А.Н. Каск, кандидат искусствоведения, хранитель фондов отдела визуальной информации ГМИИ им. А.С. Пушкина; e-mail: annakask@yandex.ru

РУССКАЯ ЖУРНАЛЬНАЯ ИЛЛЮСТРАЦИЯ XIX ВЕКА: МЕТОДИКА СИСТЕМАТИЗАЦИИ

Русская журнальная иллюстрация XIX века — явление еще недостаточно исследованное, в особенности с точки зрения тяготения к вымыслу и фантазии при создании изображения или, напротив, к строгой документальности, реалистичности — как в содержании, так и в стилистике графики. В статье исследуются три жанра отечественной журнальной графики: портрет, военный репортаж и сатирико-юмористический рисунок.

Ключевые слова: *журнальная графика, иллюстрация в периодической печати XIX века, портрет, военный репортаж, сатирическая графика.*

Russian magazine illustration of the XIX century — the phenomenon which is not yet sufficiently explored, especially from the viewpoint of the use toward fiction and imagination in creating the image or, vice versa, toward strict documentary and reality, both in the contents and the stylistics of graphics. This article examines three genres of Russian magazine graphics: portrait, military report and satirical and humorous picture.

Key words: *magazine graphics, illustration in the periodical press of the XIX century, portrait, military report, satirical graphics.*

Введение

Долгое время русская журнальная иллюстрация XVIII—XIX вв. находилась на периферии интересов отечественного искусствознания и истории журналистики. В поле зрения исследователей искусства если и попадали, то, как правило, шедевры журнальной иллюстрации. Лишь в общих обзорах, посвященных искусству книги (области, к которой традиционно относили и журнальную иллюстрацию), можно встретить редкие рассуждения об иллюстрировании журналов [Сидоров, 1964; Немировский, 2000]. Внимания также удостаивались работы известных мастеров, выполненные ими специально для периодических изданий — альманахов, журналов различной тематики и направленности. Значительная часть публикаций, так или иначе связанных с историей и проблематикой иллюстрирования в периодике, посвящена жизни и творческой деятельности художников-иллюстраторов и граверов. Среди авторов таких исследований В.Я. Адарюков, В.А. Верещагин, К.С. Кузьминский, Л.Р. Варшавский, Н.П. Собко, Г.Ю. Стернин и др. Перу знаменитого искусствоведа и культуролога Г.Ю. Стернина принадлежит также книга «Очерки русской сатирической

графики», в которой прослежена эволюция сатирического рисунка и его восприятия в обществе. «Очерки» Г.Ю. Стернина, вышедшие в 1964 г., до сих пор являются ценнейшим «путеводителем» по целой области отечественного художественного наследия — дореволюционной изобразительной сатире [Стернин, 1964]. Журнальная карикатура не могла не оказаться в самом центре такого исследования. Первым шагом в исследовании документального журнального рисунка стала историко-библиографическая статья Д.Н. Чаушанского «Начало журнального художественного репортажа на Западе и в России» [Чаушанский, 1960].

В конце двадцатого столетия появляются искусствоведческие работы, более определенно сфокусированные на журнальной графике XVIII—XIX вв. Так, большой вклад в изучение сатирического журнального рисунка внесла Л.А. Кольцова, сосредоточив свое внимание на «жанровой» сатире 1860-х гг. Гравированные модные картинки из первых русских журналов мод исследовала И.Г. Нехорошева. Деятельности блестящего рисовальщика и издателя В.Ф. Тимма в русской журналистике посвящена диссертация А.Н. Алексеевой.

Журнальную графику и ее особенности невозможно рассматривать вне широкого культурного контекста, без учета социологических, статистических, филологических аспектов, без обращения к истории русской журналистики. Целостная картина истории русской журналистики многоаспектно отражена в ряде трудов [см., например: Акопов, 1986; Бережной, 1996; Березина, 1965; Берков, 1989; Есин, 1963, 2001; Жирков, 2001; Западов, 1962; Лазаревич, 1984; Ямпольский, 1973]. Русская журнальная иллюстрация была востребована как исторический источник [Голиков, Рыбаченок, 2010; Динцес, 1939; Финягина, 1976; Ямпольский, 1964].

В настоящий момент о возросшем интересе к визуальному ряду русских журналов свидетельствует, например, трехдневная работа весной 2013 г. специальной секции «Иллюстрация в прессе» на прошедшей в Санкт-Петербурге Международной научной конференции «Иллюстрация в печати: от прошлого к будущему». Социологи, политологи, филологи, историки (в том числе специалисты по истории журналистики, моды, спорта и проч.) включают в поле исследования множество похороненных в архивах изображений, не отвечающих «высокому» эстетическому канону, но заслуживающих реабилитации как ценнейший материал для понимания идей, ценностных устремлений, творческих приоритетов своего времени. Такое внимание к любым (порой даже незначительным и малохудожественным) визуальным свидетельствам ушедшей эпохи созвучно нарастающему интересу к так называемой «другой фотографии» (термин О.В. Гавришиной), фотографии любительской, типовой,

фиксационно-архивной и прочее[1]. Открытие в библиотеках и архивах, извлечение и исследование подобных «банков данных» изображений лежит в русле «общей тенденции в философии и социологии второй половины XX в. навстречу пониманию культуры как всего комплекса явлений, появившихся в результате человеческой деятельности»[2]. Кроме того, абстрагируясь от журнальной иллюстрации как автономно произведенного артефакта и отходя от оценки уровня исполнения конкретного изображения, легче сфокусироваться на журнальной картинке как элементе, формирующем не только внутреннее содержание, но и облик издания в целом. Сложно говорить об оформлении отечественных журналов XIX в. как о «дизайнерском», т.е. осознанно художественно спроектированном. Однако визуальный облик журнала, важнейшая роль в котором в те времена отводилась изобразительному ряду, складывался благодаря продуманным усилиям и художественным предпочтениям издателей и редакторов.

Цель данной статьи — наметить возможный подход к систематизации и анализу разнородного материала русской журнальной графики, где единицей анализа становится не отдельная иллюстрация, но конгломерат изображений, созданных посредством сходных творческих практик.

Методология

В области, где доступен столь объемный корпус памятников, представляется разумным применение индуктивного метода исследования, выстраиваемого не на гипотезе, но на сопоставительном изучении и анализе фактов. Журнальные иллюстрации XVIII в. являются ценными, но немногочисленными памятниками, дополняющими картину графического искусства и гравюрного мастерства этого периода, поэтому все журналы, их содержащие, изучены «de visu». В XIX в. журнальные иллюстрации уже составляли значительный корпус во всей совокупности графического материала, которым располагала эпоха. Поэтому к наследию XIX в. применялся менее доскональный, но более обобщающий подход. Эмпирическим материалом исследования послужили журналы XIX в., в которых аккумулируются иллюстрации, принадлежащие к тому или иному изучаемому жанру журнальной графики[3]. Для первоначальной систематизации столь разнородного материала можно предложить хоть и максимально упрощенную модель, но тем не менее весьма наглядную для понимания эволюции журнального иллюстрирования XVIII—XIX вв. При анализе массива исследуемых изображений становится очевидно, что творческий, интеллектуальный вклад авторов в создание конкретной иллюстрации имеет свои пределы и особенности в зависимости от характера отражаемого этой иллюстрацией образа. Ни в коем случае не отрицая присутствия художественного смыслостроительства или по крайней мере сознательного формообразования в любом произведении журнальной графики, все же следует отметить, что воображение, фантазия, умозрение художника в разной степени вовлечены в творческий процесс при изобретении аллегорического фронтисписа, создания иллюстрации к художественному произведению или при снятии архитектурного плана. В первом случае художник руководствуется исключительно собственными умопостроениями, в последнем содержание изображения продиктовано реально существующими постройками.

Приняв за переменную такую эфемерную, практически неподдающуюся количественному анализу субстанцию как творческое воображение, задействованное при создании журнальной иллюстрации, распределим произведения по некоему условному отрезку. С одной стороны отрезка сконцентрируется графика, заданная исключительно воображением, умозрением, образы которой отвлечены, находятся вне реальной жизни, или даже «над жизнью», непосредственной связи с реальностью не имеют — например, эмблематические виньетки, аллегорические фронтисписы, орнаментальные композиции и т.п. Изображения, свидетельствующие о реальной жизни, о реальных событиях, привязанные к ним, будут тяготеть к противоположному концу отрезка. Крайнюю точку займет документальная фотография конца XIX в.

Все остальные иллюстрации окажутся где-то между этими двумя полюсами. Бытовые зарисовки, исторический портрет, художественный репортаж, архитектурный пейзаж и т.д. — вся эта графика, безусловно, также пропущена через призму творческой индивидуальности и в большей или меньшей степени выражает версию художника, его трактовку явлений, его осмысление действительности.

Свое место ближе к центру условного отрезка найдет журнальная карикатура. В этом жанре для достижения комического эффекта соединяется реальное и фантастическое. Для выражения идеи, заложенной в карикатуре, заурядное, обыкновенное и узнаваемое утрируется, доводится до абсурда, выводится в зону невероятного.

[1] См.: *Гаврюшина О.* «Другая фотография»: заметки о конференции // Синий диван. 2005. № 6. URL: http://sinijdivan.narod.ru/sd6rez4.htm (дата обращения: 03.01.2014).

[2] *Гурьева М.М.* Фотография как архив // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2009. № 96. С. 334—339.

[3] Работа осуществлена на основе фондов Российской государственной библиотеки; Государственной публичной исторической библиотеки; Научной библиотеки ГМИИ им. А.С. Пушкина; Российского государственного архива кинофотодокументов (г. Красногорск).

В рамках настоящего исследования мы рассмотрим, используя предложенную методику систематизации артефактов по «шкале вложенной творческой фантазии», три ведущих жанра русской журнальной иллюстрации: портрет, изобразительный репортаж (на примере военного репортажа) и сатирико-юмористический рисунок. В рамках гипотетической модели возможно охватить самый разнообразный материал и проследить направления векторов развития иллюстрации в пространстве журнального дела.

Результаты исследования

1. Портрет в русской периодике, в отличие от живописного и скульптурного, появился довольно поздно — в начале XIX в., когда портретный жанр в других видах искусства в России уже обладал немалым опытом. Периодические издания первой трети XIX в., регулярно публиковавшие портреты, — это «*Пантеон российских авторов*» (1801—1802), «*Русский Вестник*» (1808—1820), «*Вестник Европы*» (1802—1830), «*Журнал императорского человеколюбивого общества*» (1817—1826), «*Пантеон славных российских мужей*» (1816, 1818), «*Русский зритель*» (1828—1830), «*Телескоп*» (1831—1835/36). Требования к журнальному портрету в этот период были сфокусированы на достоинствах модели. Издатели вводили в общественный обиход портреты, учитывая не только социальную значимость или статус портретируемого, но и важность упоминания данного лица в конкретном журнале. При этом несхожесть черт лица оригинала и на гравюре в журнале не являлась поводом для отмены публикации портрета[4], а в отдельных случаях допускались и вымышленные изображения. Такой подход к иллюстрированию, когда публике предлагается гипотетическое воспроизведение облика, мы встречаем в первом иллюстрированном портретами отечественном периодическом издании «*Пантеон российских авторов*». Его открывают вымышленные изображения «древнейшего русского поэта» Бояна (рис. 1) и легендарного Нестора-летописца. Публикация иллюстрации — действенный метод привлечения внимания к персоне. Именно этого прежде всего и добивались издатели. Изображение героя было призвано дать памяти читателя образную опору. В визуальной презентации героев-моделей публике состоит одна из важнейших функций портретного искусства в целом, и в периодике первой трети XIX в. она четко выражена. При этом каждый журнал актуализовал своих собственных героев — согласно идее, формату и направленности издания.

[4] Например, восходящие к одному оригиналу портреты Натальи Кирилловны, опубликованные в «*Русском вестнике*» в 1808 и в 1810 гг., представляют как будто двух разных, совершенно непохожих женщин.

Издатели отечественных журналов первой четверти XIX в., как правило, стремились к некой унификации, серийности портретов. Так, например, несколько титульных листов «*Вестника Европы*» за 1808 г. оформлены в едином стиле с помощью серии награвированных пунктиром портретов (И.-К. Лафатер, И. Кант, И.-В. Гёте и др.), заключенных в одинаковые круглые рамки.



Рис. 1. *Пантеон российских авторов*. М., 1801. Часть 1. Тетрадь 1. Боян. Художник Ф. Кинель. Гравер Н.И. Соколов

Экспансия изображений в российской периодике началась в середине 1830-х гг. с возникновением первого отечественного научно-популярного иллюстрированного журнала «*Живописное обозрение*» (1835—1844). В его оформлении в основном использовались политипажи, отлитые с ксилографий, подготовленных для английского «The Penny Magazine» и французского издания «Magasine Pittoresque». Английские и французские издатели, а вслед за ними и составители «*Живописного обозрения*» не стремились к серийности, единообразию портретов. Напротив, часто они предлагали вниманию публики облик замечательной персоны, приводя репродукцию живописного портрета, воспроизведение памятника, скульптуры или даже рисунок медали, подчеркивая уникальность воспроизведенного оригинала (рис. 2). В единое стилистическое и смысловое решение портретов, свойственное периодике первой трети XIX в., привносится ряд деталей и нюансов, меняющих содержание и функцию изображения, направленность которого теперь можно определить в основном как информационно-познавательную.

Журнальный портрет первой трети XIX в., обращенный в основном к образам и событиям прошлого, служил для просвещения и «назидания». К такому же ретроспективному типу относится и значительная часть портретов из еженедельников «*Живописное обозрение*», «*Иллюстрация*» (1845–1849), «*Картины света*» (1836–1837), иллюстрированных привозными политипажами и редкими отечественными ксилографиями. Но именно в это время набирает силу и другая тенденция — журнальный портрет все больше ценится



Рис. 2. *Живописное обозрение*. М., 1836. Лист 27. Портрет Карла I. Ксилография с картины А. ван Дейка

в качестве свидетельства о настоящем. Портреты современников широко были представлены на страницах «*Русского художественного листка*» (1851—1862) — журнала, более других способствовавшего распространению тиражной портретной графики в России середины XIX в. и дальнейшему развитию жанра.

Благодаря «*Русскому художественному листку*» в отечественной журналистике появились новые виды иллюстраций, относящиеся к жанру портрета: «портрет с автографом», унаследованный периодикой, как и портрет-шарж из альбомной графики; «портрет в интерьере» — форма, вызванная к жизни живописным портретом; «портрет в гробу» — специфический вид журнальной иллюстрации, находящийся на стыке двух жанров — портрета и хроники. Кроме того, «*Русский художественный листок*» одним из первых отечественных журналов использовал фотографию при создании собственной портретной галереи современников (рис. 3).

Фотография раздвинула рамки жанра, сыграв важную роль в появлении на страницах иллюстрированной периодики последней трети XIX в. множества портретов современников (рис. 4) — представителей разных социальных слоев русского общества (в журналах «*Нива*» (1870–1918), «*Всемирная иллюстрация*» (1870–1918), «*Огонек*» (1879–1883) и др.). Опубликованные в периодике, они принимают на себя информационно-коммуникативную функцию, являясь своеобразной невербальной формой социальных контактов и социального взаимодействия.

Таким образом, в ряду портретных иллюстраций, которыми изобилуют русские журналы, присутствует весь спектр изображений, характерный для предложенной схематичной модели. Она определяет положения портретных образов на гипотетическом отрезке и акцентирует различия, например между единственным сделанным с натуры изображением адмирала Нахимова, помещенным



Рис. 3. *Русский художественный листок*. СПб., 1856. № 16. Сестры Крестовоздвиженской Общины попечения о раненых. Севастополь, 1855. Литография В.Ф. Тимма по фотографии С.Л. Левицкого

в «*Русском художественном листке*» сразу по окончании Крымской войны, и вымышленным обликом летописца Нестора, опубликованным в «*Пантеоне русских авторов*» в самом начале XIX в.

2. Военный изобразительный репортаж. В отечественной журналистике военный изобразительный репортаж, как и вообще изобразительный репортаж как жанр, зародился на страницах издания В. Ф. Тимма «*Русский Художественный листок*» при освещении событий Крымской кампании 1853—1856 гг. Первые иллюстрации, отсылающие к реальным событиям («Сражение при Ольтенице»



Рис. 4. *Всемирная иллюстрация*. СПб., 1896. № 1414. Актриса Е.К. Мравина. Ксилография И.И. Хелмицкого по фотографии фотографического заведения Императорских театров

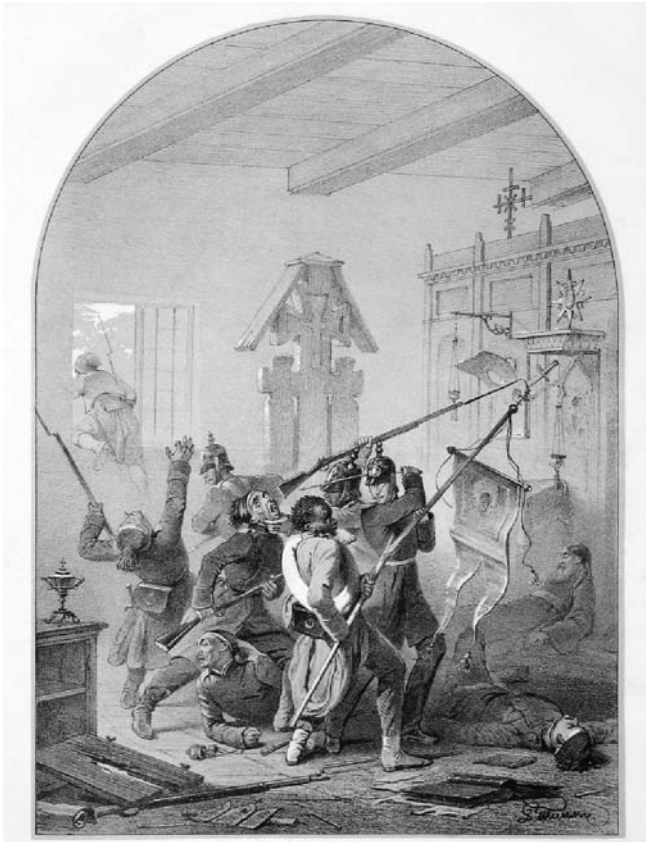


Рис. 5. *Русский художественный листок*. СПб., 1854. № 11. Сражение при селе Четати, 25-го декабря 1853 года. Художник В.Ф. Тимм. Литография В.Ф. Тимма

[1854, № 8] «Сражение при селе Четати» [1854, № 11] (рис. 5)), представляли собой не что иное, как художественные инсценировки «со слов» или «по описаниям». Этот тип изображений — изобразительная фантазийная инсценировка, как правило, отличается четкой фабулой или мизансценой, в которой выведена кульминация какого-либо военно-исторического эпизода — иногда сугубо камерного, а иногда судьбоносного, грандиозного. К данной категории иллюстраций, широко представленных в русских журналах второй половины XIX в. и в отечественной листовой гравюре, следует отнести художественные реконструкции морских сражений Крымской войны из «*Русского Художественного листка*», выполненные по оригиналам А.П. Боголюбова.

Но в том же издании, в «*Русском Художественном листке*», впервые появляются и натурные зарисовки с полей сражений, живые

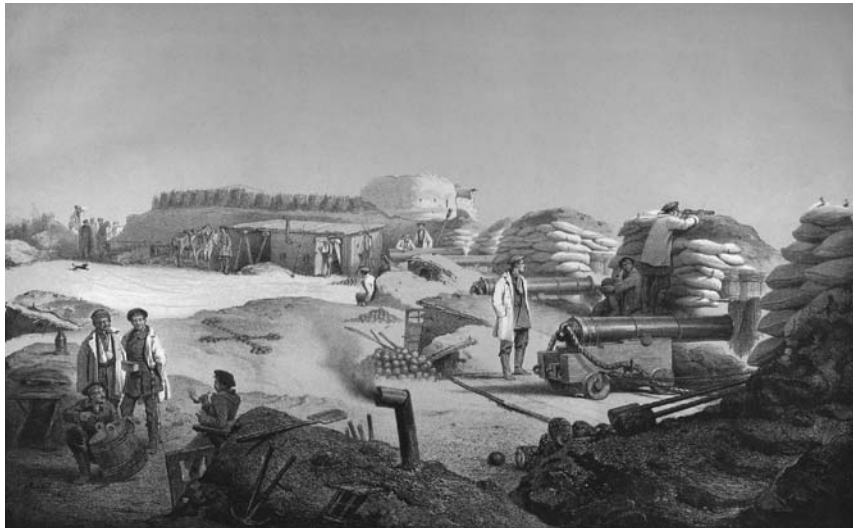


Рис. 6. *Русский художественный листок*. СПб., 1855. № 14. Внутренность одной из батарей Корниловского (Малахова) Кургана, на которой убит Генерал-Адъютант Вице-Адмирал В.А. Корнилов 5-го октября 1854 г., в Севастополе. Художник В.Ф. Тимм. Литография В.Ф. Тимма

свидетельства художников — очевидцев событий (В.Ф. Тимма, Н.В. Берга, К.Н. Филиппова, Ф.И. Гросса). В отличие от художественных реконструкций, демонстрирующих ключевые моменты боя, натурные зарисовки (за редким исключением) сражений не касались, так как художники могли лично наблюдать лишь текущую рутинную военную жизнь с ее лагерным бытом (рис. 6), маршбросками, смотрами войск и прочее.

Официально статус военного корреспондента в России был утвержден лишь во время Русско-турецкой войны 1877—1878 гг. Тогда же в войсках появились официально допущенные на передовую корреспонденты-художники из иллюстрированной периодики — В.Д. Поленов, В.В. Верещагин, Н.Н. Каразин и др. В 70—80-е гг. XIX столетия основной репродукционной техникой в журналах была торцовая гравюра на дереве. Художественный репортаж периода Русско-турецкой войны говорил ее изобразительным языком — порою грубоватым в резком, торопливом штрихе, но лаконичным и точным. Лучшие иллюстрации к данной теме предлагали журнал «*Всемирная иллюстрация*» (СПб., 1869—1898) и его экстренное еженедельное приложение «*Иллюстрированная хроника войны*» (СПб., 1877—1878), а также «*Иллюстрированная газета* (*Иллюстрированная неделя*)» (1873—1878), «*Нива*» (1870—1918), «*Пчела*» (1875—1879), «*Живописное обозрение*» (1872—1905).



Рис. 7. *Пчела.* СПб., 1877. № 34. Трупы драгунов, убитых в деле у реки Лом, спасаемые своими товарищами от изувечения их турками. Ксилография.

Романтизация и эстетизация войны, проявляющиеся при освещении Крымской кампании, сменились более жестким, реалистичным подходом к отображению военных событий в периодике конца 1870-х гг. (рис. 7). Журнальная военная хроника Русско-турецкой войны показала катастрофу в мозаике самых разных документальных свидетельств. Но поскольку батальные сцены (атаки, штурмы, схватки, сражения на воде) невозможно запечатлеть с натуры[5], художественная реконструкция оставалась по-прежнему востребованной в журналах. И соотношение правды и вымысла в журнальной графике, освещавшей Русско-турецкую войну, не может быть определено однозначно. Этот вопрос живо обсуждался в войсках и среди сотрудников редакции, о чем свидетельствуют воспоминания военного корреспондента В.И. Немировича-Данченко в статье «Художник на боевом поле»[6].

В Русско-японскую и Первую мировую войны рисованную документалистику значительно потеснил фоторепортаж[7]. Однако натурные зарисовки с «театра военных действий» продолжали ценить и в начале XX в. На страницах иллюстрированных периодических изданий фронтовые фотографии с полей сражений Русско-японской и Первой мировой войн соседствовали с авторской графикой. Более того, издатели иллюстрированных изданий — таких, как «*Иллюстрированная летопись Русско-японской войны*» (СПб., 1904—1905), «*Летопись войны с Японией*» (СПб., 1904—1905), альбом, выходивший выпусками «*Русско-японская война на суше и на море*» (СПб., 1904—1906), «*Лукоморье*» (СПб., 1914—1917) — нередко отдавали предпочтение последней. Косвенно это подтверждает такой факт: художники Н.С. Самокиш, М.В. Добужинский, Н.К. Рерих, Е.Е. Лансере, И.А. Владимиров, Н.И. Кравченко и другие не только делали зарисовки в зоне военных действий, но и фотографировали. В отличие от графических работ их фотоснимки широко не публиковались.

[5] В.В. Верещагин, ощущавший войну и как свою боль, и как свою стихию, был, безусловно, исключительной фигурой. По свидетельствам очевидцев, он единственный рисовал под пулями.

[6] См.: *Немирович-Данченко В.И.* Художник на боевом поле // Художественный журнал. 1881. № 1—3. С. 11.

[7] Хотя и на фронтах Русско-турецкой войны 1877—1878 годов трудились первые русские военные фотографы — В. Барканов, А. Иванов, Д. Никитин, М. Ревенский, Л. Савицкий, — однако количество иллюстраций, выполненных по их фотографиям, в отечественных журналах было незначительно.

От рисованного журнального репортажа XIX в. протянулась линия к образцам развитой журнальной документалистики с использованием средств фотографии, улавливающей содержание запечатленного мгновения в предельно конкретных чертах. Это и фотохроника Первой мировой войны, и кинодокументалистика Второй мировой, и современные теле- и интернет-репортажи о событиях в «горячих точках» мира. Но стоит обратить внимание на то, что изобразительный репортаж не может полностью обойтись без искусственных художественных «инсценировок» как мощного заменителя реального материала. Так, на фронтах Первой мировой войны к инсценировке прибегали фотографы в стремлении достигнуть более глубокого эмоционального воздействия на зрителя[8]. Подобное же постановочное происхождение и у знаменитых кинокадров, на которых советский солдат с развевающимся знаменем в руках взбегал по ступенькам Рейхстага, доснятых кинодокументалистами уже после штурма.

Тем не менее в жанре изобразительной хроники вектор развития на протяжении XIX в. очевидно направлен от фантазийных реконструкций реальных значимых событий к документальной иллюстрации.

3. Сатирико-юмористическая графика. Определенные перспективы дает предложенный метод для интерпретации и понимания «жизни» и «движения» отечественного журнального сатирико-юмористического рисунка. Обратимся к последним десятилетиям XIX в., когда характер журнальной сатиры, в том числе изобразительной, определяли еженедельники «*Будильник*» (СПб., 1865—1917, в Москве с 1873 г.), «*Развлечение*» (М., 1859—1918), «*Стрекоза*» (СПб., 1875—1918), «*Шут*» (СПб., 1879—1914), «*Осколки*» (СПб., 1881—1916)[9]. Популярные издания в восьмидесятые годы наполни-

[8] См.: *Смородина В.А.* Русский военный фоторепортаж на фронтах Первой мировой: особенности развития и персоналии // Последняя война императорской России. М.: Три квадрата, 2002. С. 116.

[9] Возникали и другие юмористические журналы, такие как «*Маляр*» (СПб., 1871—1878), «*Свет и тени*» (М., 1878—1884), «*Фаланга*» (Тифлис, 1880—1881), «*Пчелка*» (Одесса, 1881—1889), «*Гусли*» (Тифлис, 1882), «*Добряк*» (СПб., 1882), «*Русский сатирический листок*» (М., 1882—1884, 1886—1889), «*Сверчок*» (М., 1886—1891), но самыми устойчивыми и читаемыми изданиями оставались перечисленные пять журналов.

лись натуралистичными иллюстрациями. Эти рисунки зачастую невозможно классифицировать как сатирические — настолько они стилистически нейтральны и не задействуют средства пластической выразительности, характерные для изобразительной сатиры, т.е. средства гротеска или шаржа, использование зооморфных метафор или соединение в одном рисунке реального и фантастического и т.п.

Обличительный энтузиазм сатирических журналов начала 1860-х гг. остался в прошлом. После серии покушений на императора Александра II в стране обозначился поворот к жесточайшей реакции. Любую мало-мальски острую социальную карикатуру отслеживала и запрещала цензура. В 1880-е гг., по свидетельству главного редактора одного из самых популярных юмористических журналов того времени «*Осколки*» Н.А. Лейкина в письме к своему сотруднику А.П. Чехову, «добрую треть всего заготовленного постигает “увы и ах!” [т.е. цензурное запрещение. — *А.К.*]»[10]. В таких условиях существовали все сатирические и юмористические журналы последней трети XIX в. Волей-неволей их главной функцией стало развлечение публики. Изменение функциональной направленности повлияло и на пластическую форму сатирико-юмористической иллюстрации. Непосредственные рычаги, которые запустили механизмы постепенной трансформации художественной формы журнальной карикатуры в сторону декоративности, натуралистичности и клишированности[11], довольно осязаемы и конкретны. Вероятно, один из них заключается в том, что в это время на первый план выходят иллюстрации к нейтральным шуткам и остротам, коротким анекдотам, юмористическим рассказам, а также рисунки, сопровождающие так называемые языковые шутки, одним из самых распространенных видов которой является каламбур.

Например, в журнале «*Будильник*» конца 1870-х годов опубликованы иллюстрации к следующим каламбурам. Разговаривают двое: «Вы защищаете славянофильство?» / «Нет» / «Значит — туркофильство?» / «Нет» / «А, так, стало быть, просто-фильство?»[12]. Или такой диалог отца и сына: «Папа, что будет, если чины уничтожить?» / «Известно — бесчинство...» (рис. 8)[13]. По большому счету в подобных приведенных случаях не важно, кто говорит. От художника не требуется ни типического обобщения, ни психологической акцентировки, ни гротескной заостренности образа, ни творческой импровизации. Ничего этого и нет в рисунках, «обслуживающих» подобные языковые шутки.



Рис. 8. *Будильник*. М., 1879. № 10

Однако в редакциях журналов допускалась и обратная практика: уже к готовому, реалистично выполненному рисунку заказывали смешную подпись. Русский художник и историк искусства И.Э. Грабарь писал, что он «предпочитал заработку рисовальщика заработок литературный»[14], в частности сочинение острот к чужим рисункам. Он вспоминал: «Обычно Лебедев и Богданов [речь идет о самых известных и плодовитых художниках юмористических журналов последней трети XIX в. — *А.К.*] приносили по пять-шесть рисунков сразу, без подписей, и к ним надо было придумать подписи, отвечающие изображенной сценке. Этим нудным делом я и занимался»[15]. О трудности жанра подписей к рисункам А.П. Чехов писал Н.А. Лейкину: «Начнешь выдумывать подпись, а выходит рассказ, или ничего не выходит»[16]. Понятно, что сюжеты «заготовок» должны были быть более или менее универсальными, стандартными, реалистичными, допускающими вариации в толковании изображенного. Возможно, именно отсюда такое количество однотипных композиций, представляющих различных персонажей, беседующих в гостиной, в парке, в трактире, на балу... (рис. 9) Подобные произведения некорректно называть карикатурой или сатирической графикой. Их суть, как и комбинации рисунка с языковой остротой, гораздо точнее отражает словосочетание «иллюстрированная шутка».

В общем стилевом контексте изобразительно-предметной культуры рассматриваемой эпохи прочное место занимала фотогра-

[10] *Чехов А. П.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 1 (Письма). М.: Наука, 1974. С. 354.

[11] В понятие «клишированность» здесь не вкладывается негативная оценка. Отдавая себе отчет в приблизительности параллелей, заметим, что американские комиксы конца XIX в. и современные нам японские манги также имеют выработанные, устоявшиеся приемы в рисунке, эксплуатируемые снова и снова. Когда герои, похожие друг на друга, как близнецы, разыгрывают самые разные сюжеты (впрочем, условно разные) и зрителя-потребителя совсем не смущает, что новый герой — копия старого.

[12] «*Будильник*». М., 1878. № 15. С. 141.

[13] «*Будильник*». М., 1879. № 10. С. 217.

[14] *Грабарь И.Э.* Моя жизнь. Автомонография. М.: Республика, 2001. С. 64.

[15] Там же. С. 65.

[16] См.: *Чехов А.П.* Указ. соч. С. 145.



Рис. 9. *Будильник*. М., 1878. № 11. «— Отчего ты так скучна? Ведь муж твой так тебя любит... Он все для тебя делает. У него даже ни одного друга нет. — Вот то-то и жаль». Художник Н.А. Богданов

фия. Не исключено, что именно это обстоятельство вместе с новыми возможностями, предоставленными усовершенствованной литографией, косвенно повлияли на то, что реалистический портрет на некоторое время потеснил портрет-шарж, который со времен «*Ералаша*» (1846—1849) М.Л. Неваховича укоренился в русской сатирической иллюстрированной периодике.

В сатирических журналах 1880—1890-х гг. черты лица объекта карикатуры воспроизводилось, как правило, довольно точно — с ориентацией на фотографию или с подражанием ей (рис. 10). Затем этот почти фотографический в своей документальности портрет монтировался в композицию, выполненную в карикатурной манере. В реалистичных портретах, помещаемых сатирическими изданиями, сохранена та же строгость, те же замкнутость и сдержанность, что и на журнальных портретах из «серьезной» периодики

последней трети XIX в. Две части, «фотографическая» и карикатурная, стилистически «разрывали» изображение. Оценивая такой натуралистичный портрет в карикатуре, Г.Ю. Стернин отмечал, что «собственно портретная часть карикатуры стала играть лишь опознавательную роль и в принципе совершенно свободно могла быть заменена словесным указанием на личность портретируемого»[17]. Тем не менее в прессе, чуткой к модным веяниям, а в данном случае — к моде на фотографию, появление подобных тенденций вполне объяснимо и оправданно. По свидетельству современников, «фотографические» карикатуры очень нравились публике, а значит, имели право на существование и приветствовались издателями[18].

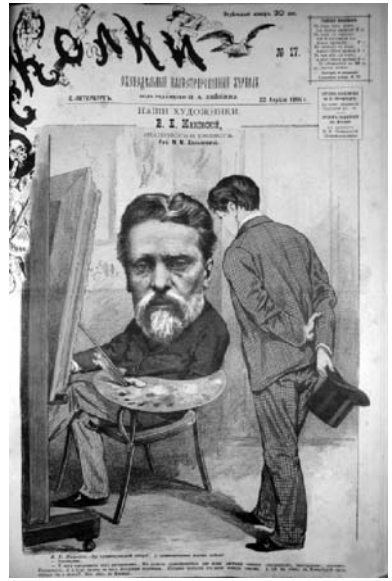


Рис. 10. *Осколки*. СПб., 1895. № 17. Наши художники. В.Е. Маковский. Жанрист и типист. Хромолитография. Художник М.М. Далькевич

Нельзя сказать, что средства гротеска, шаржа, акцентирование и типизация не были востребованы в последней трети XIX в. в России, но характер этих приемов стал камерным и безобидным, утратил социальную остроту.

Другой важный аспект развития иллюстрирования юмористических журналов в конце XIX в. одновременно связан с изменением целевой аудитории и усовершенствованием техники производства. Популярные сатирические журналы, лишенные возможности предлагать острокритические материалы, искали новую нишу и новые пути завоевания читателя. Став сугубо развлекательными изданиями, они постепенно стали позиционировать себя как предмет роскоши и соответственно начали уделять особое внимание внешней, типографской стороне дела, качеству воспроизведения иллюстраций. Так, «*Будильник*» одним из первых русских журналов начал выходить с цветной обложкой. В цвете хромолитографией печатались «*Шут*», «*Осколки*», «*Развлечение*». Новые возможности для репродукции иллюстраций предлагала фотолитография, позволившая точно передавать тон и светотеневую моделировку предметов.

[17] *Стернин Г.Ю.* Очерки русской сатирической графики. М.: Искусство, 1964. С. 215.

[18] См.: *Грабарь И.Э.* Моя жизнь. Автомонография. М.: Республика, 2001. С. 65.

В черно-белом еженедельнике «*Стрекоза*» для воспроизведения иллюстраций уже в 1880-е использовалось другое новшество — цинкографическое клише, способное воспроизвести тончайшие линии. Его вставляли в типографский станок вместе с набором текста. Современные критики отмечали особую «элегантность» и «изящество» «*Стрекозы*» и ее способность конкурировать по уровню полиграфии с лучшими европейскими изданиями[19].

Таким образом, изобразительная часть сатирических изданий обладала рядом привлекательных качеств. Разнообразный визуальный материал, воспроизведенный с помощью новейших технологий, создавал впечатление от журнала как от модной вещи. Кроме того, иллюстрации отвечали вкусам определенной аудитории. Натуралистичность, отсутствие психологической углубленности в модели, сюжеты на темы празднеств, отдыха, любовных приключений, акцентирование чувственности, пусть даже с ироническим подтекстом, — все это находилось в согласии с тенденциями салонного искусства.

Новые радикальные художественные принципы начали проявляться лишь в самом конце века, когда, не без влияния иностранных сатирических изданий, а также с приходом новых талантливых карикатуристов (первым из которых был знаменитый П.Е. Щербов [1866—1938]), возникают произведения, активно задействовавшие приемы, дотоле редко встречающиеся в русских сатирических изданиях: на границе веков свободнее используют «черный» юмор, зооморфные метафоры, карикатуры, основанные на антифразисе, и прочие приемы, выводящие транслируемое изображением сообщение в область невероятного, абсурдного, фантастического. Настоящий прорыв к новым стилистическим и логическим построениям сатирического журнального рисунка и карикатуры, основанным на остроумном графическом решении, произошел уже в XX в., во время первой русской революции, в пору короткого, но блестящего расцвета сатирической журнальной графики.

Таким образом, сатирическая журнальная графика в своей стилистической пластической форме — наиболее зависимый от внутриполитической обстановки жанр. В частности, подавление любых оппозиционных сил в годы правления Александра III выхолостило, обеднило художественный язык сатирических изданий, оставив ему в распоряжение наиболее безопасные, спокойные, антиэкспрессивные средства реалистичного трафаретного рисунка.

Заключение

Журнальное иллюстрирование — явление массовое: и по количеству оставшихся нам в наследство артефактов, и по числу мастеров, трудившихся в этой области, и по широте адресной зрительской аудитории. Материал журнальной иллюстрации неоднороден, очевидны его различия на уровне изображения (жанровой палитры, сюжетики, стилистики), а также в характере восприятия, читательской направленности, способах отражения действительности. Предложенный методологический подход — одна из попыток показать органическую, эволюционную связь произведений, относящихся к одному жанру.

[19] См.: *Владимиров А.* Наши юмористические журналы // Колосья. 1886. № 1. С. 340—350.

Список литературы

Акопов А.И. Отечественные специализированные журналы 1765—1917. Ростов н/Д, 1986.

Бережной А.Ф. История отечественной журналистики. Конец XIX — начало XX в.: Материалы и документы. СПб., 1996.

Березина В.Г. Русская журналистика второй четверти XIX в. Л., 1965.

Берков П.Н. История русской журналистики XVIII в. М., 1989.

Владимиров А. Наши юмористические журналы // Колосья. 1886. № 1.

Гавришина О. «Другая фотография»: заметки о конференции // Синий диван. 2005. № 6. URL: http://sinijdivan.narod.ru/sd6rez4.htm

Голиков А., Рыбаченок И. Смех — дело серьезное. Россия и мир на рубеже XIX—XX веков в политическое карикатуре. Институт российской истории РАН Москва, 2010.

Грабарь И.Э. Моя жизнь. Автомонография. М.: Республика, 2001.

Гурьева М.М. Фотография как архив // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2009. № 96.

Динцес Л. Неопубликованные карикатуры «Искры» и «Гудка» 1861—1862 годы. Вступительная статья и примечания Л. Динцеса. М.; Л., 1939.

Есин Б.И. История русской журналистики. 1703—1917. 2-е изд. М.: Флинта: Наука, 2001.

Есин Б.И. Русская журналистика 70—80-х годов XIX века. М., 1963.

Жирков Г.В. История цензуры в России XIX—XX вв. М., 2001.

Западов А.В. Русская журналистика последней трети XVIII в. М., 1962.

Лазаревич Э.А. С веком наравне: Популяризация науки в России. Книга. Газета. Журнал. М.: Книга, 1984.

Немирович-Данченко В.И. Художник на боевом поле // Художественный журнал. 1881. № 1—3.

Немировский Е.Л. Изобретение Иоганна Гутенберга. Из истории книгопечатания. Технические аспекты. М.: Наука, 2000.

Сидоров А.А. История оформления русской книги. 2-е изд. испр. и доп. М.: Книга, 1964.

Смородина В.А. Русский военный фоторепортаж на фронтах Первой мировой: особенности развития и персоналии // Последняя война императорской России. М.: Три квадрата, 2002.

Стернин Г.Ю. Очерки русской сатирической графики. М.: Искусство, 1964.

Финягина Н.П. Русская сатирическая графика эпохи падения крепостного права как исторический источник: Дисс. ... канд. ист. наук. М., 1976.

Чаушанский Д.Н. Начало журнального художественного репортажа на Западе и в России // Книга. Исследования и материалы. Сб. 2. М.: Изд-во Всесоюзной книжной палаты, 1960.

Чехов А.П. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 1 (Письма). М.: Наука, 1974.

Ямпольский И.Г. Сатирическая журналистика 1860-х годов. Журнал революционной сатиры «Искра». 1859—1873. М.: Художественная литература, 1964.

Ямпольский И.Г. Сатирические и юмористические журналы 1860-х годов. Л.: Изд-во ЛГУ, 1973.

Поступила в редакцию
04.03.2014

Я.В. Лайкова, аспирантка кафедры фотожурналистики и технологий СМИ факультета журналистики МГУ имени М.В. Ломоносова; e-mail: yanal88@mail.ru

ИНФОГРАФИКА В СМИ РАЗНОГО ТИПА

В статье речь идет об инфографике как об одном из современных методов визуализации и ее распространении в средствах массовой информации разного типа. Проводится классификация видов инфографики и анализируется их использование в мультимедийном языке СМИ.

Ключевые слова: *инфографика, визуализация данных, средства массовой информации, графический дизайн.*

The article is devoted to infographics as one of the modern methods of visualization and its spread in mass media of different types. The author classifies the kinds of infographics and analyzes their use in the multimedia language.

Key words: *infographics, data visualization, mass media, graphic design.*

Введение

В современных условиях роста объема данных, увеличения скорости передачи информации и стремления СМИ оптимизировать восприятие контекста возрастает потребность в качественной визуализации. Известно, что психическая деятельность — не сознательная, а бессознательная [Лэнгтон, 2009, с. 40], и визуальнообразная информация воздействуют на подсознание, способствуя более острому восприятию данных. Именно инфографика (наглядное представление больших массивов информации с использованием компьютерной графики) позволяет СМИ решить поставленные задачи: адаптировать данные под потребности и ожидания целевой аудитории с точки зрения как содержания, так и технологий.

Искусствовед Е. Лаврентьева справедливо отмечает: «Наш век часто называют веком информации, вне зависимости от вида и формы коммуникации в ее основе лежит текст. Считывание и переработка информации, производство текстов стало массовым. <...> Встает проблема выбора и грамотного использования художественных средств, созвучных времени и смыслу информации» [Лаврентьева, 2008, с. 6]. Иллюстрирование становится элементом текстообразования. Все изобразительные средства интегрируются в единое текстуальное пространство СМИ, превращая его в самостоятельную знаковую систему. По словам арт-директора «National Georgaphic» Хуана Веласко, «информация в большинстве случаев измерима и поддается подсчету. Вполне естественно, что мы пытаемся организовать потоки информации, отфильтровать и предста-