

**Леонид Шварцман: художественное прочтение
«Петербургских повестей» Николая Гоголя***

Евгений Алексеев

Уральский федеральный университет,
Екатеринбург, Россия

**Leonid Shvartsman: An Artistic Reading
of the *Petersburg Tales* by Nikolai Gogol****

Evgeny Alekseev

Ural Federal University,
Yekaterinburg, Russia

This article analyses little-known works by artist L. A. Shvartsman (1920–2022) based on the *Petersburg Tales* by N. V. Gogol. The works from private collections created in 1953–1956 did not attract the attention of researchers at the time, whereas the appeal to the characters of *The Overcoat*, *Portrait*, and *Nevsky Prospekt* was an important stage for Shvartsman in the formation of a personal artistic programme. His studies at the art school at the All-Union Academy of Arts (1937–1941) determined his attitude to classical art and influenced the emotional perception of St Petersburg. The atmosphere of the “thaw” contributed to the master’s appeal to the unsettled life of a “little man”, defenceless in the face of power and a rude crowd. Having achieved fame as an animation film production designer by the mid-1950s, Shvartsman sought to build his own system of translating verbal language into visual language outside the film production system, independently solving the creative tasks set. By calling his works “illustrations”, the master did not mean a book illustration, for which it is necessary to initially think over the design and style of the publication. The artist went from full-scale sketches, developed colouristic approaches and strove for the self-sufficiency of each work, hence the noticeable easel character of his

* Автор благодарит А. Н. Шварцмана (Екатеринбург) и Я. Б. Ларионову (Москва) за предоставленные сведения о художнике и иллюстрации.

** *Citation*: Alekseev, E. (2024). Leonid Shvartsman: An Artistic Reading of the *Petersburg Tales* by Nikolai Gogol. In *Quaestio Rossica*. Vol. 12, № 1. P. 305–318. DOI 10.15826/qr.2024.1.880.

Цитирование: Alekseev E. Leonid Shvartsman: An Artistic Reading of the *Petersburg Tales* by Nikolai Gogol // *Quaestio Rossica*. 2024. Vol. 12, № 1. P. 305–318. DOI 10.15826/qr.2024.1.880 / Алексеев Е. Леонид Шварцман: художественное прочтение «Петербургских повестей» Николая Гоголя // *Quaestio Rossica*. 2024. Т. 12, № 1. С. 305–318. DOI 10.15826/qr.2024.1.880.

works. At the same time, they also have expressive images inherent in sketches of animated films, stylised figures, a sense of action that logically develops and is predicted. The artist approached Gogol's text selectively, focusing on the life and characters of the heroes, on the originality of the St Petersburg environment. He is interested in the image of Akaky Akakievich, moderately funny and ridiculous, but attractive in his fixation on rewriting papers – a matter which he treats with inspiration, with full dedication. Shvartsman did not want to dramatise situations, avoided climaxes, being satisfied with fixing the temptations of life, which, in the end, would lead the characters to a sad ending. In the process of artistic reading of the *Petersburg Tales*, Shvartsman not only developed expressive images and compositions, but also built his own creative worldview with moral guidelines and rules.

Keywords: creative work of L. A. Shvartsman, *Petersburg Tales* by N. V. Gogol, Russian fine arts of the 1950s

Статья посвящена анализу малоизвестных произведений художника Л. А. Шварцмана (1920–2022) на сюжеты «Петербургских повестей» Н. В. Гоголя. Выполненные в 1953–1956 гг., работы из частных собраний не привлекли в свое время внимания исследователей, тогда как обращение к героям «Шинели», «Портрета», «Невского проспекта» было для Шварцмана важным этапом в формировании личной художественной программы. Обучение в художественной школе при Всесоюзной академии художеств (1937–1941) определило его отношение к классическому искусству и повлияло на эмоциональное восприятие Петербурга. Атмосфера «оттепели» способствовала обращению мастера к неустроенной жизни «маленького человека», незащищенного перед лицом власти и грубой толпы. Добившийся к середине 1950-х гг. известности как художник-постановщик мультипликационного кино, Шварцман стремился выстроить собственную систему перевода вербального языка на язык визуальный вне системы кинопроизводства, самостоятельно решая поставленные творческие задачи. Именуя свои работы иллюстрациями, мастер имел в виду не книжную иллюстрацию, для которой необходимо изначально продумать конструкцию и стиль издания. Художник шел от натуральных этюдов, разрабатывал колористические подходы и стремился к самодостаточности каждого произведения, отсюда заметный станковый характер его работ. В то же время есть в них и присущие эскизам мультипликационного кино выразительные образы, стилизованные фигуры, ощущение действия, которое логично развивается и предугадывается. Художник подошел к тексту Гоголя избирательно, сделав акцент на быте и характерах персонажей, на своеобразии петербургской среды. Ему интересен образ Акакия Акакиевича, в меру забавный и нелепый, но привлекательный заикленностью на переписывании бумаг – дело, к которому он относится с вдохновением, с полной самоотдачей. Шварцман не желал драматизировать ситуации, избегал кульминаций, удовлетворяясь фиксацией жизненных соблазнов, которые в конце концов приведут героев к печальному финалу. В процессе худо-

жественного прочтения «Петербургских повестей» Шварцман не только разрабатывал выразительные образы и композиции, но и выстраивал собственное творческое мировоззрение, отражающее его нравственные установки и правила.

Ключевые слова: творчество Л. А. Шварцмана, «Петербургские повести» Н. В. Гоголя, отечественное изобразительное искусство 1950-х гг.

«Нет ничего труднее, я думаю, как рисовать гоголевских героев», – заметил в свое время Б. М. Эйхенбаум, пояснив, что слова, описывающие наружность персонажей, у писателя «подобраны и поставлены в известном порядке не по принципу обозначения характерных черт, а по принципу звуковой семантики. Внутреннее зрение остается незатронутым» [Эйхенбаум, с. 53]. Мнение авторитетного литературоведа подтверждает Ю. Б. Норштейн: «нам с Акакием Акакиевичем было сложно, потому что он персонаж никакой, ни-ка-кой, о нем трудно что-то сказать. Он внешне бесцветный... <...> Трудно нарисовать ничто» [Норштейн, с. 174–175]. Впрочем, и эффектное преследование влюбленным Пискаревым прекрасной незнакомки в «Невском проспекте» при всех подробностях зрительного восприятия поставит в затруднительное положение любого художника:

Тротуар неся под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы, мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышею вниз, будка валилась к нему навстречу, и алебарда часового вместе с золотыми словами вывески и нарисованными ножницами блестела, казалась, на самой реснице его глаз [Гоголь, т. 3, с. 19].

Несмотря на все сложности визуализации, произведения Гоголя с их «приемами языковой игры» [Эйхенбаум, с. 50], с неожиданными поворотами от дотошного бытописательства к фантазмагориям, от комических сцен и гротеска к надрывным трагическим финалам всегда привлекали художников. В разное время иллюстрации к произведениям писателя выполняли А. А. Агин, П. М. Боклевский, К. А. Трутовский, П. П. Соколов, М. П. Клодт, В. Е. и К. Е. Маковские, И. Е. Репин, С. А. Коровин, Б. М. Кустодиев, Д. Н. Кардовский, А. А. Алексеев, М. З. Шагал, Кукрыниксы, Е. А. Кибрик, Е. Я. Хигер, М. Г. Дерегус, А. М. Лаптев, Ю. И. Чарышников и др. Получили известность живописные полотна и графические листы, отражавшие «странный мир», который создал «самый необычный поэт и прозаик, каких когда-либо рождала Россия» [Набоков, с. 31]. Мастера изобразительных искусств словно соперничали друг с другом, стремясь не только максимально глубоко проникнуть в образный строй гоголевского текста, но и высказать личную художественную позицию, свое видение российской действительности, свое знание человеческих страстей и нравов. Неудач и разочарований было немало.

Искусствовед Г. С. Островский справедливо отмечал: «Сказать, что “Петербургские повести” для художника – задача высшей степени сложности и столь же притягательная, значит еще ничего не сказать», – и при этом полагал, что молодые иллюстраторы, невзирая на авторитеты и риск потерпеть фиаско, должны обращаться к творчеству писателя «при обязательном условии нового прочтения» [Островский, с. 127].

Среди разнообразных работ, рожденных в результате творческого прочтения Гоголя, произведения Л. А. Шварцмана¹ до последнего времени были практически неизвестны. Созданные в 1954–1957 гг., они долгое время оставались доступны узкому кругу близких людей, и лишь в 2000 г. отдельные вещи экспонировались на первой персональной выставке мастера в московском Доме художника (вторая выставка состоялась в 2011 г. в галерее «На Солянке»). «Выход в свет» не привлек к ним внимания ни широкой зрительской аудитории, ни искусствоведов. Они, по сути, оказались в тени знаменитых образов, созданных Шварцманом как художником-постановщиком мультипликационного кино. Мало того, иллюстрации к произведениям русского классика (так автор представлял свои работы гоголевского цикла) воспринимались лишь как проявление желания попробовать себя в смежных профессиях – в качестве живописца и художника книги, особо не повлиявшее на магистральную линию творчества создателя экранного образа Чебурашки².

Думается, Леонид Аронович, демонстрируя свои ранние работы «по Гоголю» на персональных выставках, менее всего желал удивить зрителя («и так ведь мог») – обращение к героям «Шинели», «Портрета», «Невского проспекта» было для него важным этапом в формировании личной художественной программы, временем обретения определенных эстетических установок. В своих кратких воспоминаниях Шварцман сообщал:

Когда я перешел в 8-й класс, услышал, что в городе открылась художественная студия. Помчался туда. Руководил студией человек примечательный. Известный художник Валентин Викторович Волков, между прочим, автор белорусского герба. Внук крепостного художника из Орловской губернии, выпускник Петербургской академии художеств [Леонид Шварцман, с. 16].

¹ Шварцман Леонид Аронович (30 августа 1920 г., Минск – 2 июля 2022 г., Москва) – художник-постановщик и режиссер мультипликационного кино. Заслуженный художник РСФСР (1981). Народный художник РФ (2002). В качестве художника-постановщика участвовал в создании более 50 мультипликационных фильмов, среди них «Аленький цветочек» (1952), «Золотая антилопа» (1954), «Снежная королева» (1957), «Варежка» (1967), «Крокодил Гена» (1969), «Чебурашка» (1971), «Шапокляк» (1974); циклы «38 попугаев» (1976–1991), «Котенок по имени Гав» (1976–1982), «Обезьянки!» (1984–1997) и др.

² Выставка в галерее «На Солянке» (2011) называлась «Шварцман, который нарисовал Чебурашку», что и определяло акцент зрительского восприятия.

Основы академического рисунка и живописи, полученные от В. В. Волкова, определили ориентацию Леонида на Всероссийскую академию художеств в Ленинграде: «Мы в студии Волкова... мечтали об Академии художеств» [Леонид Шварцман, с. 19]. В 1938–1941 гг. будущий мультипликатор учился в художественной школе при академии, которую возглавлял известный художник-педагог К. М. Лепилов. Директор учебного заведения и его коллеги художники В. А. Горб и С. Г. Невельштейн, развивая педагогические идеи П. П. Чистякова и И. Е. Репина, внедряли в учебный процесс новую методику преподавания рисунка. Главный акцент делался на рисовании с натуры, важным считалось и рисование по представлению различными способами. Подобная система обучения оказалась для Шварцмана продуктивной и определила качества, пригодившиеся ему уже в работе над мультипликационными фильмами. Большинство выпускников школы поступали во Всероссийскую академию художеств, и если бы не война, Шварцман осуществил бы свою мечту стать профессиональным живописцем. Впрочем, Леонид Аронович считал, что годы учебы в Ленинграде в любом случае «сформировали его как художника» [Там же]. Да и во ВГИКе навыки станковой живописи и графики можно было развивать и совершенствовать, так как на отделении мультипликации (заведующий И. П. Иванов-Вано) преподавали известные мастера рисунка и жанровой картины Ю. И. Пименов, К. Ф. Морозов, Г. М. Шегаль. «Шегаль помогал мне развивать чувство цвета», – позднее отметил художник [Там же, с. 25]. Выбор им «Слова о полку Игореве» в качестве темы дипломного проекта (1951) показателен. Даже работу над подготовительным материалом Шварцман стремился выстроить в духе классиков исторической картины второй половины XIX в. Репина или Сурикова:

Отправился в путешествие по местам, где мог проходить поход Игоря... <...> Признаюсь, дало мне это немного. <...> А еще занялся изысканиями в разнообразных альбомах по истории искусств. Много времени провел в библиотеках, прежде всего в театральной. Наконец решился, вооружившись своей любовью к российской и мировой истории. Главный упор сделал на создание интересных композиций и неоднозначных характеров. Пришлось как следует поэкспериментировать [Там же, с. 27–28].

С особым вниманием художник относился к живописному строю своих работ, вдумчиво выбирая выразительные средства и приемы:

Диплом был выполнен не в традиционной для ВГИКа манере. Тогда эскизы в основном писались маслом. Технику я выбрал смешанную: карандаш, гуашь, акварель. От масла отказался – хотелось передать в эскизах больше воздуха, в том числе воздуха эпохи. Что касается цвета, то он был не сплошной, я скорее подсвечивал цветом эскизы, акцентируя драматизм происходящего. <...> Думаю, получились достаточно интересные

по цвету и композиции работы. Во всяком случае, и экзаменационной комиссии, и на факультете они понравились [Леонид Шварцман, с. 27–28].

Преподаватели ВГИКа оценили талантливого студента, его тягу к классическому искусству, умение выстраивать сложные цветовые отношения, как и способность найти выразительный, а если надо, и противоречивый характер персонажа. Уже на третьем курсе Леонида пригласили поработать ассистентом художника-постановщика на мультфильме «Федя Зайцев» (1948). А первые «большие» фильмы Шварцмана «Аленький цветочек» (1952), «Золотая антилопа» (1954), «Снежная королева» (1957, все – реж. Л. К. Атаманов) обрели всесоюзную известность и международное признание, а со временем стали классикой мировой мультипликации.

Несмотря на то, что карьера молодого художника-постановщика складывалась на редкость удачно, он не оставлял живописные и графические опыты. Есть ощущение, что именно в это время, в первые пост-сталинские годы, ему важно было развивать дар, проявившийся еще в художественной школе при Всероссийской академии художеств и оказавшийся необходимым в мультипликации – дар выражать свои мысли и чувства в найденном смоделированном образе, в рамках определенного сюжета. Ю. Б. Норштейн, начинавший свой путь на киностудии «Союзмультфильм», в том числе и работой со Шварцманом, рассказывал:

Все сочиняется. Нам ничего не дано. В этом ужас. Но в этом и упоение. Феномен мультипликации описан у Гоголя в «Женитьбе» – в монологе Агафьи Тихоновны, где «если бы губы Никанора Ивановича, да приставить к носу Ивана Кузьмича, да взять сколько-нибудь развязности, какая у Балтазара Балтазаровича, да, пожалуй, прибавить к этому еще дородности Ивана Павловича...». Это то, что не может никакое другое искусство. Что можем только мы. И, естественно, писатели [Норштейн, с. 7].

Перевод вербального языка на язык визуальный – основная творческая проблема для художника-постановщика, связанного утвержденным сценарием и режиссерским видением фильма:

Литература – наиболее мощная и цельная форма авторского высказывания, образной метафорической записи, потому что слово – абстрактно. И в этом его большая сила. <...> При чтении литературного произведения нам надо пройти изнурительный путь вхождения в текст. Кино изначально отвергает такой путь.

<...>.

Вообще в кино нужно делать то, что в литературе существует между строчками [Там же, с. 23–24, 184].

Шварцману казалось важным разрабатывать приемы «перевода» вне системы кинопроизводства, без давления со стороны режиссера, добываясь решения самостоятельно поставленных творческих задач.

Он именовал свои работы иллюстрациями, но имел в виду не книжную иллюстрацию, для которой необходимо изначально продумать конструкцию и стиль издания, а затем решать художественную задачу «всей совокупностью элементов оформления: и шрифтом, и заставками, и иллюстрациями» [Фаворский, с. 103]. Он шел от натуральных этюдов, разрабатывал колористические подходы и стремился к самодостаточности каждого произведения, отсюда заметный станковый характер его работ. В то же время есть в них и присущие эскизам мультипликационного кино выразительные образы, стилизованные фигуры, ощущение действия, которое логично развивается и предугадывается. Свои композиции мастер выполнял гуашью, иногда совмещая ее с акварелью. Легкие, порой небрежные мазки создают подвижную цветовую среду и передают заявленную сюжетом эмоциональную напряженность.

Не случайно и обращение к «Петербургским повестям»:

Гоголь притягивал меня своим чувством и пониманием Петербурга. Я жил на Петроградской стороне, на Каменноостровском проспекте. <...> Жил я и на 9-й линии Васильевского острова. В свободное от учебы время ходил в Эрмитаж, Русский музей, но больше всего любил бродить по городу, особенно белыми ночами часами смотреть на Неву, всегда разную, в зависимости от света, освещения. <...> Помимо ансамблевой архитектуры, пейзаж города одухотворяет огромная, свободно дышащая Нева со своими притоками. Она словно легкие каменного города. Смотреть на Петербург глазами Гоголя или Пушкина – чрезвычайно увлекательное занятие. Открывается другое, не очевидное туристическому взгляду пространство [Леонид Шварцман, с. 202].

Художнику важно отразить воздушную среду города на Неве, особую, присущую только этому ландшафту цветовую гамму. Экипажи на Невском проспекте, мокрая мостовая, дамы и кавалеры – взгляд сверху придает уличной сцене нужный градус таинственности (ил. 1 на цв. вклейке). Зеленое здание на противоположной стороне улицы пусть и напоминает знаменитый дом Энгельгардта, в котором бывали Пушкин и Гоголь (1829, арх. П. Жако), но лишено смысловой нагрузки, оставаясь больше образцом петербургского классицизма. Шварцман чужд иллюстративной дотошности, хотя без труда мог насытить композицию разнообразными историческими деталями, ему важнее живописная цельность. Да и сюжет произведения не связан непосредственно с описанием «Невского проспекта» у Гоголя. Если только это не изображение сна художника Пискарева: «Карета остановилась перед ярко освещенным подъездом, и его разом поразили ряд экипажей, говор кучеров, ярко освещенные окна и звуки музыки» [Гоголь, т. 3, с. 23]. В этом случае художник стремился передать сновидение через легкую размытость и влажность среды.

Выразителен и холодный Петербург со сгорбленной фигурой Акакия Акакиевича (ил. 2 на цв. вклейке). Литературный герой помещен в узнаваемую городскую среду: вдали виднеется барочная колокольня Никольского морского собора, вдоль Крюкова канала тянется галерея Щепяного рынка с выразительной высокой кровлей. Несомненно, источником для этой работы стало произведение Е. Е. Лансере «Деревянные барки у Никольского рынка» (1901, ГТГ). Шварцман в это время изучает творчество мастеров «Мира искусства» А. Н. Бенуа, М. В. Добужинского, Е. Е. Лансере, К. А. Сомова. Ему близок сам принцип выразительной трансформации натуралистических видов северной Пальмиры в стилистически выверенные композиции, полные «непосредственной фантастичности» или «тихой уютной поэзии» [Бенуа, с. 413]. Порывы холодного ветра подталкивают в спину титулярного советника, и так стремящегося «в тощенькой шинелишке перебежать как можно скорее пять-шесть улиц», при этом у Шварцмана он изображен еле бредущим, одиноким и подавленным пустынными каменными просторами Петрова града.

Несомненно, атмосфера «оттепели» способствовала обращению художника к теме неустроенной жизни «маленького человека» в мире казенщины и лицемерия. Творческой интеллигенции в это время казалось важным говорить о трагедии людей, незащищенных перед лицом власти и грубой толпы. Об этом фильм «Шинель» (реж. А. Баталов, в гл. роли – Р. Быков), вышедший на экраны страны в 1959 г. Выжить в канцелярской среде с бесцеремонными начальниками и грубоватыми сослуживцами можно, лишь искренне любя свое дело, и безропотный Башмачкин демонстрирует пример самоотверженности и бескорыстия: «Вряд ли где можно было найти человека, который так жил бы в своей должности. Мало сказать: он служил ревностно – нет, он служил с любовью» [Гоголь, т. 3, с. 144]. Изображая Акакия Акакиевича на рабочем месте в окружении потешающихся над ним чиновников, Шварцман стремился подчеркнуть наивную непосредственность героя, увлеченного работой до такой степени, что «вне этого переписыванья, казалось, для него ничего не существовало». Убогий быт вечного титулярного советника передан предельно ясно: чердачная, судя по окну, комната, грубой работы стол, ветхая шинель, брошенная на спинку стула. Гоголевский персонаж, как сомнамбула, восседает на кровати, погруженный в мысли: «Что-то Бог пошлет переписывать завтра?» Более выразительно сущность Башмачкина представлена в сцене домашней работы (ил. 3 на цв. вклейке). Скучная обстановка комнаты и полумрак контрастируют с детской улыбкой героя, увлеченного любимым процессом переписывания бумаг:

Там, в этом переписыванье, ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир. Наслаждение выражалось на лице его; некоторые буквы у него были фавориты, до которых если он добирался, то был сам не свой: и подсмеивался, и подмигивал, и помогал губами, так что в лице его, казалось, можно было прочесть всякую букву, которую выводило перо его [Там же, с. 144].

Глубокие морщины на лбу и вокруг глаз, как и зеленовато-лимонные пятна на лице, красный оттенок волос и кистей рук создают ощущение болезненности персонажа и даже делают его жутковатым, похожим на героя «Записок сумасшедшего»; пусть Акакий Акакиевич не страдал манией величия, как Поприщин, но тоже явно был «не от мира сего».

Для Шварцмана герой «Шинели» интересен именно его заикленностью на переписывании бумаг – деле, к которому он относится с вдохновением, с полной самоотдачей, как истинный мастер каллиграфии. Художник-мультипликатор, работа которого связана с прорисовкой каждой фигуры, каждого предмета, в деятельности которого немало кропотливого ремесленного труда (например, техника ротоскопирования, которой Шварцман пользовался при создании фильмов «Аленький цветочек» и «Снежная королева»), понимает, как важно на протяжении всего долгого и трудного процесса создания мультфильма сохранять творческую линию, внутренний созидательный импульс. Для него невзрачный титулярный советник Башмачкин по духу – свой брат-художник, которому жестокая судьба не позволила раскрыть данный свыше дар.

Вне процесса переписывания герой жалок и бестолок. Его фигура кажется невзрачной на фоне живописной лестницы, «ведшей к Петровичу, которая, надобно отдать справедливость, была вся умощена водой, помоями и проникнута насквозь тем спиртуозным запахом, который ест глаза» (ил. 4 на цв. вклейке). Подобный, на первый взгляд, ничем не примечательный эпизод дает художнику возможность показать настроение персонажа, озадаченного необходимостью чинить вицмундир. Ю. Норштейн особо отметил эту работу старшего коллеги:

Бывают неожиданные совпадения. Лёлины авторские иллюстрации к «Шинели» я увидел много позже создания Франческой (Ярбусовой. – Е. А.) эскизов к экранизации этой гоголевской повести. Каково же мне было обнаружить среди иллюстраций Шварцмана композицию, схожую с нашим эскизом, где Акакий Акакиевич поднимается по лестнице к портному Петровичу. Сходство было поразительным в самом конструктивном решении. Разница была в ощущении дьявольского пространства. В нашей композиции на ступенях лестницы сидели орущие коты, обрисованные тусклым светом из дверей, откуда, как из преисподней, валил пар... [Классик по имени Лёля, с. 31–32].

Посещение Акакием Акакиевичем портного для Шварцмана – чуть ли не важнейший эпизод повествования, он посвящает ему три работы, выразительно представляя «одноглазого черта» Петровича. В одной из композиций кривой и рябой пьяница, монументально восседающий на столе, «как турецкий паша», выглядит сосредоточенным («Он уже минуты с три продевал нитку в иглиное ухо»), не обращающим внимания на заискивающего посетителя. В сцене осмо-

тра Петровичем «худого гардероба» наружность Акакия Акакиевича можно рассмотреть и соотнести с описанием у Гоголя («низенького роста, несколько рябоват, несколько рыжеват, несколько даже на вид подслеповат, с небольшой лысиной на лбу, с морщинами по обеим сторонам щек и цветом лица, что называется, гемorroидальным»). Шварцман точно и убедительно выстраивает драматургию сцены, взаимоотношения персонажей: могучий Петрович смотрит шинель на просвет и с «варварским спокойствием» отвергает саму возможность подлатать ветхое сукно, «совершенно уничтоженный» Башмачкин находится «как во сне» (ил. 5 на цв. вклейке).

Кратковременное счастье Акакия Акакиевича художник подает буднично: приглашенный на именины помощника столоначальника, титулярный советник явился к нему на квартиру в новой шинели в тот самый момент, когда «отворилась дверь и вышел лакей с подносом, уставленным опорожненными стаканами, сливочником и корзиною сухарей». Лакей словно не замечает новоявленного гостя, изображенный со спины герой (ставший безликим и округло-бесформенным, как висящие в передней прочие шинели) чувствует себя скованно: «Он просто не знал, как ему быть, куда деть руки, ноги и всю фигуру свою». Как полагает Норштейн,

...трагедия Акакия Акакиевича в том, что он свернул со своего пути. Он жил своей жизнью, ему нравилось писать буквы, находиться в этом узком пространстве. Но появился соблазн... Появилась шинель, которая, в свою очередь, повела к соблазну вечеринки. <...> Соблазны не могли рифмоваться с натурой Акакия Акакиевича, вообще не подготовленного к жизни: в первый же день детского счастья – сокрушение [Норштейн, с. 172].

Катастрофа у Шварцмана изображена экспрессивно-ярко: освещенный, с розоватыми бликами снег, синие диагонали теней, расплывчатые очертания зданий с пурпурно-оранжевыми светящимися окнами. В это живописное напряженное пространство врываются две фигуры: одна по-военному изящная в развевающемся сиренево-фиолетовом одеянии (романтический разбойник), вторая – чугунно-монументальная, жуткая, как приведение, в которое надлежит перевоплотиться несчастному титулярному советнику (ил. 6 на цв. вклейке). Неуклюжий, еще по-детски улыбающийся герой «увидел вдруг, что перед ним стоят почти перед носом какие-то люди с усами, какие именно, уж этого он не мог даже различить». Наивный Башмачкин еще не подозревает, что случится через миг, но зритель уже понимает неизбежность трагической развязки:

«А ведь шинель-то моя!» – сказал один из них громовым голосом, схвативши его за воротник. <...> Акакий Акакиевич чувствовал только, как сняли с него шинель, дали ему пинка коленом, и он упал навзничь в снег и ничего уж больше не чувствовал [Гоголь, т. 3, с. 161].

Этот трагический момент художник не зафиксировал, как, впрочем, и последующие эпизоды – отчаяние бедного титулярного советника, посещение значительного лица, скоротечная болезнь и предсмертный бред. Неизвестны и композиции Шварцмана, рассказывающие о мести чиновника-мертвеца. Динамичные гротескные сцены, написанные с блистательным юмором (чего стоит только эпизод расправы над «значительным лицом»), скорее всего, не заинтересовали художника и были пропущены. Мастер подошел к тексту Гоголя избирательно, сделав акцент на быте и характерах персонажей, на своеобразии петербургской среды. Он не стал обращаться к повести «Нос», самой фантазмагоричной и богатой на визуальные эффекты. То, что в мультипликации могло быть привлекательным и ярким (трансформация форм, гротеск, оригинальные фантазии), в «иллюстрациях к Гоголю» выглядит академически строго, недаром сам мастер отмечал: «считаю себя реалистом, но с романтико-поэтической оптикой» [Леонид Шварцман, с. 202].

Не особо занимали его и мистические сцены, связанные с таинственным изображением ростовщика в повести «Портрет», тогда как жизненные перипетии художника Чарткова представлены подробно, в красочных характерных деталях. В первой композиции герой в «нещегоольском платье» остановился перед картинной лавочкой на Щукином дворе. В следующей с неожиданно приобретенным портретом под мышкой, досадуя на себя, идет скорыми шагами по улице. Шварцману интересно передать живописную атмосферу петербургского вечера, столь поэтично описанного Гоголем:

Красный свет вечерней зари оставался еще на половине неба; еще дома, обращенные к той стороне, чуть озарялись ее теплым светом; а между тем уже холодное синеватое сиянье месяца становилось сильнее. Полупрозрачные легкие тени хвостами падали на землю, отбрасываемые домами и ногами пешеходцев [Гоголь, т. 3, с. 83].

Для романтического настроения Шварцман добавляет сероватотуманный силуэт парусника, стоящего у набережной (ил. 7 на цв. вклейке).

Следуя тексту, художник изображает жилище Чарткова – «квадратную комнату, большую, но низенькую, с мерзнувшими окнами, уставленную всяким художеским хламом: кусками гипсовых рук, рамками, обтянутыми холстом, эскизами, начатыми и брошенными, драпировкой, развешанной по стульям», погружая пространство в тускло-зеленоватый полумрак, тем самым подчеркивая «ненастное расположение духа» молодого человека, уставшего от постоянного безденежья. Шварцману важно показать героя повести и за мольбертом. Напряженность живописца, погруженного в творческий процесс, соответствует замечанию писателя: «Временами он мог позабыть все, принявшись за кисть, и отрывался от нее не иначе, как

от прекрасного прерванного сна». Скромный петербургский художник понятен и близок мастеру 1950-х гг., прошедшему учебу в художественной школе при Академии художеств. Ему по душе выразительная и точная оценка Гоголя:

Художник петербургский! <...> это большею частию добрый, кроткий народ, застенчивый, беспечный, любящий тихо свое искусство... <...> У них всегда почти на всем серенький мутный колорит – неизгладимая печать севера. При всем том они с истинным наслаждением трудятся над своею работою. Они часто питают в себе истинный талант... [Гоголь, т. 3, с. 16–17].

Шварцман словно примеряет на себя роль бедного живописца, порой выстраивая свои работы в том самом сдержанном «мутном» колорите. Цветовая насыщенность появляется лишь в изображении катастроф и эмоциональных потрясений, как в сцене с ночным кошмаром Чарткова:

Сквозь щелки в ширмах он видел освещенную месяцем свою комнату и видел прямо висевший на стене портрет. Глаза еще страшнее, еще значительнее вперились в него и, казалось, не хотели ни на что другое глядеть, как только на него [Там же, с. 89].

Собственно, ужасный образ, приведший героя в столь сильное возбуждение, намечен в композиции лишь схематично. Впрочем, и у Гоголя описание запечатленного на полотне лица представлено кратко:

Это был старик с лицом бронзового цвета, скулистым, чахлым; черты лица, казалось, были схвачены в минуту судорожного движения и отзывались не северною силою. Пламенный полдень был запечатлен в них. Он был драпирован в широкий азиатский костюм [Там же, с. 82].

Частью мистического действия в работе Шварцмана становится ширма (напоминающая надгробие), тяжеловесное и в то же время неустойчивое сооружение, кажется: еще миг – оно рухнет и погребет под собой несчастного (ил. 8 на цв. вклейке). Продолжение темы страшного сна у Гоголя («Свет месяца озарял комнату. <...> Тут только заметил он, что не лежит в постели, а стоит на ногах прямо перед портретом. <...> С неподвижным страхом глядел он на него и видел, как прямо вперились в него живые человеческие глаза. Холодный пот выступил на лице его») потребовало от иллюстратора добиться в своей работе надлежащего эффекта. Шварцман выстраивает сцену красноречиво и броско: ярко-синие и оранжевые всполохи, падающая на фигуру тень от рамы в виде креста, искаженное ужасом лицо молодого человека, молитвенно прижатые к груди руки (ил. 9 на цв. вклейке).

Глубоко продумано и художественно-изящно представлено моральное падение Чарткова, превратившегося в модного портретиста. Манерная гордая поза с иголки одетого молодого человека с жеманной почитательницей за спиной не обманет зрителя, понимающего, что героем уже полностью управляют светские вкусы, лесть и желание добиться процветания (ил. 10 на цв. вклейке).

«Как странно играет нами судьба наша!» – восклицает автор «Петербургских повестей», и именно трагические повороты в жизни героев Шварцман стремился художественно осмыслить и представить. Страдающий от любви к падшей женщине художник-идеалист Пискарёв накладывает на себя руки, в беспамятстве испускает дух вдохновенный переписчик Акакий Акакиевич, не смирившийся с потерей шинели, в муках умирает портретист Чартков, променявший свой дар живописца на финансовое благополучие. Впрочем, Шварцман не желал излишне драматизировать, избегал кульминаций, удовлетворяясь фиксацией жизненных соблазнов, которые в конце концов приведут героев к печальному финалу.

Трудно избавиться от ощущения, что в процессе художественного прочтения повестей Гоголя Леонид Шварцман не только разрабатывал выразительные образы и композиции, но и выстраивал собственное творческое мировоззрение со своими нравственными установками и правилами. Он словно внял словам мудрого профессора живописи, советовавшего неуравновешенному Чарткову: «Терпи. Обдумывай всякую работу, брось щегольство – пусть их набирают другие деньги. Твое от тебя не уйдет». Первый большой успех в мультипликационном кино не вскружил голову мастера, он не расслабился, не ушел в шаблонные наработки. Напротив, в 1960-х гг., отказавшись от эстетики У. Диснея, начал разрабатывать принципиально иную стилистику, новые художественные приемы. Содружество с режиссером Р. А. Качановым, умение настраиваться на различные творческие задачи, создавать обаятельные и вместе с тем многогранные образы привели к появлению шедевров мировой анимации. Все знавшие Леонида Ароновича отмечали, что в быту это был исключительно скромный и доброжелательный человек, не знавший зависти и уныния. Он остался в стороне от дразг и споров в сложную перестроечную эпоху, без сожаления отказавшись от авторских прав на созданные им фильмы. Уважительно отзываясь о дореволюционной Академии художеств, он любил подчеркнуть: «там воспитывали не просто художника, но и человека». А, рассказывая о любимых старых мастерах, замечал: «они думали об обликах, а не о гонорарах»³. Мастер, несомненно, видел в «Петербургских повестях» обязательную для художника любой эпохи систему нравственных установок, своеобразный кодекс чести, и не только попытался представить его через художественное прочтение, но и собственной жизнью показал важность уроков Николая Гоголя.

³ Из беседы с А. Н. Шварцманом от 24 июня 2023 г.

Библиографические ссылки

- Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке / сост., вступ. ст. и коммент. В. М. Володарского. М. : Республика, 1995. 448 с.
- Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений : в 14 т. М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1937–1952. Т. 3. Повести. 728 с.
- Классик по имени Лёля в стране Мультипликации / авт. текста Н. Н. Абрамова. М. : Ключ-С, 2010. 164 с.
- Леонид Шварцман. Мастер образа : сборник / авт. текста Л. Малюкова. М. : Киностудия «Союзмультфильм», 2021. 512 с.
- Набоков В. В. Лекции по русской литературе. М. : Независ. газ., 1996. 440 с.
- Норштейн Ю. Б. Снег на траве. Фрагменты книги : лекции по искусству анимации. М. : ВГИК : Искусство кино, 2005. 254 с.
- Островский Г. «Петербургские повести» в оформлении Юрия Чарышникова // Иллюстрация : сб. ст. / сост. Г. В. Ельшевская. М. : Сов. художник, 1988. С. 127–134.
- Фаворский В. А. Об искусстве, о книге, о гравюре. М. : Книга, 1986. 218 с.
- Эйхенбаум Б. М. О прозе. О поэзии : сб. ст. / сост. О. Эйхенбаум ; вступ. ст. Г. Бялого. Л. : Худож. лит., 1986. 456 с.

References

- Abramova, N. N. (2010). *Klassik po imeni Lelya v strane Mul'tiplikatsii* [A Classic Named Lelya in the Land of Animation]. Moscow, Kluch- S. 164 p.
- Benois, A. N. (1995). *Istoriya russkoi zhivopisi v XIX veke* [The History of Russian Painting in the 19th Century] / ed. by V. M. Volodarsky. Moscow, Respublika. 448 p.
- Eichenbaum, B. M. (1986). *O proze. O poezii. Sbornik statei* [About Prose. About Poetry. Collection of Articles] / introd. article by G. Byalyi. Leningrad, Khudozhestvennaya literatura. 456 p.
- Favorsky, V. A. (1986). *Ob iskusstve, o knige, o gravyure* [About Art, about the Book, about the Engraving]. Moscow, Kniga. 218 p.
- Gogol, N. V. (1938). *Polnoe sobranie sochinenii v 14 t.* [Complete Works. 14 Vols.]. Moscow, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR. Vol. 3. Povesti. 728 p.
- Malyukova, L. (2021). *Leonid Shvartsman. Master obraza* [Leonid Shvartsman. Master of Images]. Moscow, Kinostudiya "Soyuzmul'tfil'm". 512 p.
- Nabokov, V. V. (1996). *Leksii po russkoi literature* [Lectures on Russian Literature]. Moscow. Nezavisimaya gazeta. 440 p.
- Norstein, Yu. B. (2005). *Sneg na trave. Fragmenty knigi. Leksii po iskusstvu animatsii* [Snow on the Grass. Fragments of the Book. Lectures on the Art of Animation]. Moscow, Vserossiiskii gosudarstvennyi institut kinematografii, Iskusstvo kino. 254 p.
- Ostrovsky, G. (1988). "Peterburgskie povesti" v oformlenii Yuriya Charyshnikova [*Petersburg Tales* Designed by Yuri Charyshnikov]. In El'shevskaya, G. V. (Ed.). *Illyustratsiya. Sbornik statei*. Moscow. Sovetskii khudozhnik, pp. 127–134.

The article was submitted on 08.12.2023

Иллюстрации к статье:
Евгений Алексеев. Леонид Шварцман: художественное прочтение
«Петербургских повестей» Николая Гоголя

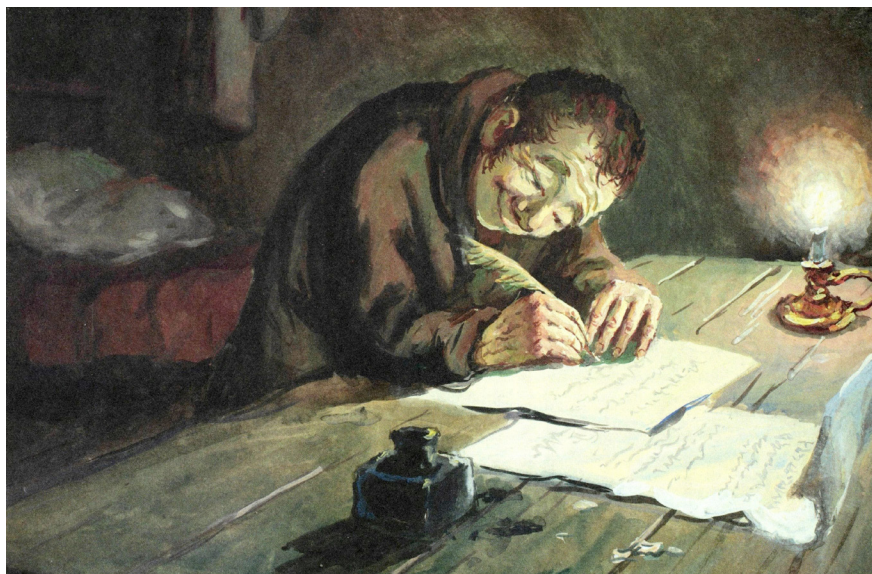
Illustration for the article:
Evgeny Alekseev. Leonid Shvartsman: An Artistic Reading
of the *Petersburg Tales* by Nikolai Gogol



1. Л. А. Шварцман. Невский проспект. 1956.
Бумага, акварель, гуашь. 37,5 × 49. Частное собрание
L. A. Shvartsman. Nevsky Prospekt. 1956.
Paper, watercolour, gouache. 37.5 × 49. Private collection



2. Л. А. Шварцман. Крепкий ветер. Крюков канал. 1955.
Бумага, гуашь. 36,6 × 47,8. Частное собрание
L. A. Shvartsman. Strong Wind. Kryukov Canal. 1955.
Paper, gouache. 36.6 × 47.8. Private collection



3. Л. А. Шварцман. Акакий Акакиевич переписывает бумаги для собственного удовольствия. 1954. Бумага, гуашь. 33,2 × 42,9. Частное собрание

L. A. Shvartsman. Akaky Akakievich copying papers for his own pleasure. 1954. Paper, gouache. 33.2 × 42.9. Private collection



4. Л. А. Шварцман. Акакий Акакиевич поднимается к Петровичу. 1954. Бумага, гуашь. 48,3 × 35. Частное собрание

L. A. Shvartsman. Akaky Akakievich going up to Petrovich. 1954. Paper, gouache. 48.3 × 35. Private collection



5. Л. А. Шварцман. «А шинелька-то прохудилась». 1954. Бумага, гуашь. 48,3 × 35. Частное собрание

L. A. Shvartsman. "And the overcoat is full of holes". 1954. Paper, gouache. 48.3 × 35. Private collection



6. Л. А. Шварцман.
«А ведь шинель-то моя».
1954. Бумага, гуашь.
48,3 × 35. Частное собрание
L. A. Shvartsman. "But the
Overcoat is Mine". 1954.
Paper, gouache. 48.3 × 35.
Private collection



7. Л. А. Шварцман. Чартков с портретом под мышкой. 1953.
Бумага, гуашь. 24,7 × 36,5. Частное собрание
L. A. Shvartsman. Chartkov with a Portrait under His Arm. 1953.
Paper, gouache. 24.7 × 36.5. Private collection



8. Л. А. Шварцман.
Ночной кошмар. 1953.
Бумага, гуашь. 34 x 38,5.
Частное собрание
L. A. Shvartsman.
A Nightmare. 1953. Paper,
gouache. 34 x 38.5.
Private collection



9. Л. А. Шварцман.
Наедине с портретом. 1953.
Бумага, гуашь. 26 x 38.
Частное собрание
L. A. Schwartzman.
Alone with the Portrait. 1953.
Paper, gouache. 26 x 38.
Private collection



10. Л. А. Шварцман.
Модный живописец
Чартков. 1956. Бумага,
гуашь. 37,2 x 42.
Частное собрание
L. A. Shvartsman.
The Fashionable Painter
Chartkov. 1956. Paper,
gouache. 37.2 x 42.
Private collection