаменты двенадцатого века <...> в двенадцатом веке, который был мне нужен, орнамент состоял из сложных переплетений и из зверей, которые де-

ругся друг с другом, проглатывают друг друга. Буквы были тоже со зверями или людьми. Узоры орнамента были суровые и мужественные <...>. Затем я стал рассматривать древние рисунки, среди которых есть <...> и изображения битвы с половцами». При этом Фаворский совершенно не мыслил оформление книги как простое собрание иллюстраций, но стремился придать книге художественное единство. С самого начала он поставил себе задачу: создать единое книжное пространство, цельный, бесконечно простирающийся мир произведения, выходящий за рамки поля гравюры. Для этого, кроме иллюстраций, необходимы были и орнаменты, выразительные буквы, заставки, концовки. Художник вспоминал: «Сшив толстую тетрадь, я сделал макет книги. Распределил в ней текст, нашёл места для задуманных мною картинок, придумал мелкие картинку па полях, придумал орнаменты и заглавные буквы — они должны были дополнять рассказ, помочь мне передать то далёкое время. <...> Мелкие картинку на полях и фигурные буквы сопровождают весь рассказ и должны соединить книгу в одну песню. И я хотел бы, чтобы было так, как говорится: “Из песни слова не выкинешь”».

В одно целое соединяет духовное пространство произведения и проходящая через всю книгу древняя сакральная триада цветов (чёрный, белый, красный), присутствующая в стилиобразующих элементах и усиливающая ощущение критического исторического момента, его трагиче-

ской ноты и предельного драматизма (вспомним «Двенадцать» Блока, где в поэтической словесной ткани присутствует та же цветовая триада («Чёрный вечер, белый снег <...> Кто там машет красным флагом? Приглядись-ка, эка тьма...»). Книгу открывает титульный лист, на котором справа от названия, помещённого в орнаментированную рамку, изображены охваченная огнём земля и небольшие фигуры двух скорбящих на ней русских женщин, оплакивающих своих близких. Фаворский сумел безошибочно почувствовать эту пронзительную женскую ноту, неоднократно звучащую в «Слове», и не мог не отразить её на титуле. Все изображения на титульном листе имеют подчёркнуто знаковый характер. Русские боевые знамёна и оружие символизируют доблесть и воинскую славу, а изображения двух соколов — братьев князей-рюриковичей Игоря и Всеволода, инициаторов и главных участников похода, которых автор «Слова» сравнивает с соколами.

На левой странице, напротив титульного листа, Фаворский решил поместить образ воображаемого автора «Слова» — воина в кольчуге, но, вместо традиционного оружия, с гусями в руках. Он как бы начинает повествование, говорит о народной беде, бьёт тревогу, указывая рукой в сторону титула.

Текстовая структура книги и её эпическая составляющая предопределили и характер размещения иллюстраций в книжном пространстве. На левой странице разворота

помещён древнерусский текст, а на правой — параллельный перевод на современный язык. Поэтому Фаворский «делал иллюстрации в разворот <...> При такой композиции все иллюстрации имеют удлинённую форму, подобно фризу в архитектуре, <...> что способствует передаче эпического характера всей вещи». Художник говорил, что «старался передать в них мужественный и суровый дух той эпохи, боевой дружины двенадцатого века, красоту и ширь русской земли».

Ещё в 1923 году в журнале «Русское искусство» А. М. Эфрос, называя В. А. Фаворского «Сезанном современной ксилографии», писал: «Рассматривая ранние гравюры и рисунки художника, мы ясно ощущаем напряжённость изобразительного пространства. Как Сезанн с помощью цвета, так и Фаворский штрихом и тоном создаёт сложные отношения «выступающих» и «отступающих» форм. Иногда «пустые» участки бумаги становятся формой и выглядят активнее, чем чёрная типографская краска или карандашный штрих. Эти «интенции» далеки от пассивного срисовывания «объективной» натуры, они образуют особое феноменологическое, или концептуальное, пространство».

Сравнение Фаворского с Сезанном не случайно. К этому французскому художнику выдающийся мастер русской гравюры относился с особым вниманием ещё в молодые годы, когда учился в Мюнхене у Холлоши. Тот открыл для него творчество немецкого символиста Х. фон

Маре — одного из основателей «римского кружка», в который входил и А. Гильдебранд, чью книгу «Проблема формы в изобразительном искусстве» Фаворский переводил на русский язык в 1913 году. В свою очередь, Гильдебранд признавал, что первичным источником идей, нашедших отражение в этой книге, в значительной степени явился Х. фон Маре. Фаворский же вспоминал — именно на уроках у Ш. Холлоши он понял: «Маре и Сезанн связаны воедино». Этот изначально присущий художнику подход, при котором гравюра становится пространством символов, чувственным выражением идей, не являясь простым копированием действительности, в полной мере проявился и при создании иллюстраций к «Слову», обретя в данном случае необыкновенно выразительное, яркое звучание в силу предельной драматической напряжённости образно-символического строя самого литературного произведения. Центральная и самая захватывающая картина среди всех иллюстраций к «Слову» — полная драматизма битва Игоря и Всеволода с половцами, являющаяся критическим моментом в повествовании. Она занимает полный формат разворота. На левой гравюре верхом на коне и без шлема изображён Игорь. Он ранен. Вокруг — русские воины, бьющиеся с половцами. Над ними развеваются боевое знамя. Такое изображение русского князя свидетельствует о том, что, помимо самого текста «Слова», Фаворский внимательно

изучал и летописи, так как только в них упоминается о ранении Игоря как о достоверном факте. Да и сам художник прямо говорил об этом: «Чтобы представить тогдашних людей, их одежду и вооружение, я прочёл древнюю летопись, где тоже рассказывается о походе Игоря, и нашёл кое-что, чего нет в “Слове”. Например, что Игорь был ранен и что во время самой тяжёлой битвы он снял шлем, чтобы его узнавали русские воины и собирались вокруг него». На правой гравюре мы видим Всеволода, отчаянно сражающегося с половцами, которых становится всё больше и больше (они представлены на гравюре нарастающей белой тучей — белое «не пускает чёрное»). На гравюре Фаворского князь бьётся верхом, хотя в летописи сказано, что Буй Тур Всеволод всегда сражался пешим («стоиши на борони»). Очевидно, требование уравновешенности композиции заставило Фаворского изобразить Всеволода сидящим на коне, как и Игоря. Вверху гравюры мы видим идущие со стороны половцев тёмные тучи, в которых «трепещут» яркие молнии. В вышине также угадывается некий тёмный женский образ, возможно, олицетворяющий Землю половецкую. Орнаменты слева и справа от гравюр говорят нам о том, что соколов-князей опутали («путинами железными») и взяли в плен. На этой парной иллюстрации хорошо видно взаимодействие чёрного и белого, когда одна и та же картина может читаться и как чёрное на белом, и как белое на чёрном, то есть, как говорил Фаворский

в своих лекциях по теории композиции, «в цвето-пространственные отношения вступает белизна бумаги». Он считал, что «чёрное в гравюре выглядит активнее, материальнее», «сопротивляется» белому, а белое «не пускает чёрное», и это позволяет художнику «цельно воспринимать, видеть и изображать разнопространственное и разновременное».

Для создания эффекта бесконечного пространства и ощущения присутствия на битве большого количества людей Фаворский использует рамку, ограничивающую поле картины. Некоторые воины лишь частично видны из-за неё, создаётся впечатление, что за ними пространство продолжается. Вообще, пространственным отношениям в гравюре художник отводил особую роль, недаром предметом его дипломной работы в Московском университете («Джотто и его предшественники») был анализ именно этой стороны живописи итальянского проторенессанса.

Чёрно-белые гравюры Фаворского, подобно многим рисункам Врубеля, имеют как бы опосредованный цветовой строй. Сам Фаворский говорил об этом так: «Художник разными штрихами и разным соотношением чёрного и белого стремится изобразить все цвета, всё, что он видит. <...> Чёрным пятном и штрихом передаёшь и мрачную тучу, и тёмную зелень дуба, и масть коня, и плащ воина, и тёмно-красное знамя». Отмечая же широкие изобразительные возможности белого штриха, особенно в передаче раз-

личных световых эффектов, художник писал: «Белым штрихом на чёрном легко передать яркую молнию, блеск воды, мелькание освещённых листьев, блеск оружия и кольчуг. Лёгкими белыми штрихами можно передать туман, идущий от реки, и воздух, заслоняющий от нас далёкие предметы». Тёмную зелень дуба и светлую дымку, брезжащую в речной дали Донца, мы особенно живо ощущаем в гравюре «Бегство Игоря», которая вся буквально дышит русской природой, родной рекой, говорящей с Игорем, как в «Слове».



Гравюра Мстислава Добужинского

Уникальная особенность гравюр Фаворского — они «физически» живут не только в пространстве, но и во времени. «Всё, что мы воспринима-

ем, — писал В. А. Фаворский в статье «О композиции» (1932), — движется и живёт в пространстве и времени. Поэтому любая реальность должна изображаться не только трёхмерно, но и непременно с учётом движения фигуры. <...> композиция — это есть изображение времени». Среди иллюстраций к «Слову» особой динамикой, каким-то необузданным порывом отличается гравюра, изображающая преследование половцев русскими воинами и пленение половчанок в первый день битвы. Глядя на эту гравюру, буквально чувствуешь живое течение времени.

Необычайной духовной глубиной и светом божественной любви исполнена гравюра «Плач Ярославны». Ранним утром, стоя на путивльской стене, она обращается к солнцу, ветру, природным стихиям. Вдали видны река, леса, русские сёла. В самом центре правой гравюры можно заметить небольшую антропоморфную фигуру, вписывающуюся в крону дерева, но как бы вырастающую из реки, — её олицетворение. По небу над Русской землёй плывут облака, напоминающие хищников из барсова племени, с которым в «Слове» сравниваются половцы. Фаворский вспоминал: «Мне не сразу удавалось передать жест — обращение Ярославны к природе. Пробовал я нарисовать её с одной протянутой рукой, пробовал прижать ей обе руки к сердцу. Но это меня не удовлетворяло. Жест должен был быть сильным и выразительным<...> На картине она протягивает к солнцу обе руки». Если смотреть на эту гравюру достаточно

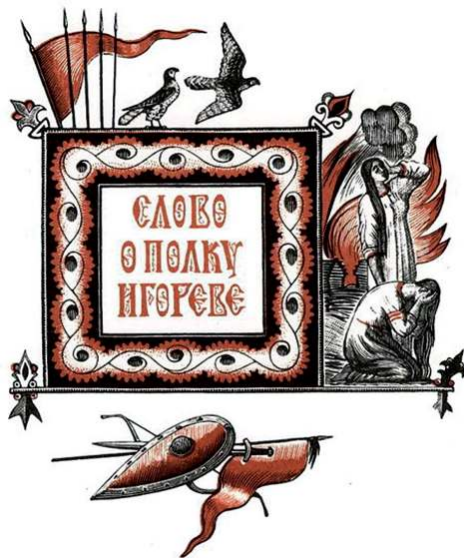
долго, возникает неожиданный и поразительный эффект. Создаётся впечатление усиливающегося солнечного света, его движения, постепенного наплыва на пространство картины, как будто Солнце услышало Ярославну и откликнулось на её мольбу. И гравюра осязаемо начинает жить во времени, обретает живое дыхание. В этой связи, раскрывая тайны мастерства, художник писал: «Передавая живые лучи солнца, их движение, перемешиваешь белые и чёрные линии, и они как бы шевелятся <...> И если приглядеться, то видишь, что чёрное и белое всё время кажется разным: то тяжёлым и грузным, то лёгким и воздушным».

Все гравюры Фаворского к «Слову о полку Игореве» буквально «звучат». На обложке же он изобразил русских воинов-всадников, остановившихся и смотрящих вдаль. Они стерегут границу. Художник считал, что язык обложки должен быть строгий, лако-

ничный, «более возвышенный, но в то же время очень краткий».

Почти параллельно с Фаворским, но не в России, а в США, над иллюстрациями к «Слову» работал Мстислав Добужинский, член объединения «Мир искусства». С его иллюстрациями в Нью-Йорке в 1950 году вышел перевод «Слова» на современный русский язык поэта-эмигранта Георгия Голохвастова. А другой выдающийся художник-эмигрант — Наталия Гончарова, жившая во Франции, — ещё раньше проиллюстрировала немецкое издание «Слова» (Мюнхен, «Орхис, 1923) с переводом Артура Лютера, тираж которого составил 700 экземпляров. Иллюстрации Гончаровой выполнены в духе североевропейской традиции, фигуры воинов в типично европейском боевом облачении, фигурки зверей и птиц тонко вплетены в готический шрифт, отвечающий средневековой эпохе.

Гравюры Владимира Фаворского





Гравюра
Натальи Гончаровой

