

УДК 655.533; 701; 75.05

ББК 84(2)6; 85.103(2)6

**Марков Александр Викторович**

Доктор филологических наук, профессор, кафедра кино и современного искусства, факультет истории искусства, Российский государственный гуманитарный университет, 125047, Россия, Москва, Миусская пл., 6  
ORCID ID: 0000-0001-6874-1073  
ResearcherID: Q-7934-2016  
markovius@gmail.com

**Штайн Оксана Александровна**

Кандидат философских наук, доцент, кафедра истории философии, философской антропологии, эстетики и теории культуры, кафедра социальной философии, департамент философии, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, 620002, Россия, Екатеринбург, ул. Мира, 19  
ORCID ID: 0009-0004-1701-3147  
ResearcherID: KQV-1280-2024  
shtaynshtayn@gmail.com

**Ключевые слова:** М.В. Добужинский, Ю.К. Олеша, детская книга, книжная иллюстрация, антропоморфность, изобилие, цирк, эксцентрика, графика, социальное воображаемое

Марков Александр Викторович, Штайн Оксана Александровна

# Образность иллюстраций М.В. Добужинского к сказке Ю.К. Олеша «Три толстяка»



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

**DOI: 10.51678/2226-0072-2024-3-362-381**

**Для цит.:** Марков А.В., Штайн О.А. *Образность иллюстраций М.В. Добужинского к сказке Ю.К. Олеша «Три толстяка»* // *Художественная культура*. 2024. № 3. С. 362–381. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-362-381>.

**For cit.:** Markov A.V., Shtayn O.A. The Imagery of M.V. Dobuzhinsky's Illustrations to Yu.K. Olesha's *The Three Fat Men*. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 3, pp. 362–381. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-362-381>. (In Russian)

**Markov Alexander V.**

D.Sc. (in Philology), Professor, Cinema and Contemporary Art Department, Faculty of Art History, Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Sq., Moscow, 125993, Russia  
ORCID ID: 0000-0001-6874-1073  
ResearcherID: Q-7934-2016  
markovius@gmail.com

**Shtayn Oksana A.**

PhD (in Philosophy), Associate Professor, Department of History of Philosophy, Philosophical Anthropology, Aesthetics and Theory of Culture, Department of Social Philosophy, Department of Philosophy, The First President of Russia B.N. Yeltsin Ural Federal University, 19 Mira Str., Ekaterinburg, 620002, Russia  
ORCID ID: 0009-0004-1701-3147  
ResearcherID: KQV-1280-2024.  
shtaynshtayn@gmail.com

**Keywords:** M.V. Dobuzhinsky, Yu.K. Olesha, children's book, book illustration, anthropomorphism, abundance, circus, eccentricity, graphics, social imaginary.

**Markov Alexander V., Shtayn Oksana A.**

The Imagery of M.V. Dobuzhinsky's Illustrations to Yu.K. Olesha's *The Three Fat Men*

**Аннотация.** Иллюстрации М.В. Добужинского к литературной сказке Ю.К. Олеши «Три толстяка» не получили убедительного истолкования. Предлагается прочесть эти иллюстрации как особую работу с социальным воображаемым, которая расширяет участие героев сказки в революционных событиях благодаря особой технике взгляда. Различается повествовательное воображение, имеющее в виду принятие структуры события, и эксцентрическое воображение, в котором событие требует немедленного действия. Такое различие укоренено в практиках политической риторики и было усвоено самим Олешей из его опыта знакомства с европейской гравюрой и переводными картинками. Волшебство переводных картинок существенно и для сюжета его сказки, но еще больше — для изобразительной программы Добужинского. Добужинский использует необычные авангардные ракурсы, кадрирование, взгляд с позиций героя и встречу взглядов, опираясь в том числе на образы знания в европейских утопиях. Ссылаясь на философские концепции взгляда, можно реконструировать ту систему эмпатии, сочувствия героям и их эксцентричным поступкам, которую и должны вызвать иллюстрации Добужинского. Если при чтении сказки Олеши мы следим за поворотами повествования, то при рассмотрении иллюстраций понимаем, какой вклад каждый герой вносит в необычное развитие событий и как встреча взглядов может установить новый социальный порядок. Добужинский не просто интерпретирует сказку Олеши, но разыгрывает ее, вовлекая читателей в интерактивную игру.

**Abstract.** Mstislav Dobuzhinsky's illustrations to the tale by Yury Olesha *The Three Fat Men* have not received a convincing interpretation. It is suggested to read these illustrations as a special work with the social imaginary that expands the participation of the fairy tale's characters in revolutionary events through a special gaze technique. Two types of imagination are distinguished: the narrative imagination, implying the acceptance of the structure of an event, and the eccentric imagination, in which the event requires immediate action. This distinction is rooted in the practices of political rhetoric and was internalized by Olesha himself from his experience with European prints and decals. The magic of decals is essential to the plot of his fairy tale, but even more so to Dobuzhinsky's pictorial program. Dobuzhinsky uses unusual avant-garde angles, framing, the view from the protagonist's perspective and the meeting of views, drawing, among other things, on images of knowledge in European utopias. Referring to the philosophical concepts of the gaze, it is possible to reconstruct the system of empathy, sympathy for the characters and their eccentric actions, which Dobuzhinsky's illustrations are meant to evoke. When reading Olesha's tale, we follow the twists and turns of the narrative; when looking at the illustrations, we realize how each character contributes to the unusual development of events and how the meeting of gazes can establish a new social order. Dobuzhinsky does not simply interpret Olesha's tale, but plays it out, engaging readers in an interactive game.

## Введение

В огромном художественном наследии Мстислава Валериановича Добужинского (1875–1957) иллюстрации к детским книгам занимают особое место. В них художник был внимателен не только к сюжету, но и к речевой образности, к той полноте переживания, которую и создают метафоры и сравнения. Но уже поверхностный взгляд показывает, что решения он принимал различные, в зависимости не только от эпохи, которую подразумевала книга, но и той эпохи, в которую она создавалась. Мы видим как бы *двойное воображение*: есть фантастический мир, который создается книгой, исходя из социальных запросов читателя, но есть и тот гротескный мир после Первой мировой войны, мир победы экспрессивного принципа, внутри которого и изнутри которого Добужинский иллюстрирует книги. Мы говорим не столько об историческом экспрессионизме, сколько о более общей ситуации кризиса нарративов начала XX века, равно как и различных моделей артистического поведения, что потребовало от искусства не следовать этим нарративам и моделям, но изображать их, иногда гротескно.

Иллюстрации к сказке Г.-Х. Андерсена «Свинопас» [Андерсен, 1922] не вызывают особых вопросов — тут очевидно соединение различных изобразительных традиций, актуализованных мирискусниками: от рокайльной галантности и шинуазри до лубочно-изразцовой декоративности и вещественной насыщенности несколько наивного рисунка. Добужинский здесь разве что стирает границы между всеми этими стилями, создавая целостную книгу. Такому стиранию границ способствует то, что не только развернутые сюжетные иллюстрации, но и заставки-виньетки соединяют несколько стилей: например, чудесный горшочек, соответствующий стандартам шинуазри и галантного порцеллина, стоит на вполне реалистичных березовых дровах и при этом выпускает условно-лубочный пар [Андерсен, 1922, с. 7]. Неоромантизм плачущей принцессы во мраке не исключает почти гжельских цветочков на ее платье [Андерсен, 1922, с. 13].

Но мир сказки Андерсена, как ее представил Добужинский, — это мир вещей и вещественности, внимания к знакам светской галантности, но и к собственным чудесным свойствам отдельных вещей. Гораздо сложнее разобраться с тем, как построены иллюстрации

к «Трем толстякам» Ю.К. Олеси [Олеша, 1928]. В этих иллюстрациях неожиданные ракурсы, кадрирование, гротеск, антропоморфизм вещей принадлежат единому цирковому пространству сказки. Как устроен эффект этих иллюстраций, *что именно они делают с сообщением Олеси*, это мы и выясняем в настоящей статье, опираясь на прежние работы о Добужинском [Марков, 2020; Марков, 2024]. В этих работах на многочисленных примерах показано, что Добужинский всегда реализовывал особую текстовую программу в своих иллюстрациях, создавая не просто повествование, а эмоционально насыщенный сюжет, со своими героями и своими характерами и обстоятельствами. Добужинский как иллюстратор не просто интерпретировал текст, но создавал параллельную тексту версию развития событий, с перестановкой акцентов и вольностями воображения.

А. Устинов [Устинов, 2019] связал развитие иллюстрации первой детской книги Добужинским с феноменом русского Берлина: беженство и общее переживание Берлина как крайне неудобного города требовало ухода в сказочные миры, а беглая и свободная линия Добужинского, которая как бы сама выстраивает возможные ракурсы и подчиняет переживания общему чувству свободного пространства, лучше всего работала на такой уход в мир воображения. Добужинский как иллюстратор стирал тогда границы между *литературной* и *живописно-художественной* фантазией: иллюстрация мыслилась как способ повествования, иллюстрации складывались в ансамбль, композиционно продуманный. Это была противоположность *иллюстраций-вклеек*, которые должны были помочь читателю пережить наиболее патетические эпизоды, то есть поощряли старое патетическое экзотизирующее воображение.

Эпоха экспрессионистских смещений требовала нового воображения, а запрос на детскую литературу со стороны эмигрантов при скудных экономических и редкости хороших полиграфических возможностей побуждал художника создавать своеобразную «книгу художника», неотменимую и не подчиняющуюся постоянно меняющейся конъюнктуре отношений между Берлином и Москвой и тем самым внушающую мысль об устойчивом мире детства. Тогда можно отнести «Свинопаса» Добужинского к опытам сохранения памяти о детстве после крушения гуманизма Первой мировой войны, когда детство оказывается моментом бескорыстного конструктивного во-

ображения, чистого переживания искусства жизни, противостоящего взрослому миру с его конъюнктурами.

Издание литературной сказки Олеси, вышедшее в 1928 году в СССР, представляет собой совсем иной опыт. В данном исследовании мы покажем, как новаторский текст Олеси заставил Добужинского создать особую программу иллюстрирования, в которой утопические моменты повествования Олеси оказались сильнее сказочных. Добужинский раскрыл мотивы социальной утопии и антиутопии не только на уровне фабулы сказки Олеси, но и на уровне той социальной организации, которая представлена в этой сказке. Поэтому можно говорить о своеобразном остранении или параллельном сюжете, где вопрос об (анти)утопичности — уже вопрос не отдельных поступков и решений героев, но вопрос устройства города, городской инфраструктуры и городской жизни, которую и изображают иллюстрации.

### Город как цирк, цирк как город

Иллюстрации к «Трем толстякам» в книге подписаны с указанием на конкретные эпизоды сказки, они обращаются к другому, новеллистическому воображению, учитывающему городскую жизнь и ее новизну: не «как произошло такое невероятное», а «что будет дальше». Новеллистическое мы понимаем как городское, как связанное с тем социальным устройством города, которое всегда требует новостей, чего-то необычного и сенсационного, в отличие от сельской жизни.

Новеллистическому воображению соответствует сразу заметная общая эксцентрика жестов, поз, композиции. Эксцентрику мы понимаем узко, как цирковое начало, как принцип цирковой выразительности, который подразумевается соответствующими эпизодами сказки, и вопрос, например, о кинематографической эксцентрике не ставим. Казалось, Добужинский должен нарушить все привычные композиционные законы графики, в которой как раз больше всего ценится ясность, умение все разглядеть, создание своеобразного ящика для разглядывания деталей. Здесь одни детали сразу бросаются в глаза, другие принципиально полузакрыты, мы оживляем картинку, достраиваем сюжет и одновременно ждем его продолжения.

А.В. Кокорин в своем исследовании циркового метатекста «Трех толстяков» указал и на собственное признание Олеси, воображение

которого было поражено в детстве эксцентрикой циркового искусства, но также переводными картинками. На встрече с читателями в 1935 году Олеша говорил: «Я помню очень изящную небольшого формата книжечку. Это мне подарили. Заграничного производства переводные картинки. На листках были воспроизведены различные гравюры. <...> Различные исторические сцены. Они были однотонны — серого цвета. И затем начиналось чудо! Когда такая гравюра переводилась на бумагу, то на бумаге возникало совершенно новое, безумно цветное, яркое, сверкающее изображение. <...> Одно из таких изображений я запомнил на всю жизнь. Это была сцена из боксерского восстания в Китае. Высокая стена под неописуемо синим небом, и со стены свисают обезглавленные китайцы. Неописуемо синее небо, неописуемо алая кровь. До сих пор я вижу перед собой эту картину» [Кокорин, 2018, с. 60]. Переводная графика (decals) — это исторические сцены, прежде всего сцены сражений. Здесь запускается, заметим, интереснейший механизм переключения воображения: при взгляде на основу переводной картинке, мы видим только сюжетную схему без ракурсов — кто-то кого-то атакует, кто-то кого-то убивает. Тогда как при переводе картинке наши руки превращаются в эксцентричный инструмент, помогающий зрению, они выделяют координаты, «верх» и «низ», «бок» и «угол», создавая систему смещений, наподобие ракурсов рассматривания гимнастов в цирке.

То, что прежде казалось историческим эпизодом, как в школьном учебнике истории, когда кто-то победил и кто-то проиграл, здесь оказывается системой эксцентричных эпизодов, требующих продолжения или объяснения: кто убил? кто построил высокую стену? как стало возможно в какой-то момент равновесие сил? Вместо системы профессионального совершенствования военной тактики и стратегии появляется другая система — *поиска уравновешивающей силы, необходимой для бунтарского или революционного действия*. Замечательно, что на самого Олешу произвели в детстве наибольшее впечатление гравюры Гюстава Доре [Белинков, 1976, с. 88], которые требуют внимания к лицам в самых разных ракурсах — и как раз многообразию ракурсов лиц в иллюстрациях Добужинского к «Трем толстякам» выглядит как имитация этого главного приема Доре.

Различие между сюжетной схемой и живой неповторимой картинкой было осмыслено С.С. Аверинцевым в работе о риторическом

обобщении. Аверинцев рассмотрел, как Либаний, учитель Иоанна Златоуста, делал заготовки для речей по конкретным поводам, например описание битвы: «У этого рука отторгается, у того же око исторгается; сей простерт, пораженный в пах, оному же некто разверз чрево... Некто, умертвив того-то, снимал с павшего доспехи, и некто, приметив его за этим делом, сразив, поверг на труп; а самого этого — еще новый. Один умер, убив многих, а другой — немногих...» [Аверинцев, 1996, с. 158]. Очевиден крайний динамизм этой сцены, но при этом она имеет в виду повествовательное воображаемое, когда битва — это целостный эпизод со своим завершением, она может быть сколь угодно экзотична, но внутри самой такой схемы дальше двигаться некуда. Тогда как переводная картинка в выступлении оратора, который будет говорить о текущих событиях и вставит уже имена, будет как раз требовать продолжения и объяснения — что мы, слушатели, должны делать, какие неожиданные ресурсы найти, чтобы восстановить равновесие после катастрофы.

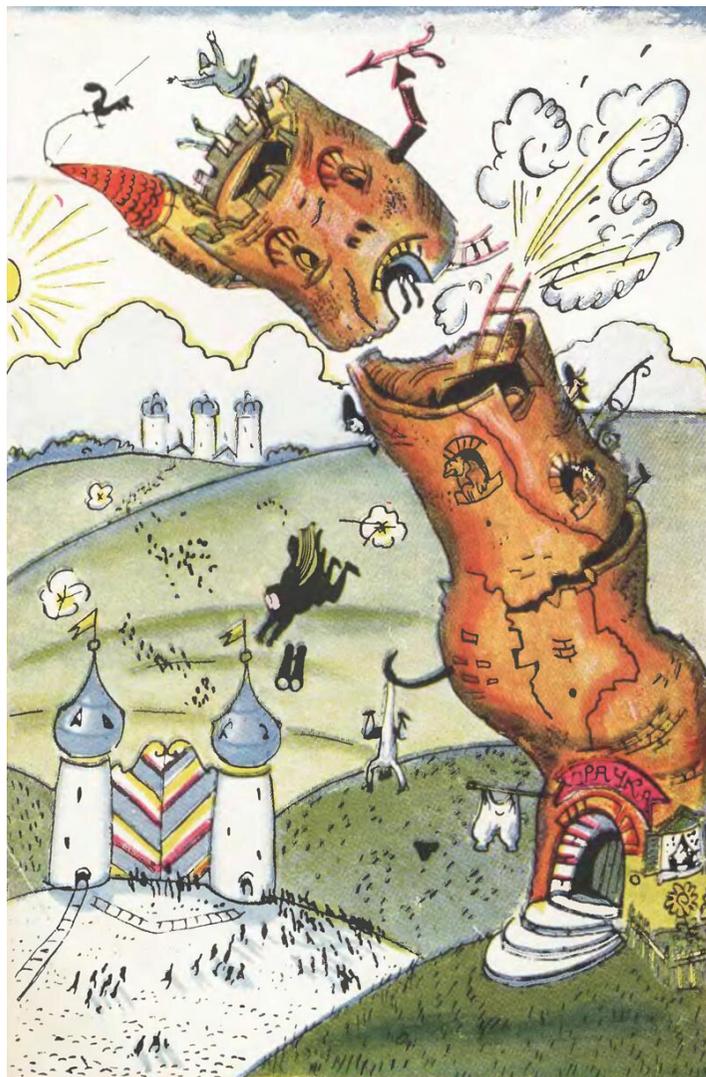
Ритор выступает перед аудиторией, собравшейся вокруг него, именно он возбуждает аудиторию своими эксцентричными жестами, и потому цирковое искусство во многом наследует риторическому. Культурологические исследования циркового искусства, которые предприняла А.Г. Ганжа, показывают такую же схему двух воображений. Так, животные в советском цирке, детском советском кинематографе и мультфильмах действуют вполне целесообразно и цельно, и в этом смысле соответствуют повествовательному воображаемому с различными требованиями экзотизации. Но только с появлением человека в сцене возникает настоящее эксцентричное воображаемое, требующее продолжения, перформативных актов, создающих новые сюжетные линии [Ганжа, 2019]. Человек действует, как тот самый хозяин переводной картинкой, превращающий ее в перформативное удивляющее неравновесие, требующее определенного антропоморфизма от животных (они действуют и даже как будто в чем-то мыслят, как люди) и поиска новых ресурсов для восстановления равновесия после катастрофы. Ганжа показала, что эти же два воображения действовали и при воскрешении образов Гражданской войны в позднесоветское время [Ганжа, 2018], и при институционализации и профессионализации цирка внутри образов будущего того же позднесоветского времени [Ганжа, 2020].

Итак, цирковое искусство разрушает привычное повествование, в котором герои мотивированы на те или иные поступки. Цирковое искусство наследует политической риторике: цирк собирает город, полис, публику, чтобы показать, как возможна механизация политической жизни, как слово может управлять политической жизнью. Так и цирк показывает чистое торжество силы и ловкости, чистую перформативность человеческих способностей, в отличие от привычных повествований о характере и обстоятельствах. Иллюстрации Добужинского как раз обладают этой перформативностью: в них представлены не столько характеры, сколько цирковые сцены, наделенные публичностью, требующие непосредственной реакции публики. Далее мы и рассмотрим, как именно публика подразумевается этими сценами и что Добужинский прибавляет к моральной логике Олеси.

### Иллюстрации Добужинского между Кампанеллой и Олешей

Уже в изображении завязки [Олеша, 1928, с. 8] в иллюстрациях Добужинского к сказке Олеси невозможно не отметить антропоморфизм падающей от удара ядра прачечной башни: два ее окна-глаза и недовольный рот расщелины. У самого Олеси прачечная башня и подъем по ней доктора Гаспара — это своеобразная насмешка над мелкотемьем ученых, которые уделяют внимание мелочам, а не большим социальным процессам: доктор Гаспар даже не знает, какой сейчас день недели. Конечно, это все раскрывает первую фразу сказки, «Время волшебников прошло», которая и заключает в себе перформативное противоречие: все же в сказке Олеси не просто совершается волшебство, но и положительные герои становятся настоящими волшебниками — эта возможность для любого доброго человека стать волшебником будет общим топосом советской детской литературы.

Тогда антропоморфизм башни понятен — доктор Гаспар с ней сживается, воспринимает общую эвакуацию на нее как глубоко личную историю разрушения его собственного тела: «Ах, у меня лопается сердце, и я потерял каблук». Для него как для любого утопического доктора, например для правителей Города Солнца Томмазо Кампанеллы, есть только общее тело города, тогда как ученые — это меланхолические стражи, контролирующие жителей и подрастающее поколение. Повествователь у Кампанеллы противопоставляет



**Илл. 1.** Добужинский М.В. Башня. Иллюстрация к сказке Ю.К. Олеси «Три толстяка». Источник: Олеша Ю.К. Три толстяка: Роман для детей / С 25 рисунками в красках художника М. Добужинского. М.; Л.: Земля и фабрика, 1928. С. 8

**Fig. 1.** Dobuzhinsky M.V. Tower. Illustration to the Fairy Tale by Yu.K. Olesha *The Three Fat Men*. Source: Olesha Yu.K. *The Three Fat Men: A Novel for Children / With 25 drawings in colors by the artist M. Dobuzhinsky*. Moscow, Leningrad, Zemlya i fabrika Publ., 1928, p. 8

учености гуманистической, знанию текстов [Кампанелла, 1934, с. 44] знание о текущих происходящих событиях, эксцентрическое социальное знание.

В Городе Солнца Кампанеллы даже есть *эксцентричная евгеника* — медлительных и уставших от своих знаний ученых женят на бойких и веселых женщинах, чтобы их потомство было здорово: «Лица же должностные, которые все являются в то же время и священниками, а также и ученые-наставники могут быть производителями лишь при соблюдении в течение ряда дней многих условий, ибо от усиленных умственных занятий ослабевают у них жизненные силы, и мозг их не источает мужества, потому что они постоянно о чем-нибудь размышляют, и производят из-за этого худосочное потомство. А этого они всячески стараются избежать, и потому таких ученых сочетают с женщинами живыми, бойкими и красивыми» [Кампанелла, 1934, с. 54]. Ученые отдают свою личность стенам города, сами сохраняя в себе только потенциал продолжения сюжета городского успеха.

Таким образом, утопия Кампанеллы есть антропоморфизация города, наделение города лицом, благодаря чему и возможно настоящее торжество риторики, которая управляет уже не только политической жизнью, но и счастьем людей. Все жители Города Солнца с помощью символов и с помощью самих своих телесных привычек, имеющих тоже символическое значение, постигают и тем самым реализуют всеобщее счастье.

В книге Олеси практически воспроизводит структуру города Кампанеллы площадь Звезды, которая окружена одинаковыми домами и покрыта стеклянным куполом. Эта структура площади передана в иллюстрации [Олеша, 1928, с. 32], изображающей подвиг канатоходца Тибула, движущегося к огромному фонарю, он же — великолепная пылающая Звезда, он же — Солнце, по Кампанелле. Стекло было необходимо во всех утопиях, от Томаса Мора с янтарными окнами до хрустального дворца Н.Г. Чернышевского. Но дело в том, что как раз современники Кампанеллы понимали город-Звезду иначе. Города, например Пальманова в Венето или Никосия на Кипре, строились в форме звезды из-за развития мощной артиллерии противника — только скошенные стены могли отразить ядро рикошетом и не быть разрушенными.

Собственно, такой *рикошет* и становится главной темой эпизода, и более того, *главной социальной темой*. Тибул актуализует противостояние офицера и гвардейцев, благодаря чему сам спасается от пули — его движение к Звезде и есть производство различий, благодаря чему огнестрельное оружие и совершает ограниченное действие. На иллюстрации Добужинского мы видим людей внизу как черточки, это не просто взгляд с высоты, а взгляд артиллериста, которому нужно лишь разрушить стену, и любое сопротивление горожан будет сломлено. Видно только бассейн, в который и свалился офицер, видны цели — тогда как горожане в эпоху большой артиллерии уже целями не были.

Тем самым Добужинский придает утопическое измерение тексту Олеси: мы уже не просто следим за приключением Тибула, но ждем, какая еще сила поддержит канатоходца, кроме его собственного мужества. Тибул, далее представая как клоун Август, Негр и в других амплуа, оказывается на иллюстрациях Добужинского в неожиданном ракурсе — в нем должны узнать Тибула положительные герои, в конце концов Суок и узнает Тибула. Читатель при этом скорее переходит от повествовательного воображаемого, что в какой момент делает каждый герой, к цирковому воображаемому: будет ли признан Тибул, будет ли человек, при всех метаморфозах глядящий, как Тибул, в том ракурсе, что и в его негритянском образе узнают Тибула. Произойдет ли встреча взгляда героя со взглядом под неожиданным углом зрения?

Это цирковое воображаемое и соответствует идее Кампанеллы, где все символы могут быть выражены привычками человеческого тела, память культуры является одновременно телесной двигательной памятью, памятью о счастливом труде, одухотворяющей людей. Но в отличие от Кампанеллы, у которого все жители города обладают риторическим знанием, в иллюстрациях Олеси как раз это знание дается только доблестным героям, готовым поддержать доблестного Тибула. Это не мир города как маски, маскирующей труд некоторым общим счастливым утопическим настроением, но мир срывания масок, где каждый житель в конце концов понимает, что он до конца не может применить свой взгляд, до конца не видит происходящего, принимает одни вещи за другие, и только в конце обретает настоящее сознание доблести, после доблестной революции.

В самой книге Олеси этому узнаванию соответствует вся «кукольная» линия. Суок отличается от куклы лукавым взглядом, взгля-



**Илл. 2.** Добужинский М.В. Тибул на площади Звезды. Иллюстрация к сказке Ю.К. Олеси «Три толстяка». Источник: Олеша Ю.К. Три толстяка: Роман для детей / С 25 рисунками в красках художника М. Добужинского. М.: Л.: Земля и фабрика, 1928. С. 32

**Fig. 2.** Dobuzhinsky M.V. Tibul on the Square of the Star. Illustration to the Fairy Tale by Yu.K. Olesha *The Three Fat Men*. Source: *Olesha Yu.K. The Three Fat Men: A Novel for Children / With 25 drawings in colors by the artist M. Dobuzhinsky. Moscow, Leningrad, Zemlya i fabrika Publ., 1928, p. 32*

дом своей жизни, которая эксцентрична. Она пытается изобразить большие кукольные глаза, но лукавая улыбка показывает, что она не кукла — у нее есть свой ракурс взгляда и взгляд на нее как бы отлетает рикошетом: в ней хотят видеть куклу и не замечают девочку только потому, что взгляд сразу отлетает, что движения куклы не оказываются захвачены чужим взглядом. Как писал В.В. Бибихин, «исторически с хитростью и хищением связан захват» [Бибихин, 2021, с. 94]. Увидение переходит в ведение и ведание (от «вижу» к «ведаю») — Бибихин говорит о скачке от собственно увиденного к «увидению собственности». Взгляд и видение переходят в ведение-знание и ведание-обладание. Поэтому захват связан не только с хитростью, но и с хищением. А если вслушаться в слова «хищение» и «восхищение», то захват взглядом происходит украдкой, а захват собственности — через переворот. То же мы видим и в сказке «Три Толстяка» — от восхищения перед Куклой до гвардейского переворота во главе с оружейником Просперо и гимнастом Тибулом.

В иллюстрациях Добужинского эта линия проведена просто: там, где Суок изображает (имитирует) куклу, ее лица принципиально не видно читателю [Олеша, 1928, с. 121], но также и зрители не могут его видеть из-за высокой стены, они увидят разве что макушку куклы. Это отвечает пока что повествовательному воображаемому и сюжету книги, но предвосхищает эксцентричное воображаемое. Точно такому же повествовательному воображаемому отвечает взгляд помощников повара, стоящих снизу, на торт для Толстяков [Олеша, 1928, с. 41] — они его не видят, торт передает исключительно оптику власти Толстяков и захват ими дискурсов, различных способов описания торта: «Поэт мог принять его [торт] за лебедя в белоснежном оперении, садовник — за мраморную скульптуру, прачка — за гору мыльной пены, а шалун — за снежную бабу». Эта размытость повествований и сравнений не дает еще случиться революции. Так и захвата взглядом Суок последовательности событий пока не происходит, хитрость остается при кукле-Суок. Но в *революционных иллюстрациях* в конце книги Суок не просто глядит на зрителей и участников сцены, но улыбается, кокетничает, всячески захватывает зрителей взглядом. Мы сразу убеждаемся, что и зрители будут участниками революционных событий. Это и есть эксцентричный захват, через обещания, необычный взгляд, необычное лукавство, через косой взгляд Суок.

Переходу от повествовательного к эксцентрическому воображаемому соответствует одна интереснейшая особенность иллюстраций Добужинского, а именно — кадрирование всех сцен, где есть оружие и угроза перестрелки. Например, на иллюстрации «Это не капуста, а моя голова» [Олеша, 1928, с. 79] мы видим только нижнюю часть, живот и кулаки Силача. Такое кадрирование тоже подразумевает внимание к повествованию, а не к эксцентрике, к тому, что каждый герой пока что обладает потенциалом, но система сравнений, недоумений, *quiproquo*, всех этих подмен, не позволяет еще состояться революционному действию. Необходимо еще обретение героями самих себя, уже вне этих самодетельных сравнений, и их лукавство, героям необходимо освоить свою технику взгляда. Насушно перейти от антропоморфизма сравнений в языке к антропоморфизму самого живого и лукавого взгляда.

Тем самым мы должны признать, что Добужинский последовательно передает главную идею Олеси: иллюстративность, основанная на сравнениях, ложных подобиях, эффектах языка, каламбурах, мешает состояться революционному действию. Оно может произойти только тогда, когда происходит настоящий захват, когда рикошет взгляда зрителей поддерживает героя. Пули попадают прямо, но необходимо с помощью кадрирования, необычных ракурсов создать ту технику особого взгляда, который не захватывает героя, не пригвозждает его к своему характеру, но напротив, создает революционное действие в других героях. Именно этим на протяжении всей сказки занимается Просперо — герой, который попадает в различные передраги именно для того, чтобы народ обрел субъектность, чтобы видящие его передраги зрители восстали против диктатуры Толстяков. Добужинский расширяет число таких героев: если сам текст сказки подразумевает сочувствие Просперо и его страданиям как героя-искупителя, героя, создающего новую гражданскую революционную общину, то иллюстрации требуют сочувствовать Тибулу как неузнанному страннику, номаду, шуту и юродивому [Братина, 2023], и Суок как настоящему поэту такого рикошетающего взгляда, создательнице красоты. Маскировка тела (Тибул) и маскировка души (Суок) не меньше нужны, чем маскировка замыслов для того, чтобы на смену диктатуре Толстяков пришла открытость.

## Заключение

Итак, для живописной программы Добужинского в иллюстрациях к литературной сказке Олеси существенно представление о городе как особом мире новостей, постоянного обновления. Город может быть представлен как цирк, как арена, на которой разыгрываются доблести. Здесь оптика Добужинского сходится с утопией Кампанеллы, но также и с начальной миссией советского цирка как чистого эксперимента над животной и человеческой природой. Риторическая евгеника объединяет утопию Кампанеллы и советский цирк: улучшение человеческой породы понимается как достижение природой человека наивысшей и самой очевидной точки доблести, когда тело человека и становится универсальным символом счастья.

Но Добужинский скептически относится к утопиям и видит в сказке Олеси не только утопию, но и антиутопию. Хотя все и заканчивается победой добрых сил над злыми, но это происходит не благодаря устройству цирка, а благодаря особому отношению маски и лица. До этого любые городские новости могут толковаться превратно самими жителями — это антиутопическая ситуация непонимания того, что вообще происходит. Тибул не срывает маски с других, но должен быть, как и Суок, узанным. Не публичное выступление, сколь бы оно ни было эффектным, а узнавание в необычной обстановке — вот только благодаря чему добро побеждает зло. На уровне изображений этому соответствует применение не просто необычных ракурсов, но частичной видимости сцены, ее почти авангардного рассечения. Тогда вместо повествования, основанного на сравнениях и подобию, и возможен настоящий революционный захват новых событий силой взгляда.

Новеллистика превращается в революционную утопию, в сравнении с которой евгеника Кампанеллы антиутопична — ведь она имеет в виду только наглядно полностью видимые тела, а не радикальные ракурсы частичной видимости. Добужинский подчеркивает антиутопичное в сказке Олеси и строит свой вариант утопии, надстраивает его над сказкой Олеси. Эта утопия соответствует исканиям писателя, его интуициям как художника, которые мы рассмотрели в начале статьи. Но то, что эта утопия передается живописными, а не повествовательными средствами, говорит о том, как легко она могла быть отброшена советской культурой, в которой нормативное в конце концов одерживает победу над любым острашением.

## Список литературы:

- 1 Аверинцев С.С. Риторика как подход к обобщению действительности // Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. С. 158–190.
- 2 Андерсен Г.-Х. Свинопас / Ил.М. Добужинского. Берлин: Изд-во З.И. Гржебина, 1922. 20 с.
- 3 Белинков А.В. Сдача и гибель советского интеллигента: Юрий Олеша. Мадрид: б. изд., 1976. 688 с.
- 4 Бибихин В.В. Слово и событие. М.: УРСС, 2001. 280 с.
- 5 Братина О.А. Образы шутов и юродивых в отечественном кинематографе // Вестник РГГУ. Серия: Философия. Социология. Искусствоведение. 2023. № 3. С. 135–146. <https://doi.org/10.28995/2073-6401-2023-3-135-146>.
- 6 Ганжа А.Г. Эмансипация инструментально-духовой сферы и эволюция идеи «забытых сражений» // Международный журнал исследований культуры. 2018. № 2 (31). С. 126–136.
- 7 Ганжа А.Г. «Верьте, братцы, живем не напрасно»: мир животных в позднесоветской культуре // Социология власти. 2019. Т. 31. № 3. С. 119–139.
- 8 Ганжа А.Г. «И все мы похожи слегка на детей»: производство публики в советском цирке // Новое литературное обозрение. 2020. № 4. С. 52–64.
- 9 Кампанелла Т. Город солнца / Пер. с лат. и коммент. Ф.А. Петровского, предисл. В.П. Волгина. М.; Л.: Academia, 1934. 180 с.
- 10 Кокорин А.В. Что нужно комментировать в «Трех толстяках» Ю.К. Олеси? // Детские чтения. 2018. Т. 14. № 2. С. 54–74. <https://doi.org/10.31860/2304-5817-2018-2-14-54-74>.
- 11 Марков А.В. Декорации М.В. Добужинского как версия пушкинистики // Literatūra. 2020. Т. 62. № 2. С. 202–215.
- 12 Марков А.В. Иконология иллюстраций к книгам Г.В. Голохвастова: Авинов и Добужинский // Вестник славянских культур. 2024. Т. 71. С. 234–248. <https://doi.org/10.37816/2073-9587-2024-71-234-248>.
- 13 Олеша Ю.К. Три толстяка: Роман для детей / С 25 рисунками в красках художника М. Добужинского. М.; Л.: Земля и фабрика, 1928. 192 с.
- 14 Устинов А. «Свинопас» Добужинского и книгоиздание русского Берлина // Детские чтения. 2019. Т. 16. № 2. С. 296–319. <https://doi.org/10.31860/2304-5817-2019-2-16-296-319>.

## References:

- 1 Averintsev S.S. Ritorika kak podkhod k obobshcheniyu deistvitel'nosti [Rhetoric as an Approach to Generalizing Reality]. Averintsev S.S. *Ritorika i istoki evropeyskoi literaturnoi traditsii* [Rhetoric and the Origins of the European Literary Tradition]. Moscow, Shkola "Yazyki russkoi kul'tury" Publ., 1996, pp. 158–190. (In Russian)
- 2 Andersen H.C. *Svinopas* [Swineherd], il. M. Dobuzhinsky. Berlin, Izd-vo Z.I. Grzhebina Publ., 1922. 20 p. (In Russian)
- 3 Belinkov A.V. *Sdacha i gibel' sovetskogo intelligenta: Yurii Olesha* [Surrender and Death of the Soviet Intellectual: Yuri Olesha]. Madrid, 1976. 688 p. (In Russian)
- 4 Bibikhin V.V. *Slovo i sobytiye* [Word and Event]. Moscow, URSS Publ., 2001. 280 p. (In Russian)
- 5 Bratina O.A. Obrazy shutov i yurodivykh v otechestvennom kinematografe [Images of Jesters and Holy Fools in Russian Cinema]. *Vestnik RGGU. Seriya: Filosofiya. Sotsiologiya. Iskusstvovedenie*, 2023, no. 3, pp. 135–146. <https://doi.org/10.28995/2073-6401-2023-3-135-146>. (In Russian)
- 6 Ganzha A.G. Emansipatsiya instrumental'no-dukhovoi sfery i evolyutsiya idei "zabytykh srazhenii" [Emancipation of the Instrumental-wind Sphere and the Evolution of the Idea of "Forgotten Battles"]. *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovaniy kul'tury*, 2018, no. 2 (31), pp. 126–136. (In Russian)
- 7 Ganzha A.G. "Ver'te, bratyy, zhivem ne naprasno": mir zhivotnykh v pozdnesovetskoi kul'ture ["Believe, Brothers, We Are Not Living in Vain": The Animal World in Late Soviet Culture]. *Sotsiologiya vlasti*, 2019, vol. 31, no. 3, pp. 119–139. (In Russian)
- 8 Ganzha A.G. "I vse my pokhozhi slegka na detei": proizvodstvo publiky v sovetskom tsirke ["And We All Look a Little Like Children": The Production of the Public in the Soviet Circus]. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 2020, no. 4, pp. 52–64. (In Russian)
- 9 Campanella T. *Gorod solntsa* [City of the Sun], transl. from Latin, com. F.A. Petrovsky, intr. V.P. Volgin. Moscow, Leningrad, Academia Publ., 1934. 180 p. (In Russian)
- 10 Kokorin A.V. Chto nuzhno kommentirovat' v "Trekh tolstyakakh" Yu.K. Oleshi? [What Needs to Be Commented on in *The Three Fat Men* by Yu.K. Olesha?]. *Detskiye chteniya*, 2018, vol. 14, no. 2, pp. 54–74. <https://doi.org/10.31860/2304-5817-2018-2-14-54-74>. (In Russian)
- 11 Markov A.V. Dekoratsii M.V. Dobuzhinskogo kak versiya pushkinistiki [Scenery by M.V. Dobuzhinsky as a Version of Pushkin Studies]. *Literatura*, 2020, vol. 62, no. 2, pp. 202–215. (In Russian)
- 12 Markov A.V. Ikonologiya illyustratsii k knigam G.V. Golokhvastova: Avinov i Dobuzhinskii [Iconology of Illustrations for Books by G.V. Golokhvastov: Avinov and Dobuzhinsky]. *Vestnik slavyanskikh kul'tur*, 2024, vol. 71, pp. 234–248. <https://doi.org/10.37816/2073-9587-2024-71-234-248>. (In Russian)
- 13 Olesha Yu.K. *Tri tolstyaka: Roman dlya detei* [The Three Fat Men: A Novel for Children], with 25 drawings in colors by the artist M. Dobuzhinsky. Moscow, Leningrad, Zemlya i fabrika Publ., 1928. 192 p. (In Russian)
- 14 Ustinov A. "Svinopas" Dobuzhinskogo i knigozdaniye russkogo Berlina [*The Swineherd* by Dobuzhinsky and Book Publishing in Russian Berlin]. *Detskiye chteniya*, 2019, vol. 16, no. 2, pp. 296–319. <https://doi.org/10.31860/2304-5817-2019-2-16-296-319>. (In Russian)