

РАЗДАТ VII

СОВРЕМЕННАЯ КНИЖНАЯ КУЛЬТУРА



Т. И. Борко, г. Тюмень

СЛОВО КАК ПОВОД (РАЗМЫШЛЕНИЯ О ВЫСТАВКЕ ИЛЛЮСТРАЦИИ)

Несколько лет назад художник и поэт Олег Федоров задумал организовать в Тюмени выставку, демонстрирующую работы авторов, занимающихся иллюстрацией. Удивительно, что тогда, в 2009 г. набралось достаточно материала, оказалось, что среди графиков и живописцев многие занимаются иллюстрированием художественных текстов. Причем, все показанные в экспозиции произведения были выполнены исключительно из личного интереса художников, что называется, в стол. Не было заказных и специально созданных для какого-то определенного издания работ. Таким образом, выставка, названная О. Федоровым «Слово как повод», выявила круг чтения молодых людей творческой среды и показала, что у них существуют внутренняя мотивация, не вызванная практическим интересом (заказ или учебное задание), обусловленная лишь личной заинтересованностью. Важно, что после проведенной выставки в каждой новой экспозиции, устраиваемой как Союзом Художников, так и молодежным объединением, появляются либо буквально иллюстративные произведения, либо такие, которые навеяны литературным текстом, отсылают к писательскому творчеству или сами имитируют письма. Проанализируем работы с выставки и созданные авторами-участниками позже на предмет соотношения текста и изображения.

Разумеется, большую часть экспозиции занимали произведения иллюстративного плана. Основные подходы к созданию художественной иллюстрации и принципы работы с текстом можно выявить на примере творчества организатора выставки О. Федорова. Он как будто задал тон, и молодые авторы последовали его примеру. Конечно, значительный пласт графических листов представлял классический тип иллюстрации: изображение следует за содержанием, точно воспроизводит описанную ситуацию, детали и размещается параллельно с текстом, занимая отведенное ему поле странички, не пересекаясь, не наплывая на шрифтовую часть. Но и в рамках традиционного подхода О. Федоров отступает от канонических правил, разрывая пограничную черту между полем текста и изображением. В рисунке к стихотворению В. Маяковского «Хорошее отношение к лошадям» название размещено по диагонали и начало надписи включено в композицию изображения, что создает эффект неустойчивости, нарушения равновесия. Именно за счет соотношения графики текста и линий рисунка, а не буквального изображения падения лошади, о чем речь в стихотворении, возникает очень точное соответствие содержанию, адекватное эмоциональное состояние. Кроме того, использование графического

ритма строк в соотношении с ритмом рисунка опять же находят точное соответствие ритму стиха, попадают в такт и унисон. Этот прием отсылает к опыту русского авангарда, в частности к творчеству кубофутуристов и самого Маяковского. В этом смысле О. Федоров выступает и как стилизатор, его иллюстрация не ограничивается непосредственным следованием за текстом, но значительно расширяет смысловые акценты нашего восприятия, так как апеллирует ко всему творчеству поэта, и шире, к творчеству кубофутуристов, причем не только в области изобразительного искусства или поэзии, но также в области создания книги.

При иллюстрировании собственных произведений О. Федоров еще свободнее распоряжается плоскостью белой страницы, стирая границы между изображением и текстом: линии рисунка заходят на текст, пересекают его, включаются в него, создавая фон для письма, все более тесно переплетаются. В живописных произведениях О. Федорова письменные знаки, шрифтовой текст часто используются как выразительные средства для создания живописного изображения, превращаются в художественный прием. В картине к стихотворению Лорки «Любовники» в центре пламенеющего круга проявляются графические силуэты двух ликов: мужчины и женщины, слившихся в поцелуе. Вокруг голов на фоне светлого солнечного или лунного светила из ночной тьмы возникают и тут же исчезают письмена со строками стихотворения поэта. Они словно мерцают, как искры в сознании влюбленных, то всплывая на поверхность, то погружаясь в темноту, ускользая, теряясь навеки. Экспрессия изображения соответствует эмоциональной напряженности поэтического слога. И уже нет надобности вчитываться в сами строки, поскольку здесь текстовые надписи, скорее, служат напоминанием, делают отсыл к поэзии, но не предназначены для прочтения (их трудно разобрать, хотя при желании это можно сделать). Таким образом, художник отказывается от иллюстрирования и литературный текст становится источником вдохновения, провоцирует воображение, заставляет идти дальше собственного содержания, действительно, становится поводом для создания новых произведений, что удачно отражено в названии выставки.

Подобная тенденция, когда художник не иллюстрирует текст буквально, воспроизводя содержание, но воссоздает свои впечатления от прочитанного, подключая воображение, добавляя какие-то субъективные смыслы, приводит к новому типу соотношения. Происходит своеобразная инверсия: текст вводится как дополнение к живописному образу, в качестве нарративной иллюстрации-комментария к изображению. В работе Андрея Ердякова «Время, пространство, движение» письмена превращаются в знаки, указывающие на определенные культурные смыслы (при условии знания зрителем культурных кодов). Но человек, не имеющий о них представления, все равно понимает основной замысел произведения: он сможет почувствовать эволюцию развития человеческой истории как всеобщее движение и взаимодействие отдельных культур, отдаленных друг от друга во времени и пространстве. На фоне закручивающейся спирали разворачиваются узнаваемые живописные символы, отсылающие к той или иной эпохе: рунические письмена, текучий циферблат С. Дали, громадные настенные часы из произведения М. Шагала. И тут же рядом в вихре времени кружатся листы с стихотворными строками поэта-суфия Джамии, фрагментами с иероглифами пейзажной японской лирики, средневековыми гравюрами с готическим шрифтом. Таким образом, литературный текст подтверждает и иллюстрирует идею автора-художника, способствует пониманию замысла и привносит дополнительные эмоциональные оттенки.

Следующий шаг в понимании соответствия текста и изображения осуществляет Николай Макаров, в силу своей профессиональной деятельности (компьютерный дизайн, компьютерная графика) работающий со шрифтами и занимающийся каллиграфией. В своем творчестве он апеллирует непосредственно к образности письменного знака, используя формально— изобразительные качества графемы, превращая буквы в фигуры орнамента, в пластическую узорчатую вязь. Другой прием художника являет собой встречную тенденцию: письмо, текстовая запись графическим решением автора преобразуется в изобразительный компонент. Так, текст молитвы «Отче наш» обретает на листе бумаги зрительную форму креста. Шрифт стилизован под

древнерусский. Второй вариант с белыми буквами на черном фоне, заполненном словами той же молитвы, но записанной несколько иным шрифтом, выглядит еще более выразительно, так как появляется ощущение сакрального повторения, отзвука, дрящегося эха. Зритель настраивается на медитативное состояние моления.

Использование письменного знака как выразительного средства для живописного или графического изображения зачастую приводит к утрате значения, намеренному обесмысливанию. Впрочем, у Н. Макарова подобный ход всегда мотивирован, обусловлен именно семантическими задачами. «Нагорная проповедь. Палимпсест» — красивая мерцающая, серебристая поверхность, словно покрытая амальгамой времени, из которой проступают буквы, едва видимые, так что прочесть текст довольно трудно. Зритель-читатель вынужден пробиваться сквозь напластования времен, смыслов, интерпретаций, чувствуя глубину и непостижимость ускользающих, но очень важных слов. Парадоксальным образом в произведении «Вначале было Слово» текст вообще не читается. Странные знаки, предваряющие надпись, напоминают графические символы для обозначения планет в вавилонской астрологии. Письмена же как будто созданы на неведомом, забытом языке. Стилизованный алфавит не идентифицируется: с равной степенью вероятности это может быть и санскрит, и кхмерская или тибетская письменность, может быть арамейское или финикийское письмо. Художник вычерчивает буквы какого-то древнейшего алфавита, создает образец протописьма, архетипа письма, показывает какую-то изначальную матрицу написанного, еще не прочитанного, не прозвучавшего Слова. Письменный знак, не имеющий буквального значения, не опознаваемый даже фонетически, тем не менее, порождает обширное смысловое поле. Конечно же, ассоциация идет дальше библейского текста, подключая образы других эпох и культур. В данном случае прием Н. Макарова вполне оправдан.

Даже бегло набросав картину взаимодействия изображения и текста на примере работ тюменских авторов, можно заметить определенные тенденции. Уходя от буквальной иллюстрации (в которой наблюдается ослабление смысловой связи с содержанием), художники движутся по направлению к инверсии отношений. Литературный текст, письмо используется в качестве пояснения, дополнения, раскрывающего изобразительный образ, привносящего новые смыслы. Далее происходит превращение письменного знака в выразительное средство для живописной или графической композиции. Текст промелькивает, мерцает через художественный образ, становится импульсом для воображения, служит поводом для субъективных впечатлений и ассоциаций художника. Такой прием приводит к тому, что письменный знак утрачивает собственное значение и превращается в иконический знак, символ, отсылающий к иным смыслам, иногда вообще с первоначальным значением не связанным. Для художника важна графическая форма знака, пластические, ритмические возможности формы, превращающие его в орнаментальный узор.

