

СВЕТ И ТЕНЬ АНТИЧНОГО ЭПОСА

*Греческий огонь самый яркий,
поэтому греческая тень самая черная.*

М. Павич

Гомер был первым писателем в европейской культурной традиции, который поднял в своем эпосе «Илиада» вопрос войны и мира до уровня метафизической проблемы человеческого бытия, мира не столько как отсутствия войны, но мира как формы организации мирового порядка. Война также является формой организации бытия – странным, деструктивным, но позволяющим человеку в рамках, предначертанных Рок, быть героем. Ясная архитектура поэмы: членение ее на 23 песни и симметричность ключевых эпизодов – является проявлением аполлонического начала, создающего стройную композицию максимально выявляющую дионисийскую стихийность деяний героев и богов. Невероятная концентрация образов Гомера, страстность, доведенная до экстаза, вырастающая до Вселенского масштаба трагедия каждого поединка как судьбы отдельного человека, так и судеб двух противодействующих сторон (троянцев и ахейцев) поражает и преображает. В этом, до предела сжатом, спрессованном духовном пространстве разыгрывается мистерия света и тени, повествующая о смысле человеческой жизни, о которой поэт повествует эпически спокойным языком.

Замедленный ритм гекзаметра, передающий дыхание рапсода одной природы с фризовой композицией, излюбленной ваятелями и вазописцами античности, в течение веков не изменяющих этому пластическому принципу, дает возможность оформить и структурировать мятежный мир дионисийских стихийных страстей. Ритм сложный, построенный по принципу наложения на основные линейные конструкции дополнительных ритмических тем – дает полифонию, которая является основой, сердцем греческой культуры. В этом ее притягательная сила, заставляющая из столетия в столетие обращаться к искусству Эллады разных творцов.

Свет факелов, отбрасывающий змеящиеся блики и тени на участников Дионисийских мистерий, является вечным формообразующим источником через века и культуры и в этом причудливом переплетении света и тени живет европейская изобразительная традиция.

Античную литературу иллюстрировали бесконечно много – от миниатюр средневековых мастеров до ключевых художников авангарда, только XX век дал целый список блестящих решений. **Целью этой статьи** является обнаружение оснований для графической представленности этого контрастного фона античного эпоса в традициях его иллюстрирования.

Мастера европейской графики двадцатого столетия неоднократно обращались к древнегреческой литературе, находя в ней неиссякаемый источник для вдохновения. Поэтому сравнительный анализ этих обращений к античности и является **основной задачей нашего исследования**. Пьер Бонар проиллюстрировал поэму Ф. Лонга «Дафнис и Хлоя» – литографии 1942 года. Аристид Майоль – ту же поэму и «Эклоги» Вергилия – гравюры на дереве 1914–1926 гг. Обоих привлекала буколическая поэзия. Их иллюстрации наполнены аркадийской безмятежностью.

Острые, доведенные до гротеска рисунки Вернера Клемке к «Сатирикону» Петрония и к сатирам Лукиана «Правдивый любитель лжи и другие сомнительные истории о мертвых, богах и тиранах» (оба издания 1963 года), а также «Новеллы и анекдоты Геродота» (1968 г.) представляют насмешливый взгляд художников XX века на несовершенство человеческой природы. Литографии к «Илиаде» Гомера того же автора интересны созданием параллельного изобразительного ряда, мощной пластикой свободного рисунка, не повторяющего набора приемов, отработанных в античном искусстве, а творящих заново мир VIII века до н. э. И, наконец, иллюстративные циклы Пабло Пикассо к «Метаморфозам» Овидия и Жоржа Брака к «Теогонии» Гесиода, представляют особый интерес как произведения, оказавшие огромное влияние на все графическое творчество века. Исходя из традиции античной пластики, офорты Пабло Пикассо к «Метаморфозам» Овидия приносят в изображение сдвиги пропорций и идущее от аналитического кубизма рассмотрение пластического мотива с разных точек зрения, вызывая невероятную осязательность изображения, тем более, что сказано все это языком линейного рисунка, и в

этом кроется парадоксальная сила воздействия на зрителя, включенного в телесное сопереживание изображения.

Совершенно по другому принципу строится пластический язык Жоржа Брака в иллюстрациях к «Теогонии» Гесиода. Мастер, стоявший вместе с Пабло Пикассо у истоков кубизма, обращается к исследованию архаических изобразительных структур, где формообразующими элементами становятся архетипические знаки, говорящие со зрителем об основных элементах Космоса, проявляющихся в телесных образах богов.

В русском искусстве книги в XX веке к иллюстрированию Гомера обращались многие художники. От случайных издательских заказов до программных произведений, ставших вехами в истории книжной графики. Анатолий Суворов, Владимир Бехтеев, Май Митурич, Дмитрий Бисти обращались к разным культурным традициям изобразительного языка. Анатолий Суворов, Дмитрий Бисти, работавшие в технике ксилографии, строили свой изобразительный язык в соответствии (в манере, predetermined material, dictating form) с материалом, диктующим форму, варьировали принципы композиционного построения, присущие чернофигурной вазопиcи.

И неудивительно, любой художник попадает под очарование предельно сжатого языка силуэтов – этих теней, отбрасываемых прошлой жизнью и на века закрепленных на стенах судов. Из значительных иллюстративных циклов, выполненных в форме силуэта – знака (в традиции, идущей от Платоновских теней на стене пещеры), особо привлекают произведения Анатолия Суворова «Илиада» (1935 г., издательство «Академия») и Дмитрия Бисти «Илиада» (1986 г.), «Одиссея» (1985 г.), «Илиада» (1987 г.), все издательство «Художественная литература».

Одновременно развивалась другая изобразительная традиция – традиция, идущая от свободного рисунка пером. Родоначальником ее в русской культуре был А. С. Пушкин, который мимоходом, творя русский литературный язык, создал язык свободного импровизационного рисунка. Рисунок – импровизацию как мгновенный отклик-реакцию на возникший образ. Проблема письма-языка и языка письма оказались неразрывно связанными. Свое отношение к творческому процессу, мастерству писателя, А. С. Пушкин выразил в двух тезисах: «Точность и краткость – вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей – без них блестящие выражения ни к чему не служат» и «Истинный вкус состоит не в безотчетном отвержении такого-то слова, такого-то оборота, но в чувстве соразмерности и сообразности». Таковы требования А. С. Пушкина к литературному языку прозы [7, с. 15]. Основываясь на этих принципах, которые А. С. Пушкин предъявлял к прозе и которые сформировали настолько скупой на изобразительные средства язык, что Лев Толстой заметил: «повести Пушкина голы как-то» [4, с. 332]. Слог Пушкина хорошо сумел определить Н. В. Гоголь. Он писал: «Здесь нет каскада красноречия, увлекающего только многословием, в котором каждая фраза поэтому только сильна, что соединяется и оглушает падением своей массы, но если отделить ее, она становится слабою и бессильною. Здесь нет красноречия, здесь одна поэзия; никакого наружного блеска, все просто, все прилично, все исполнено внутреннего блеска, который раскрывается не вдруг; все лаконизм, каким всегда бывает чистая поэзия. Слов немного, но они так точны, что обозначают все. В каждом слове бездна пространства; каждое слово необъяснимо, как поэт» [3, с. 55].

Из сказанного поэтом и о поэте наиболее проникательными мыслителями XIX века следуют основные характеристики пушкинского творчества: достаточность средств, соразмерность, пространство. Эти характеристики также описывают графику поэта. Был создан скупой подобный стенограмме изобразительный язык, приближающийся по емкости смысла к иероглифу-знаку.

Поэтому, сравнивая рисунки Федора Толстого, выполненные в стиле классицизма, в строгой линейной манере с присущей энгровской традиции пластической культуры, с графикой А. С. Пушкина видишь разительную разницу: пульсирующее многосмысловое рисование поэта значительно превосходит классицистическую манеру Федора Толстого жизненным реализмом образов, завораживающим тайной сотворенного знака.

В дальнейшем эту изобразительную традицию продолжили в русском рисунке В. Серов, Б. Григорьев, Е. Бехтеев, В. Лебедев и М. Шагал. Е. Бехтеев своими иллюстративными цикла-

ми к античной литературе, в частности к «Дафнис и Хлоя» Ф. Лонга и В. Лебедев своим аристократическим артистизмом, оказавшим колоссальное влияние на всех своих современников и продолжателей его традиций, хотя он непосредственно и не иллюстрировал античную литературу. М. Шагал принес в графику умение рисовать сны наяву. Полнота авторского высказывания у него соединяется с невероятной импровизационной свободой, черно-белые литографии к «Одиссее» Гомера и цветные к «Дафнис и Хлоя» Ф. Лонга.

Какие причины заставляют в течение столетий обращаться к творениям Гомера? Вероятно это ощущение первотворения. Греческая культура по сравнению с древневосточными культурами была молодой и быстро развивающейся, она творила как бы заново, каждое произведение, каждая мысль были пионерскими, что порождало азарт первооткрывателя. Как из Хаоса возникают боги, приводящие его в порядок – Космос, и продолжающие свою демиургическую миссию, так и творцы Эллады – стремительно расширяли свою творческую вселенную – вероятно в этом кроется притягательная сила древнегреческого искусства от гомеровского до эллинистического периода и в этом причина – что именно культура Эллады легла в основание европейского сознания.

Следовательно, **можно сделать вывод**, что именно поэтому наибольшие успехи сопутствовали художникам, иллюстрирующим Гомера и направившим свои поиски на создание новой пластики, нового отношения к пространству, где разворачивается действие эпоса. Многовариантность изобразительного языка обусловлена опытом графики XX века, которая ищет адекватные образы, избегая стилизации гомеровского, архаического и классического чернофигурного языка вазописи.

Бесконечное белое пространство мифа дает возможность реализоваться черным нитям судьбы, которые плетут Мойры.

1. Алпатов М. Художественные проблемы искусства древней Греции. – М.: Искусство, 1987.
2. Алпатов М. Вступительная статья к альбому «Графика П. Пикассо». – М.: Искусство, 1970.
3. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. – Т. 14. – М.–Л., 1952.
4. Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. – М., 1937.
5. Либман М. Вернер Клемке. – Л.: Искусство, 1988.
6. Ницше Ф. Рождение трагедии, или эллинство и пессимизм // Ницше Ф. Соч. в 2-х тт. – Т. 1. – М., 1990.
7. Пушкин А. С. Полное собр. соч. – Т. 7. – М., 1966.
8. Толстой Л. Н. Полное собр. соч.– Т. 64. – М., 1953.