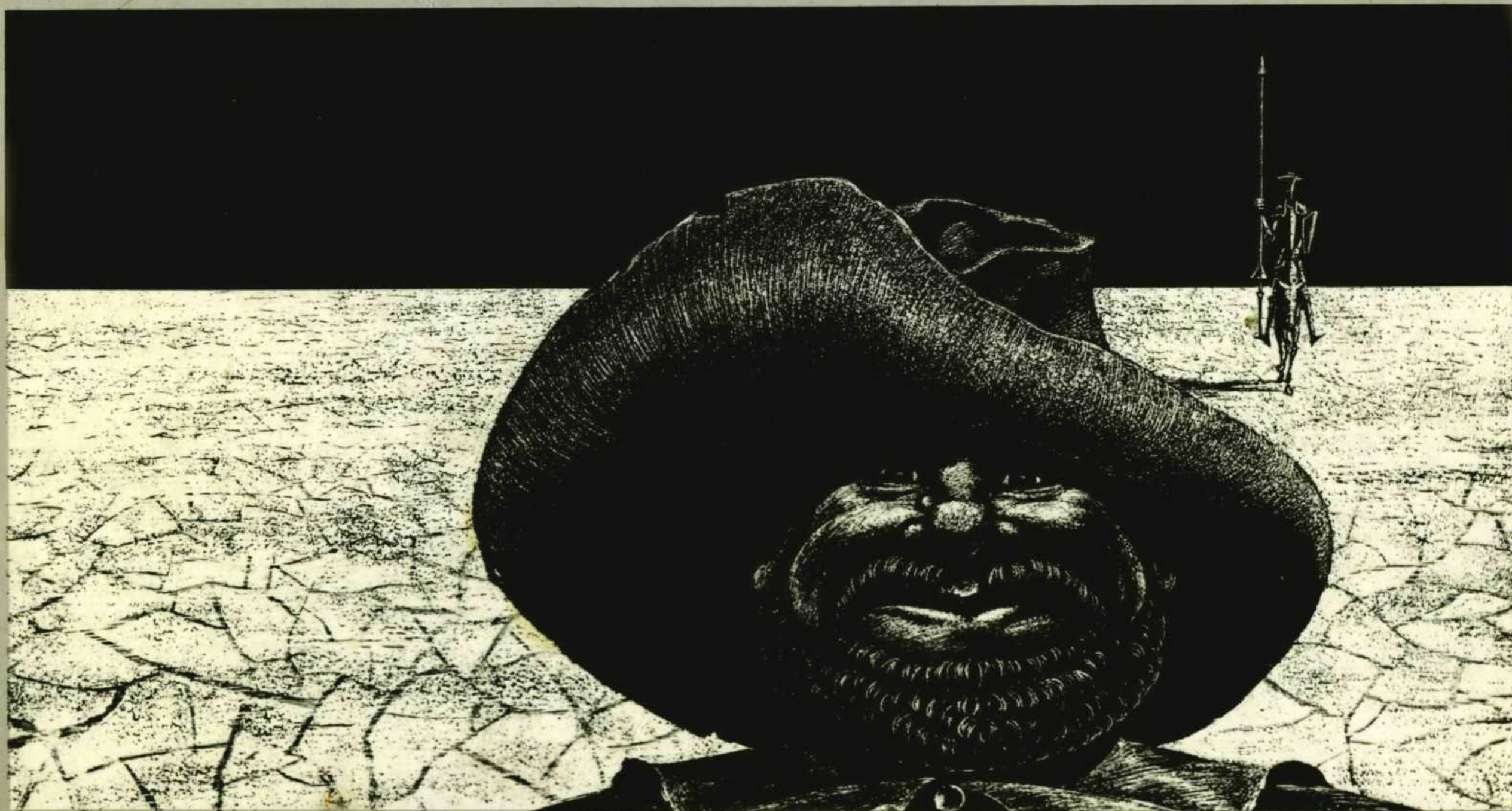


6 р. 70 к.

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ
ИСКУССТВО»



САВВА БРОДСКИЙ

САВВА БРОДСКИЙ





САВВА БРОДСКИЙ

МОСКВА
«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО»
1988

ББК 85.153(2)7
Б 88

А. И. МАТВЕЕВ
КНИЖНАЯ ГРАФИКА
САВВЫ БРОДСКОГО

Автор вступительной статьи и составитель А. И. Матвеев

Рецензент *Н. И. Шантыко*, кандидат искусствоведения

Оформление и макет художника В. И. Богачева

4903040000-117
024(01)-88

Издательство «Изобразительное искусство», 1988

В 1960-х годах на страницах газет и журналов, в мастерских художников и в издательствах, на обсуждениях выставок разгорелась дискуссия о том, быть или не быть книжной иллюстрации. Характерный для того времени повышенный интерес к конструированию книги, к художественному ее проектированию на основе строгой функциональности, без «излишеств», породил мнение, что книжная иллюстрация (за исключением детской) устарела, отжила свой век. Приводились разные доводы: и социальные (культурный уровень читателя вырос и он не нуждается в «подсказках»), и экономические (полиграфия не может насытить рынок нужными читателю книгами, где уж тут до «украшений»), и многие другие.

Как и во всех подобных спорах, лучшим судьей оказалось время. За минувшие с тех пор годы советский книжный дизайн достиг больших успехов и вышел на международный уровень, а искусство книжной иллюстрации не только не исчезло, но приобрело еще более широкую аудиторию и привлекло к себе сотни талантливых художников. Среди тех, кто в 1960—1970-х годах, не вдаваясь в теоретические споры, своим творчеством наглядно доказал и современность этого искусства, и неисчерпаемость заложенных в нем возможностей образной интерпретации литературы, был и московский график Савва Григорьевич Бродский (1923—1982).

Его путь в книжную графику был довольно нестандартен. Интерес к литературе и изобразительному творчеству проявился у Бродского еще в детстве. В 1938—1941 годах он учился в средней художественной школе в Ленинграде, где приобрел хорошие основы рисунка и живописи. Однако, когда настала пора окончательно определить свою будущую профессию, остановил выбор на архитектуре. В 1944—1949 годах Бродский — студент Московского архитектурного института. А закончив учебу, сразу же приступил к серьезной самостоятельной работе.

Почти шесть лет (с 1950 по 1955 год) были отданы проектированию и строительству здания Республиканского музыкально-драматического театра в Петрозаводске. В этом проекте Бродский показал себя профессионалом, сумев создать выразительный архитектурный образ, являющийся вариацией классицистического театрального здания, и учесть при этом все практические требования, связанные с утилитарным назначением сооружения. Молодой архитектор выступил также и в роли художника по интерьеру и даже выполнил несколько лепных скульптурных украшений, помещенных над порталами входов в театр. С петрозаводским театром связана и встреча, безусловно оказавшая большое влияние на становление Бродского как художника. Для работы над скульптурными элементами декора он пригласил С. Т. Коненкова. Деловое сотрудничество знаменитого скульптора и начинающего зодчего быстро переросло в дружбу, а затем и в творческое содружество: в конце 1950 — начале 1960-х годов Бродский в качестве архитектора участвовал в проектах ряда памятников Коненкова, которые, к сожалению, не были осуществлены.

Музыкально-драматический театр оказался лишь началом многолетней работы Бродского в Карелии. В 1957—1958 годах художник попробовал свои силы в сценографии, оформив для построенного им театра балет Ц. Пуни «Эсмеральда» и музыкальную комедию К. Я. Листова «Шуми, наш лес». Сохранившиеся эскизы к этим спектаклям свидетельствуют о том, что их автор проявил тонкое понимание драматургического материала и хорошее знание законов сцены.

В 1959 году Бродский приступил к созданию нового архитектурного проекта для столицы Карелии — Финского драматического и Кукольного театров. Этот комплекс из двух примыкающих друг к другу зданий решен в современных архитектурных формах. В оформлении интерьеров Бродский использовал мотивы и некоторые приемы карельского народного искусства. Комплекс получил высокую оценку специалистов.

С профессией архитектора Бродский не порвал и тогда, когда стал известным художником-иллюстратором, чьи произведения удостаивались наград международных конкурсов книги и пользовались большим успехом широких зрительских кругов у нас в стране и за рубежом. Среди его важнейших архитектурных работ конца 1960 — начала 1980-х годов следует выделить Дом-музей А. С. Грина в Феодосии и проект реконструкции здания Центрального Дома работников искусств СССР в Москве.

Опыт архитектора существенно повлиял на работу Бродского в книжной графике, которую он, как и многие другие мастера XX века, нередко уподоблял зодчеству, считая, что оба эти вида искусства подчиняются одним и тем же законам. Архитектурно-пространственный строй мышления обусловил и такую важную черту его индивидуального творческого метода, как ведущая роль композиции и пространственных построений в раскрытии содержания иллюстрируемой книги.

Начало своей творческой работы в книге Бродский относил к 1961—1962 годам, хотя в это время он был уже отнюдь не новичок в издательском мире. Первая оформленная им книга увидела свет в 1947 году, когда он был еще студентом. За ней последовали сотни рисунков, сопровождавших тексты солидных томов и тоненьких брошюр, журнальных и газетных публикаций. Среди этих изданий были и художественная литература, и сочинения документального и биографического характера. Некоторые из них не нашли своего читателя, другие за несколько дней становились «библиографической редкостью», однако и они не принесли их оформителю известности. Вряд ли кто-либо из многочисленных читателей, которые увлеченно знакомились с творчеством А. Р. Беляева, запомнил имя художника, проиллюстрировавшего в конце 1950-х годов трехтомник сочинений классика советской фантастики. Незамеченными прошли и рисунки, помещенные в нескольких популярных выпусках серии «Жизнь замечатель-

ных людей» (в их числе была и первая публикация булгаковской «Жизни господина де Мольера»).

Отсутствие внимания к работе художника, чьи книги спустя всего десятилетие стали объектом библиофильского коллекционирования, объясняется не близорукостью читателей. Период, когда Бродский начинал свой творческий путь, был одним из сложных и противоречивых в истории советской книжной графики. В ней главенствовала, практически вытеснив все другие направления, фабульно-описательная иллюстрация, ориентированная на станковые формы графики. Ведущие мастера этого направления, такие, как, например, Д. А. Шмапинов, Кукрыниксы, С. В. Герасимов и другие, создали в эти годы ряд иллюстрационных циклов, заслуженно вошедших в золотой фонд советского искусства. Однако средний, массовый уровень иллюстраций, печатавшихся на страницах книг и журналов, был намного ниже. Бесспорными шансами на публикацию обладали в первую очередь рисунки, рассчитанные на самое элементарное зрительское восприятие и на весьма скромные возможности тогдашней полиграфии. Подобная ситуация отнюдь не способствовала быстрому становлению молодого художника книги, обретению им творческой самостоятельности. В этом смысле Бродский не был исключением. Его рисунки вполне удовлетворяли критериям профессионального ремесла, но мало отличались от перовых рисунков тушью десятков других графиков, работавших в той же манере: в них не было ни авторского видения текста, ни авторского пластического языка.

Это понимал и сам художник. Давно зревшее решение кардинально изменить свою «жизнь в искусстве» было принято после выхода в свет иллюстраций к книге чешского писателя Я. Отченашека «Ромео, Джульетта и тьма». Отныне он берет за те работы, которые интересны в творческом плане, стремится в каждой из них выразить свое понимание литературного произведения.

Циклы иллюстраций, исполненные Бродским в начале 1960-х годов, демонстрируют стремительную метаморфозу художника. Она вырисовывается очень наглядно при сопоставлении второго (1962), переработанного варианта листов к повести Отченашека с первым (1960).

Новый сюжет был взят только для одной из четырех иллюстраций, но зато совершенно иным стал их образно-пластический строй. Дробность форм сменилась их обобщенностью. Благодаря сопоставлению крупных масс черного и белого четче выявилась ритмическая структура изображения. Отпали все подробности и детали, служившие лишь фоном для показываемых событий, все внимание художника сосредоточено на раскрытии душевных движений героев повести. Исчез налет сентиментальности, присущий первому варианту иллюстраций. В новой их редакции ощущается стремление автора, пусть и не до конца реализованное, возвысить эмоциональное звучание листов до подлинного драматизма. Новое образно-пластическое решение было, безусловно, ближе и содержанию, и стилистике книги Отченашека, сумевшего психологически точно, без фальшивых нот перенести перипетии сюжета знаменитой шекспировской трагедии в конкретно-историческую обстановку оккупированной фашистами Праги.

Первым крупным произведением Бродского, привлечшим внимание широкой читательско-зрительской аудитории и показавшим, что художник обладает большим творческим потенциалом, стало оформленное им собрание сочинений С.Цвейга (1962). Бродский исполнил весь комплекс графических работ для этого издания — не только иллюстрации, но и переплеты, многочисленные шмуцтитулы и заставки. Высокой профессиональной культурой декоративных элементов оформления, удачным цветовым и шрифтовым решением переплетов семитомник Цвейга выделялся среди книжной продукции начала 1960-х годов и может быть отнесен к без-

условным достижениям советского искусства книги этого периода. Рассмотрим эту работу подробнее, поскольку уже в ней проявились многие особенности, характерные для дальнейшего творчества Бродского.

По техническим условиям издания количество полосных иллюстраций было строго лимитировано. На каждое крупное произведение их приходилось не более восьми, а на отдельные новеллы — всего по одной. Однако эти ограничения не стали для Бродского непреодолимым препятствием, а, напротив, стимулировали поиск предельно концентрированных образных решений, сжатого, но емкого художественного языка.

Все иллюстрации объединены общим композиционным ходом. Изображение делится на две автономные части, разграниченные приблизительно (но никогда геометрически точно) по вертикальной оси листа. Однако при относительной самостоятельности каждой из частей композиция сохраняет целостность — она уравновешена по ритму, движению, пятну. Такое композиционное решение было удачной находкой. Оно позволяло внести в изображение динамизм пространственных построений и ракурсов, не разрушая плоскостности книжной страницы. Но самое главное — этот композиционный ход оказался очень гибким и давал возможность в рамках единой стилистики цикла решать различные образные задачи. Это и сопоставление реального и воображаемого планов (на нем, в частности, построен ряд иллюстраций к биографии Бальзака, изображающих писателя в процессе творчества), и показ разновременных событий, и параллельный монтаж эпизодов, происходящих в разных местах.

Совмещение разновременных и разнопространственных эпизодов широко использовано в листах к «Марии Стюарт», где художник сосредоточил внимание на романтической линии повествования, на многосложных перипетиях судьбы героини, сделавших ее одним из самых популярных исторических

персонажей в литературе, театре, кино. Так, изображение королевы Шотландии, слушающей пение поэта Шателяра, смонтировано с огромной, во всю высоту листа, фигурой священника-протестанта Джона Нокса, обличающего ее в своей проповеди. В другой композиции мы видим взрыв дома в Керк о'Филдс, где находится муж Марии — Дарнлей, и одновременно — королеву, приникшую к своему новому фавориту **Босуэллу**. Или: Мария в темнице, куда ее поместила королева Англии Елизавета, и повозка, везущая в замок Тайбери бочку с пивом, в которой спрятаны письма королеве-пленнице от ее друзей.

Лучший лист к «Марии Стюарт» посвящен заточению Марии в шотландском замке Лохливен. Здесь слиты реальность и воображаемый мир, настоящее и будущее. Первый план: Мария Стюарт, сидящая за столом перед ярко полыхающей свечой. Чуть дальше — фигура Босуэлла, с которым ее навсегда разлучили шотландские лорды, но который по-прежнему занимает все ее мысли (это подчеркнуто сильно увеличенным масштабом его фигуры, доминирующим над изображением героини). Наконец, на заднем плане — расположенный на острове замок, к которому плывет лодка, быть может, несущая королеве освобождение, как бы предвещающая ее побег.

Пожалуй, наиболее интересны в цвейговском цикле иллюстрации к новеллам. Здесь выработанная пластическая схема позволила Бродскому убедительно передать внутренний драматизм, присущий малой прозе писателя. Персонажи многих новелл Цвейга из-за возрастных различий, несхожести психологического склада, разницы социального положения существуют как бы в разных мирах, в несовпадающих измерениях. Драма их взаимоотношений строится на том, что одни и те же явления и события, поступки и их мотивы воспринимаются и трактуются героями не одинаково, подчас противоположно. Иллюстрации, в которых с помощью разнообразных графиче-

ческих приемов противопоставлены два автономных изображения, где специально акцентирована их граница, оказались созвучны глубинным принципам поэтики писателя.

Характерен в этом отношении лист к новелле «Жгучая тайна», где в основе конфликта — непонимание **12-летним Эдгаром** подоплеки хитрой психологической игры, которую ведет барон — искатель легких амурных побед, помогающийся Матильды — матери мальчика. В иллюстрации показан тот момент, когда мальчик ночью выслеживает мать и барона в лесу. Эдгар уже несколько дней безуспешно пытается выяснить, какая «тайна» связывает этих двух людей, почему мать и первый в его жизни взрослый друг внезапно резко переменились к нему. Изображение конкретной сцены словно впитало в себя все предшествующее развитие сюжета новеллы. Драматическую напряженность этой психологической ситуации художник передал с помощью контраста черноты ночи, скрывающей крадущегося в чаще подростка, и белизны освещенной лунным светом дорожки, по которой идут Матильда и барон; с помощью противопоставления ракурсов, в которых показаны персонажи, и ритма их движения; с помощью резко срезающей фигуру мальчика линии, делящей изображение на две части. Несмотря на единство времени, места и действия, перед нами два разобщенных мира: мир, полный смятения, сомнений, смутных догадок, и мир безмятежного спокойствия, абсолютной определенности и **ясности**.

Композиционные идеи цвейговского цикла были использованы и развиты в иллюстрациях к «Оводу» Э. Л. Войнич (1964—1965) — первого в творчестве Бродского издания, в котором он не был связан жесткими рамками, регламентирующими состав и принципы оформления книги. «Овод» положил начало серии проиллюстрированных художником для издательства «Молодая гвардия» книг, которую сам он называл «Революционная романтика разных эпох». Помимо романа

Войнич в нее вошли «Спартак» Р. Джованьоли, «Как закалялась сталь» Н. А. Островского и «Повесть о настоящем человеке» Б. Н. Полевого.

«Овод» в иллюстрациях Бродского — это «Овод», прочитанный нашим современником, сумевшим почерпнуть из книги то, что в ней наиболее ценно для сегодняшнего читателя. Отбросив некоторые излишне сентиментальные страницы, посвященные личным взаимоотношениям героев, художник сосредоточил внимание на образах мужественных людей, способных направить все свои силы на служение делу борьбы за свободу родины. Основное в характерах, воссозданных Бродским, — воля, умение властвовать над своими чувствами, целеустремленность. Именно так трактованы образы главных действующих лиц — Овода, Джеммы, Чезаре, которые лишены псевдоромантической красоты, их облик скорее даже подчеркнута огрублен. Соответственно произведен и отбор эпизодов и ситуаций, составляющих изобразительный ряд **книги**.

Для Бродского главная пружина развития действия романа — не стремительное движение сюжета, не история любви главного героя, а непримиримый конфликт мировоззрений героев книги. Через все иллюстрации красной нитью проходит основная тема, заявленная на суперобложке книги, — идейное противоборство двух людей, судьбы которых сплелись в тугой узел, — Овода и его отца, кардинала Монтанелли. Их напряженное духовное противостояние, которое не властно прервать ни общность прошлого, ни личные симпатии, ярко и впечатляюще выражено самим образно-пластическим строем Двухчастных композиций, где герои, каждый из которых несет в себе собственный мир убеждений, собственную жизненную философию, противопоставлены чисто визуальными средствами.

Разворотные иллюстрации к «Оводу» выполнены черной и **красной** темперой, но приемы моделировки форм и объемов

напоминают приемы, характерные для печатных графических техник (в частности, для гравюры на дереве или линолеуме). В этом чувствуется ориентация на богатые традиции советской гравированной книжной иллюстрации, прослеживающиеся и в использовании художником чистого фона самой бумаги. Это не нейтральный фон, а активно «работающий» цвет, позволяющий создать условное пространство, в котором повышенная динамичность построений, резкое противопоставление ракурсов и масштабов органично сочетаются с плоскостностью изображения в целом.

Иллюстрации образуют единый, но разнообразный по ритмам ансамбль с крупными заставками к отдельным главам (в них, как правило, обрисовано место действия), подчеркнута уравновешенными, спокойными, статичными, и другими элементами оформления. Эффектно решен переплет книги: его белая поверхность нарушена только в самом низу лицевой стороны вытисненными красной краской пулевой раной и текущей из нее струйкой крови, «проступающей» и на левой стороне рисованного форзаца.

Иллюстрации к «Спартаку» (1965—1966) выполнены в тех же черном, белом и красном тонах, что и листы к роману Войнич. Но гармоничность сочетания этих цветов уступила место доминанте черного: изображение порой кажется нанесенным белым штрихом по черному фону. Такое мрачное колористическое решение было продиктовано общим замыслом этого цикла. Как впоследствии пояснял сам художник, он стремился «создать у читателя представление, какой отчаянной, страшной была эта война рабов, как мало она походила на хлесткие пощечины и дуэли»¹.

Иная, чем в «Оводе», и стилистика листов. Здесь уже нет «гравюрных» приемов моделировки, четкости цветовых контрастов. В образном строе иллюстраций к «Спартаку» отразились впечатления, почерпнутые их автором из античного искусства. Не о стилизации, а о творческом претворении пластиче-

ских идей древнеримской монументальной живописи свидетельствуют и пространственные построения, и ритмика рисунка, и сам принцип размещения композиций на разворотах — они даны «навывлет», срезаны по краям, словно фрагменты, выхваченные из огромной мозаики или фрески.

Иные принципы положены и в основу образной интерпретации текста. В «Оводе» все внимание было сосредоточено на главных действующих лицах, идейное содержание книги раскрывалось через их внутренние монологи и диалоги. В «Спартаке» нет акцента на отдельных персонажах, даже сам Спартак присутствует лишь в четырех из двадцати двух разворотных композиций. Главные герои листов к роману Джованьоли — Древний Рим эпохи поздней Республики и армия восставших гладиаторов, сражающаяся во главе со Спартаком за свободу и справедливость.

Содержание романа, его революционный пафос, идейный смысл раскрыты художником не с помощью показа действия, динамики развития сюжета, а на уровне подтекста, общего эмоционального строя изображения. В этом отношении примечательно интересное суждение одного из ведущих книжных графиков 1960—1970-х годов В. Н. Горяева об иллюстрациях Бродского к «Спартаку»: «Черные страницы, по которым прошел рисунок... создают впечатление стены, которая как бы потрескалась и готова рухнуть под напором гигантской силы»⁷. Содержательна сама пластическая ткань иллюстраций, рассчитанная на активность зрительского восприятия, ассоциативность зрительского мышления.

Картины жизни Древнего Рима, монументальные батальные сцены насыщены конкретными историческими реалиями, которые в общем контексте изобразительного ряда нередко приобретают символическое звучание. Символична и финальная композиция, относящаяся к последней главе романа: словно в клятве верности делу борьбы за свободу взметнулись копыта к разрывающему своими лучами темноту белому сол-

нечному диску, на фоне которого изображен красный фригийский колпак гладиатора. Несмотря на поражение восставших и гибель Спартака, финал серии оптимистичен, он пронизан верой в неизбежность торжества социальной справедливости.

В третьей книге цикла «Революционная романтика разных эпох» — «Как закалялась сталь» (1967—1968) — несколько изменена по сравнению с двумя предыдущими система художественного оформления. Заставки к главам, выполнявшие чисто вспомогательные функции (обозначение места действия и отдельных эпизодов, важных для развития сюжета, но не получивших отражения в иллюстрациях), сменились на листовые композиции, помещенные на разворотных шмуцтитулах и по образной и содержательной нагрузке близкие к иллюстрациям. В свою очередь, иллюстрационные развороты заменены триптихами, каждый из которых состоит из разворотного и двух полосных изображений и занимает в общей сложности четыре книжные страницы. Композиционная структура, использованная в цвейговской серии и в иллюстрациях к «Оводу», здесь как бы распространилась вширь и наполнилась новым смыслом.

Узловые моменты повествования получили в триптихах многоаспектное воплощение. Бродский совмещает общий план изображаемого события с крупными и средними планами его фрагментов, показывает сцену с разных точек зрения — субъективной (героя) и объективной (автора). Автономные изображения, входящие в триптих, соединены по принципам монтажа, характерным для литературы и ряда других видов искусства, но наиболее отчетливо проявляющихся в кинематографе. Ассоциация триптихов с фрагментами киноленты усиливается еще и тем, что эти мини-серии иллюстраций благодаря своему расположению в книге приобретают как бы четвертое измерение, воспринимаются во временной последовательности.

Самая большая удача цикла — образ главного героя романа. В облике Павла Корчагина соединены юношеская хрупкость и преждевременная «взрослая» суровость, поэтическая одухотворенность и страстная, несгибаемая вера в правоту своего дела. Характер героя изображен в развитии: если в начале книги Корчагин предстает подростком, остро реагирующим на несправедливость окружающего мира, то к ее концу он уже убежденный строитель нового общества.

Революционный пафос сочетается в иллюстрациях к роману «Как закалялась сталь» с лирическими интонациями в изображении главных действующих лиц. Это сочетание органично и естественно, в чем немалую роль сыграла и примененная автором техника, в которой исполнены листы (разновидность эфорта, дающая мягкость и плавность тональных переходов), и введение дополнительного светло-серого цвета, расширяющего диапазон тональных градаций.

Все циклы иллюстраций из серии «Революционная романтика разных эпох» пронизывает интерес художника к общественному бытию человека. В изображении персонажей акцент сделан на их активной жизненной и социальной позиции. Художник отказывается от второстепенного ради выявления главного, стремится к скупости в использовании выразительных средств. В результате воссозданные им литературные образы отличаются лаконизмом, смысловая емкость, монументальность. Эти черты сближают композиции Бродского с образно-пластическими тенденциями, характерными для всех видов советского изобразительного искусства 1960-х годов и получившими название «сурового стиля».

Оформляя произведения Войнич, Джованьоли, Островского, художник показал себя не только талантливым интерпретатором литературного текста, но и интересным конструктором книги. Его работы решены ансамблево, отличаются продуманностью структуры книжного организма: ритмики, распределения смысловых, пластических, колористических акцен-

тов. Примечательно, что Бродский сумел, не нивелируя стилистических различий между произведениями, объединить книги в серию, основанную на общем цветовом решении оформления и иллюстраций, на общности принципов построения макета.

Безусловным достоинством иллюстраций к романам «Овод», «Спартак», «Как закалялась сталь» является их «книжность». На книжной полосе они воспринимаются органичнее, чем на авторском оригинале. Вся цветопластика изображения «работает» в полную силу лишь после типографского воспроизведения листов.

Параллельно с серией «Революционная романтика разных эпох» Бродский создал ряд иллюстрационных циклов, в которых наметился иной подход к пластическому претворению литературных образов.

Сотрудничество с редакцией журнала «Огонек», успешно начавшееся работой над оформлением собрания сочинений Цвейга, было в скором времени продолжено. В 1963—1964 годах Бродский исполнил большую серию иллюстраций к шеститомнику произведений А. С. Грина. Книги этого автора с детства полюбили художника и заняли в его творчестве особое место. К Грину Бродский возвращался неоднократно. Он был одним из инициаторов создания и автором экспозиции Дома-музея А. С. Грина в Феодосии, до самых последних дней своей жизни активно участвовал во всех работах, связанных с расширением и реконструкцией музея, превращением его в один из основных культурных комплексов города.

Задача, стоявшая перед графиком в гриновской серии, была достаточно сложна — передать неповторимую поэтику творчества писателя, присущее его видению мира уникальное сочетание вымысла и действительности, романтического строя чувств и бытовой точности деталей. Основной акцент Бродский сделал на персонажах произведений. «Летающий человек» Друд из «Блистающего мира», Томас Гарвей и Дэзи

из «Бегущей по волнам», Тиррей Давенант из романа «Дорога никуда», наконец, Ассоль и Грэй — герои феерии «Алые паруса» — показаны на иллюстрациях подчеркнуто крупно, вынесены на первый план изображения. Как и в произведениях Грина, именно главные герои являются здесь выразителями авторского отношения к миру и человеку, хотя на иллюстрациях их образы подчас грешат излишней форсированностью эмоций. Воображаемая страна, в которой происходит действие, напротив, как бы отступила на второй план. То, что окружает героев, показано с минимальным количеством деталей, с высокой степенью обобщения, нередко близкой к символу, знаку. Пространство фантастической Гринландии предстает на иллюстрациях в виде динамично пересекающихся под разными углами плоскостей, в которых, как в сложной системе зеркал, отражается шумная жизнь портовых городов Лисса, Гель-Гью, Зурбагана с их живописными карнавалами и празднествами, силуэтами кораблей, ночными «магнетическими парадами звезд».

В гриновской серии впервые проявился интерес художника к менее условному, чем в предыдущих работах, пластическому языку, наметился отход от стилистики графических контрастов. В отличие от черно-белых иллюстраций к произведениям Цвейга — здесь полноцветная цветовая гамма. В технике исполнения, темпере, которая использована в книгах из цикла «Революционная романтика» для достижения чисто графических эффектов, выступают на первый план ее живописные качества. В арсенал выразительных средств уже не входит белое пространство бумажного листа — всю поверхность изображения покрывает красочный слой.

Подобная живописная манера обладала тем преимуществом, что снижала условность стилистических приемов, повышала жизненную достоверность изображения. Однако она не сближала пространственную структуру иллюстраций с пространством полосы набора, а в известной степени противо-

поставляла их. Иллюстрации в результате приобретали некоторую автономность по отношению к книге, в чем была заложена потенциальная возможность их станковизации. И в гриновском цикле, и в последующих работах второй половины 1960-х годов — иллюстрациях к произведениям Р. Л. Стивенсона (1966), новеллам П. Мериме (1967) — Бродскому, как правило, удавалось избежать многих опасностей станковизации. Он строит композицию с учетом относительной плоскостности изображения, воздерживается от показа глубоких прорывов пространства, редко прибегает к перспективным эффектам, соотносит масштаб изображения с размерами книги. Правда, иногда он поддавался искушению превратить иллюстрацию в небольшую картину, построенную по законам живописного произведения, но такие случаи сравнительно редки, и в целом в рамках избранной художником стилистики сохранены основные принципы книжности иллюстраций.

Конец 1960 — начало 1970-х годов Бродский посвятил осуществлению своего самого смелого и грандиозного замысла — иллюстрациям к «Дон Кихоту» (1969—1973), которые и сегодня остаются наиболее значительным достижением художника.

Рома'н Сервантеса имеет, быть может, большую, чем какое-либо другое произведение мировой литературы, изобразительную традицию. «Хитроумному идалго» и его верному оруженосцу посвящены сотни иллюстрационных циклов, многочисленные произведения станковой графики, живописи, скульптуры, не говоря уже о театральных и кинематографических воплощениях романа. Это создавало определенный психологический барьер для художника: казалось бы, все, что можно сказать, уже сказано — ведь среди интерпретаторов Сервантеса были такие титаны, как О. Домье, П. Пикассо... Однако, как и все подлинно великие произведения искусства, «Дон Кихот» семантически многослоен. С течением времени в нем открываются все новые и новые смысловые пласты.

Неисчерпаемость этой великой книги подтвердили и иллюстрации Бродского, в которых художник передал свое предельно личное и в то же время остросовременное видение романа.

«„Дон Кихот“ запал мне в душу с детства,— писал Бродский.— Сначала я увлекался иллюстрациями Доре, потом начал читать (...)• Мне было просто жаль этого нелепого долгового человека с чистой и благородной душой, и никогда не было смешно читать о его злоключениях»³.

Рисовать героев Сервантеса Бродский начал еще школьником, неоднократно пробовал иллюстрировать «Дон Кихота», будучи студентом, постоянно возобновлял эти попытки, уже став профессиональным книжным графиком, но все эти рисунки, как говорил сам художник, были лишь «перепевами Доре». Только достигнув творческой зрелости, овладев в полной мере мастерством, окончательно выработав жизненную позицию, систему нравственных ценностей, Бродский смог мысленно отторгнуть все, что было сделано его предшественниками, и увидеть «Дон Кихота» непредвзято, без наслоенных бесчисленных изобразительных толкований, скопившихся за три с лишним века, прошедших после написания книги. Но даже когда концепция будущей серии уже сложилась, для воплощения ее потребовался колоссальный труд — за 41 иллюстрацией, вошедшей в серию, стоят сделанные на протяжении нескольких лет тысячи набросков, сотни эскизов.

Уже в процессе работы над иллюстрациями Бродский прочитал известную статью И. С. Тургенева «Гамлет и Дон Кихот». «...Что выражает собой Дон Кихот? — писал Тургенев.— Веру прежде всего; веру в нечто вечное, незыблемое, в истину, одним словом, в истину, находящуюся вне отдельного человека, но легко ему дающуюся, требующую служения и жертв, но доступную постоянному служению и силе жертвы. Дон Кихот проникнут весь преданностью идеалу, для которого он готов подвергаться всевозможным лишениям, жертвовать

жизнью; самую жизнь свою он ценит настолько, насколько она может служить средством к воплощению идеала, к водворению истины, справедливости на земле»⁴. Статья Тургенева помогла художнику утвердиться в правильности избранной им трактовки, в размышлениях над тургеневским эссе концепция цикла приобрела свой окончательный вид.

Позднее в своих интервью Бродский неоднократно подчеркивал, что, оформляя произведения классики, и в частности «Дон Кихота», он всегда стремился внести в иллюстрации элемент познавательности, познакомить читателей с эпохой, которая воссоздана в книге. Но эта задача в сервантесовской серии была вытеснена на самый дальний план. Акцент здесь — на раскрытии глубинных смысловых уровней произведения.

Пользуясь формулировкой Тургенева, можно сказать, что Бродский всматривался в «Дон Кихота» «не тем торопливым взглядом, который останавливается на поверхностях и мелочах»⁵. Вся образная ткань иллюстраций пронизана размышлениями художника о том, что же в бессмертном творении Сервантеса и его героях наиболее важно для нашего времени.

Изображая главных героев книги, Бродский пренебрег показом конкретных эмоциональных и психологических состояний. Образы Дон Кихота и Санчо Пансы — это как бы маски, воплощающие определенные человеческие качества, «особое состояние человеческого духа»⁶. Сосредоточенный, суровый, аскетичный Дон Кихот — олицетворение бескорыстного служения избранному идеалу, самоотверженной преданности мечте. Его фигура словно слилась с рыцарскими латами, а вся духовная энергия сконцентрирована в глазах, настороженных, внимательных, добрых. Неумная жизненная сила — главная черта Санчо Пансы, чей образ, быть может, несколько отступает от романа, где оруженосец при всей его подчеркнутой заземленности на свой лад одержим той же жаждой добра и справедливости, что и сам рыцарь.

«В мировой литературе,— писал Бродский,— есть немало трагедий: трагедий личности, трагедий семьи, трагедий государства. «Дон Кихот», на мой взгляд,— трагедия человечества». Трагедия рыцаря Печального Образа, очищенная от всех «поверхностей и мелочей», возведена художником во вселенские масштабы. Атмосферу особой значительности происходящего перед глазами зрителей усиливает пейзаж, на фоне которого разворачиваются многие сцены,— иссушенная растрескавшаяся земля, простирающаяся до далекого горизонта. Этот не просто эпический, а как бы «планетарный» ландшафт — подлинная находка автора иллюстраций. Как отмечали испанские рецензенты, такое решение среды действия «Дон Кихота» уникально, ничего похожего нет ни у одного из многочисленных иллюстраторов книги.

Сюжетные коллизии романа трактуются Бродским в философском плане. Странствия Дон Кихота — это символический крестовый поход против прагматизма, бездуховности, непрестанная борьба за утверждение идеала. Сцены сражений Дон Кихота с мельницами, марионетками и т. п. переведены из анекдотически-бытового в символический план. «Враги» рыцаря — не комичны и не нелепы. Они по-настоящему страшны, поскольку в их лице он борется с равнодушием и косностью, царящими в окружающем его мире.

Грань между действительным и воображаемым, между реальными событиями и тем, что происходит в сознании героя, намеренно размыта. Отсюда — фантазмагоричность ряда листов, нарушение в них масштабных соотношений, фантастические образы, словно сошедшие с полотен Брейгеля и Босха.

Очень долго художник искал решение последней иллюстрации цикла. Ему хотелось, чтобы она звучала оптимистически, стала гимном борьбе за правду, силе человеческого духа, вере в светлые идеалы. Финальный лист серии — «Набат Дон Кихота» — как бы завершает тему движения к свету,

проходящую через все иллюстрации. Образы, рожденные творческим воображением писателя, отправляются в долгий путь через пространство и время, чтобы служить человечеству образцом, опять воспользуемся словами Тургенева, жизни «вне себя, для других, для своих братьев, для истребления зла, для противодействия враждебным человечеству силам», служить эталоном величия и смелости духа.

Иллюстрации к «Дон Кихоту» виртуозно выполнены в монохромной гамме черной и белой темперой, которая выступает здесь во всем богатстве своих выразительных возможностей. На листах нет пустых мест — каждый сантиметр изображения эмоционально и пластически насыщен. В стилистике иллюстраций сочетаются картинность композиционных построений и четкая графичность отдельных форм, тонкая тональная моделировка и контрастные сопоставления крупных черных и белых пятен, объемность фигур и линейная жесткость силуэтов. Причем благодаря выверенности ритмической и световой партитуры каждого листа сочетание этих, казалось бы, противоречащих друг другу приемов не приводит к диссонансу.

Цикл отличает целостность образного и пластического строя, **подлинная** серийность. Главные темы, проходящие через все листы и раскрывающиеся в каждом из них своими новыми гранями, переплетаются в сложную полифонию. Изъятые из общего контекста отдельные изображения при всей их самостоятельности не могут дать законченного представления об авторской концепции и содержании серии в целом.

Удачно решены и другие элементы оформления книги: суперобложки, переплеты, форзацы каждого из двух томов и в **особенности** — 126 заставок к главам. В этих графических миниатюрах, построенных как геральдические композиции, изобретательно воспроизведена фабула романа.

Иллюстрации к «Дон Кихоту» подвели итог десятилетию творческих исканий мастера. Его принципы интерпретации ли-

тературного текста средствами графики получили здесь законченное и четкое воплощение, а разбросанные по отдельным сериям 1960-х годов стилистические находки, пластические приемы и композиционные ходы соединились в органичном синтезе.

К образам «Дон Кихота» и его автора Бродский обратился еще раз спустя десятилетие в своей последней работе. Иллюстрации к романизированной биографии Сервантеса (1981), написанной немецким прозаиком XX века Б. Франком, явились своего рода комментарием к «донкихотовской» серии и связаны с ней общностью мотивов и образно-пластического решения. Несмотря на небольшой объем этого цикла (в нем всего 5 композиций), художник показал не только реальные события и обстоятельства жизни писателя, но и то, как они преломились в его творчестве.

В 1970-е годы в советской книжной графике произошли заметные перемены. Характерную для 1960-х годов ориентацию индивидуальных стилей отдельных мастеров на общие принципы «сурового стиля» сменило программное разнообразие авторских манер и почерков. Стремление художников показать прежде всего неповторимые особенности каждого произведения и каждого писателя продиктовало существенное расширение диапазона средств пластической интерпретации литературного текста. Все чаще графики ставили перед собой цель не только раскрыть в иллюстрациях содержание и стилистику книги, но и дать на материале конкретного литературного произведения изобразительный эквивалент художественному миру писателя в целом. В то же время повысился интерес к предельно личному, не претендующему быть окончательной и неоспоримой истиной, подчас достаточно субъективному толкованию литературного текста. У многих мастеров книжной иллюстрации усилилось тяготение говорить со зрителем не с помощью изобразительного рассказа, а на языке

пластических метафор. Все эти процессы не могли не затронуть такого крупного художника, как Бродский, и проявились, разумеется, в разной степени, во многих его работах 1970—начала 1980-х годов.

Впечатляет список авторов книг, проиллюстрированных им за это десятилетие: В. Гюго и А. С. Серафимович, Р. Роллан и Вс. В. Вишневский, Ги де Мопассан и Г. Ибсен, Г. Флобер и классики испанского романа XIX века, В. Шекспир и Б. Васильев, Н. В. Гоголь и Т. Драйзер, Р. Л. Стивенсон и Р. Рождественский,— причем в ряде случаев было оформлено не отдельное произведение, а несколько томов сочинений писателя. В этом перечне представлена литература разных стран и народов, литература классическая и современная, произведения не только прозы, но и драматургии и поэзии. Тематическое, стилистическое, жанровое многообразие всего этого литературного материала нашло в иллюстрациях Бродского столь же многообразное воплощение. Однако, хотя его графические циклы нередко существенно разнятся по пластическим, композиционным и конструкторским решениям, образные миры, построенные иллюстратором, пронизаны внутренними связями, наполнены смысловыми, тематическими и пластическими переключками и между собой, и с работами предшествующего десятилетия. Примеров тому немало.

Произведения литературы нашего века, ее героев художник соизмерял с высокими гуманистическими и нравственными эталонами мировой классики. Так, образ Дон Кихота послужил камертоном, по которому «настраивались» образы персонажей повести Б. Васильева «В списках не значился» (1973), в частности защитника Брестской крепости лейтенанта Плужникова. Ту же, что и у рыцаря Печального Образа, «редкостную силу духа, побеждающую жестокость, тьму, торжествующую над самой смертью»¹, Бродский увидел и старался изобразить в героине «Оптимистической трагедии».

В многолистной серии композиций к роману А. С. Серафимовича «Железный поток» (1978—1979) получили развитие киномонтажные приемы, впервые использованные художником в иллюстрациях-«триптихах» к роману «Как закалялась сталь». Сквозь книжный блок здесь как бы пропущена длинная кинолента. Следуя за развитием сюжета книги, Бродский показывает обширную галерею человеческих типов, многочисленные реалистические бытовые подробности. Разворотные иллюстрации построены на сочетании общих и средних планов действия с крупными изображениями отдельных деталей и человеческих лиц. При размещении иллюстраций в книге был применен прием, в последние годы широко распространившийся в издательской практике. Чтобы часть разворотной композиции не уходила в корешковый сгиб, изображение режется на две части, которые верстаются строго в формате наборной полосы каждой из сторон разворота. Такая верстка как нельзя лучше подходила для монтажных сопоставлений, избавляла от необходимости изобретать условные пластические ходы для соединения в двухчастной композиции разномасштабных «кадров» (к тому же нередко «снятых» в разных ракурсах) и позволяла придать каждому из двух изображений предельно реалистический характер. Примечательно, что монтажны по своей структуре и входящие в цикл одночастные развороты. Внутреннее пространство этих листов, расположение персонажей и предметов скомпонованы так, что мы видим и общую панораму сцены, и крупно какие-либо детали. Здесь монтаж (воспользуемся еще раз терминологией кино) становится внутрикадровым.

Значительное место среди работ Бродского этого десятилетия занимают иллюстрации к массовым изданиям, и в первую очередь к собраниям сочинений, выпускавшимся в качестве литературных приложений к журналу «Огонек». Скромные размеры поля деятельности, отводившиеся здесь для художника, во многом обусловили специфику самих иллюстраций.

Далеко не все «огоньковские» листы Бродского можно называть иллюстрациями в том буквальном смысле, в котором это слово употребляли несколько десятилетий назад,— то, что изображено на них, порой трудно «привязать» к определенному фрагменту текста. Многие иллюстрации по своей установке портретны: все содержание книги художник стремится сконцентрировать в характерах главных героев. Он выявляет определенные моменты развития сюжета, в которые эти характеры раскрываются с наибольшей полнотой. В то же время он нередко изображает персонажей и их взаимоотношения, как бы абстрагируясь от конкретных, описанных автором обстоятельств, но непременно опираясь на логику повествования в целом. При этом собственно портретные задачи решаются художником в соответствии с идейно-образной концепцией литературного произведения.

Так, в иллюстрациях к «Госпоже Бовари» Г. Флобера (1970) зафиксированы разные эмоциональные и душевные состояния героини: грусть, неудовлетворенность жизнью, страдание, грубая чувственность, равнодушие, жестокость — ступени ее внутренней трансформации, с тонким психологизмом воспроизведенные автором романа. Яркие, полные жизни характеры мастера из Кламси и других персонажей «Кола Брюньона» Р. Роллана, напротив, относительно статичны. Их достоинство, сила и смысл — в неизменности таких душевных и нравственных качеств, как неистребимый оптимизм и свободолюбие, стойкость перед лицом любых невзгод. Именно такими предстают герои повести Р. Роллана на иллюстрациях (1973). Их образы проникнуты ренессансным жизнелюбием, ощущением предельной полноты бытия. Очень сочной и живой, но несколько стилизованной роллановской прозе созвучен и пластический строй листов, в которых реалистическая полнокровность сочетается с тактично введенными условными приемами (например, надписи с именами героев и названиями эпизодов, «вырезанные» на деревянных предметах).

Иллюстрационные серии Бродского для массовых изданий отличаются высокая профессиональная культура, стабильный уровень технического мастерства, оригинальность и современность прочтения текста. В них сказываются и историко-культурная эрудиция художника, и его умение найти точную меру конкретности в показе атмосферы и примет эпохи, воссозданной в литературном произведении. Однако с годами сотрудничество в подобных изданиях все меньше удовлетворяло Бродского. Жесткий регламент формата, количества, цветности иллюстраций, самой структуры книжного оформления не давал возможности проверить на практике новые пластические и конструкторские идеи. Эти идеи были реализованы художником во второй половине 1970-х годов в работах экспериментального характера, связанных прежде всего с иллюстрированием произведений драматургии.

Иллюстрации к «Оптимистической трагедии» Вс. В. Вишневского (1976—1977) явились продолжением цикла «Революционная романтика разных эпох». Как и для предыдущих книг цикла, для драмы Вишневского было избрано лаконичное цветовое решение — черно-белая гамма, нарушаемая лишь изредка всполохами красного. Предельная экономность применения этого цвета придает ему особую силу эмоционального воздействия в книге. Самые общие принципы трактовки образов «Оптимистической трагедии» близки предшествующим работам цикла. Ведь между героями Вишневского и персонажами Войнич, Джованьоли, Островского существует глубокое духовное родство. Созвучие отдельных тем, близость идейного и нравственного пафоса этих книг обусловили ряд сходных моментов в содержании иллюстраций, выборе выразительных средств.

Принципиально новая задача, которую поставил перед собой Бродский, заключалась в том, чтобы передать специфику произведения Вишневского как произведения драматургии, обретающего свой окончательный, заверченный вид только

на театральных подмостках. Естественным был отказ от «картинного» изображения событий пьесы с детальной обрисовкой места действия, психологичностью образов и т. п. Не пошел художник и по пути воссоздания театральных мизансцен. Ощущения театральности он добился за счет высокой степени зрелищности оформления издания, достигнутой всецело специфическими средствами книжной графики. При этом основная нагрузка была возложена на композиционное решение листов и конструкцию книги. Как же устроен этот «театр одного художника» (так определил оформление «Оптимистической трагедии» сам Бродский)?

Уже в макете книги запрограммированы необычность и разнообразие, постоянная смена зрительных впечатлений, ожидающих читателя. В атмосферу необычного графического спектакля мы попадаем с первых страниц. Титульному листу предшествует разворотная композиция, где на фоне фрагмента циферблата солнечных часов изображен матрос, у ног которого лежит царская корона. Узкий красный сегмент, на который поставлена его фигура, словно выхвачен лучом театрального прожектора. Прочно «завязан» по ритму и цвету неожиданный по решению разворот со списком действующих лиц, помещенный сразу же после титула: текст напечатан вывороткой (белым по черному), а с правой стороны его фланкирует фигура матроса-часового, изображенная на белом фоне.

Лаконичны и строги разворотные шмуцтитулы к каждому из трех актов пьесы: белое пространство левой части, пересеченное соответственно одним, двумя и тремя толстыми канатами с морскими узлами, контрастирует с черным выворотным решением правой текстовой стороны. Каждый акт предваряет распашная разворотная иллюстрация, занимающая площадь четырех страниц, в самом же тексте размещены полосные изображения. Завершает ансамбль символическая разворотная композиция, парная к предтитульной.

На протяжении всей книги постоянно варьируется степень условности изображения и взаимосвязанная с ней мера дословности перевода литературного текста в зрительные образы. Диапазон этих вариаций весьма широк. Среди них есть и пластические метафоры в чистом виде, например, финальная композиция со взметнувшимся вверх по канату алым флагом, как бы символизирующим, что, несмотря на гибель Комиссара, та правда, за которую она боролась, торжествует. В распашных разворотах, как говорил сам художник, он «стремился передать не какой-то конкретный момент, а настроение, ощущение происходящего»¹⁰. Конкретные эпизоды воплощены на листовых иллюстрациях.

Сложная ритмическая структура оформления книги также играет важную роль в создании ощущения зрелищности. Бурная динамика композиций то и дело сменяется спокойной уравновешенностью построений. Предельная экспрессивность движений и жестов персонажей постоянно перемежается величавой торжественностью «скульптурных групп», в которые объединены герои на ряде листов. Регулярные чередования иллюстраций по общей колористической тональности (темной и светлой), замкнутости и разомкнутости изобразительного поля подобны ритм-группе, оттеняющей многоголосую мелодию, исполняемую другими инструментами оркестра.

Рисунки монументальны по своему образному строю, многословны и плакатно лаконичны. «Реквизит» графического спектакля сведен до минимума. «Актеры» не только воплощают конкретных действующих лиц, носителей определенных человеческих качеств, но и олицетворяют разные социальные силы и группировки, выведенные в пьесе. В иллюстрациях найдена та степень обобщения, те масштабы и пропорции, такое соотношение объемности и плоскостности форм, благодаря которым даже при большом увеличении размеров изображение не потеряет смысловой и пластической наполнен-

ности. Цельное по замыслу и исполнению оформление «Оптимистической трагедии» являет собой мощный синтетический образ, симфонический по эмоциональному звучанию и, безусловно, адекватный литературной первооснове. Цикл иллюстраций к драме Вишневского принадлежит к числу лучших работ художника.

С совершенно новым для себя кругом проблем Бродский столкнулся, иллюстрируя «Пера Гюнта» Г. Ибсена (1977—1978). В отличие от большинства оформленных им ранее произведений, изображавших людей с четкой жизненной целью и позицией, здесь все действие построено вокруг антигероя, авторские идеи доказываются как бы от противного. Оригинальна и поэтика ибсеновской драмы — сложное переплетение лирики и гротеска, фольклора и сатиры, реалистических и символистских черт.

По своему жанру драматическая поэма «Пер Гюнт» принадлежит к тем пьесам, которые в большей мере предназначены для чтения, нежели ориентированы на законы и выразительные возможности театра. Она считается малосценичной, и почти все ее крайне немногочисленные постановки были сделаны со значительными сокращениями текста, поскольку ряд эпизодов плохо поддается переносу в сценическое пространство. В своей интерпретации «Пера Гюнта» Бродский не поше; по пути театрализации изобразительного ряда и создания средствами книжной графики аналога спектаклю. Творение Ибсена представлено на его иллюстрациях как чисто литературное (хотя и отмеченное особой остротой сюжетных коллизий) произведение, как драма, разыгрывающаяся на подмостках самой жизни.

Серия выполнена с большим мастерством. Интересно решены и психологически убедительны образы Сольвейг, матери героя Осе, самого Пера в молодости. Впечатляют картины северной природы, которая у Ибсена, как и у многих скандинавских писателей, неразрывно слита с жизнью персонажей.

Увлеченно, с поразительной выдумкой и изобретательностью изображены тролли, подстерегающие героя пьесы на каждом шагу, стремящиеся заманить его в свой ведовской хоровод. У Ибсена тролли — и сказочные существа, и отражение темных, иррациональных сил в душе Пера, символическое воплощение таких негативных качеств человеческой природы, как самодовольство и самовлюбленность, как умение приспосабливаться ценой нравственных компромиссов к любым жизненным обстоятельствам. На страницах литературного произведения такие образы естественно и органично существуют одновременно в реальном и отвлеченно-символическом измерениях. Иное дело искусство изобразительное, чья специфика такова, что передать эту двойственность его средствами непросто — реальный план может стать доминантой и полностью заслонить символический. К сожалению, Бродский не избежал этой опасности.

Точно вычисленное соотношение животных и человеческих черт, убедительность «характеров», поз и движений, подробная проработка всех деталей облика троллей — все это придает воссозданным художником фантастическим образам скандинавского фольклора почти осязаемую реальность. Заняв в общем контексте изобразительного ряда непропорционально большое место, они приковывают к себе все внимание зрителя, вынуждая его забыть, что являются лишь одним из средств раскрытия идейной проблематики пьесы. Правда, сюжеты и последовательность заглавных иллюстраций к отдельным действиям, изображающих троллей-музыкантов, можно в какой-то мере соотнести с этапами нравственной эволюции героя. Но это — связь на внешнесобытийном, а не образно-пластическом уровне. Ибсеновской же поэтике, общей тональности пьесы созвучна, пожалуй, только композиция на **Фронтиспise** книги (фигуры троллей, «тающие» под ослепительными лучами солнца), где найдено точное соотношение **Конкретного** и отвлеченного в фантастических образах.

Главная мысль, основной пафос драматической поэмы Ибсена — утверждение цельности личности, верности человека своему призванию, осуждение социальной мимикрии и конформизма, существования, не заполненного высоким смыслом, — в иллюстрациях оказались отодвинутыми на второй план. Не нашло в них отражения и интонационное богатство словесной ткани произведения: неожиданные смены стихотворного размера, резкие переходы от символично-романтического в подчеркнуто бытовой стиль речи. В целом, несмотря на формальные достоинства и высокий уровень исполнения листов, предложенное иллюстратором прочтение «Пера Гюнта» не убеждает.

Параллельно с работой над пьесами Вишневского и Ибсена созрел еще один замысел художника, также относящийся к театрально-драматургической сфере, — иллюстрации к трагедиям В. Шекспира «Гамлет» и «Ромео и Джульетта» (1975—1979). Графика тома избранных сочинений великого английского драматурга, в который, помимо названных пьес, вошли сонеты, равно далека и от пластического симфонизма «Оптимистической трагедии», и от сюжетной занимательности «Пера Гюнта». Оформление книги сведено к крупным, спокойным по ритмам, выполненным тяжелым светотеневым рисунком иллюстрациям, которые подобно картинам замкнуты в границах своего изобразительного поля.

Тексты пьес предваряют портреты главных героев — Гамлета и Офелии, Ромео и Джульетты. Количество сюжетных иллюстраций равно числу актов. Содержание каждого из них как бы в суммарном виде представлено на огромных распашных разворотах. Здесь в общую пространственную конструкцию соединены разновременные эпизоды, слиты интерьеры и экстерьеры. В этих композициях налицо то, что художники театра называют «единой установкой»: декорации «книжного спектакля» спланированы так, чтобы через все действие — от первого до последнего акта — проходило общее пласти-

ческое решение, варьируемое от сцены к сцене. Пользуясь иллюстрациями Бродского, постановщик без особых затруднений сможет превратить улицу Вероны в интерьер собора, где венчаются Ромео и Джульетта, его, в свою очередь, трансформировать в спальню Джульетты и т. д.

Пространство иллюстраций — подчеркнуто глубокое — обозначено уходящими в перспективу сводами залов замка датских королей, мерными ритмами классической архитектуры итальянского ренессансного города. Однако это — пространство не только театральной сцены, но и как бы театра самой жизни. Персонажи двигаются по поверхности, расчерченной наподобие циферблата огромных солнечных часов, изображенных на фронтисписной композиции, где проиллюстрировано ставшее хрестоматийным изречение драматурга: «**Весь мир — театр, а люди в нем — актеры**».

На наш взгляд, в шекспировской серии наиболее удачны иллюстрации к «Гамлету». В них нагнетена удушливая атмосфера предательства, интриг, измен, взаимных подозрений. Ее подчеркивает темный колорит листов, лишь изредка оживляемый всплесками багряно-красного цвета. Убеждает и трактовка образа главного героя, который предстает отнюдь не склонным к рефлексии жестким и решительным человеком, способным с неумолимой жестокостью вершить возмездие.

Более формально решены листы к трагедии «Ромео и Джульетта». «Мне представляется,— пояснял Бродский,— что в отличие от других произведений Шекспира она на редкость симметрична. В самом деле: две семьи, двое возлюбленных, два наперсника, две страсти, две смерти в финале... И в графическом отображении я попытался передать эту симметрию раннего Ренессанса, этот ритм, это подобие двум рельсам, по которым действие неуклонно движется к развязке»¹¹. В данном случае неважно, верно или неверно это наблюдение. Основанный на нем композиционный ход чересчур прямоли-

неен, он превращает сценическое действие в серию застылых «живых картин».

В шекспировском варианте «театра одного художника» предпочтение сознательно отдано не законам книжного искусства, а правилам сцены. Это признавал и сам автор листов: «...в работе над этой книгой я почувствовал себя в некотором роде театральным режиссером». И далее: «Я стремился расположить персонажей и символы их деяний и натур по принципу театральной мизансцены, когда публике видны сразу все действующие лица, но одни из них выступают на первый план, в круг, очерченный светом, а другие плавно удаляются в тень...»¹². Сходство с театральной мизансценой проявляется не только в расположении персонажей, но и пронизывает всю пространственную структуру изображения. По сути, листы к Шекспиру — это скорее театральные эскизы, нежели книжные иллюстрации.

Последняя крупная работа Бродского — «Шинель» Н. В. Гоголя (1978—1981),— наверное, самая противоречивая во всем его творческом наследии.

Содержание гоголевских листов выходит далеко за рамки иллюстрации в узком смысле слова. Отталкиваясь от конкретных образов произведения, переосмысляя их, художник показывает историческое время, их породившее. Сняв акцент с социально-бытового аспекта повести, столь ценимого в творчестве Гоголя писателями «натуральной школы», он высвечивает нити, ведущие от «Шинели» в прошлое и будущее русской литературы, показывает ее как произведение, возникшее на пересечении двух литературных эпох.

Шинель у Бродского — не «светлый гость... ожививший на миг бедную жизнь» мелкого чиновника, а символ всего николаевского времени. Земля, затянутая в шинельное сукно с нашитыми гербовыми пуговицами, провисающее полами шинели холодное петербургское небо, длинная «готическая» анфилада с развешенными штатскими и военными шинелями, на

конец, портновский манекен с шинелью, вознесшийся на главной площади государства вместо Александровской колонны,— все это пластические метафоры чиновно-бюрократической эпохи с ее многоступенчатой иерархичностью, фрунтовой регулярностью, жесткой регламентацией общественной жизни.

Сильное эмоциональное впечатление оставляют листы, изображающие героя повести в ледящих своей геометрической правильностью петербургских ландшафтах. Тема одиночества человека в огромном городе, враждебности человеку самого мироустройства, Гоголем лишь намеченная в общих контурах, раскрыта здесь с пронзительностью звучания, присущей скорее не Гоголю, а раннему Достоевскому. Собственно сюжетные композиции построены художником на мотиве зеркал. Ощущением призрачной зыбкости мира, условности границ между реальным и фантастическим в человеческом бытии они близки поэтике романтизма. Цепочку литературных ассоциаций можно протянуть даже в XX век. Съежившийся чиновник, пришедший на бал, из листа «На именинах» — это уже не Акакий Акакиевич Башмачкин, «маленький человек» Гоголя, а скорее Аполлон Аполлонович Аблеухов — вершитель судеб Российского государства времен заката империи, герой романа А. Белого «Петербург». Действительно, если не вся русская литература, то по крайней мере многое в ней «вышло из гоголевской „Шинели"».

Если же из безусловно интересной области исторических и литературных реминисценций и параллелей вернуться на реальную почву повести — к истории Акакия Акакиевича Башмачкина, которого Гоголь называет «существом, никем не защищенным; никому не дорогим, ни для кого не интересным»,— то ее внутренний пафос передан в «пейзажных» композициях — лучших, на наш взгляд, иллюстрациях в этой серии. Их отличают высокая пластическая наполненность, большая смысловая емкость образа. В то же время они демон-

стрируют слабые стороны и опасности подобного метафорического решения. Художник добился такой степени концентрированности изобразительной метафоры, что практически лишил себя возможности развернуть ее во временную последовательность. Пять листов с фигурой Башмачкина под «шинельным» небом по сути дела дублируют друг друга. Вместо темы, раскрывающейся через вариации, получилось пятикратное повторение темы. Плохо совместимым представляется нам и соседство «пейзажных» композиций и изображающих конкретные эпизоды повести иллюстраций, которые воспринимаются в общем контексте цикла как «размазывание», снижение стиля и пафоса. А попытка раскрыть тему человеческого равнодушия, которым задавлен герой, с помощью переодевания одного и того же персонажа в костюмы портного Петровича, будочника и «значительного лица» — выглядит (опять-таки в контексте) искусственным приемом, хотя ей и можно найти обоснование в гоголевском тексте.

Цикл иллюстраций к «Шинели» — произведение экспериментальное, а эксперимент, как известно, ценен и в том случае, когда не все его результаты оправдали ожидания. Органично соединить две стилистические концепции (сюжетная иллюстрация и изобразительная метафора) художнику не удалось. Серия распадается на отдельные составные части, но каждая из них, безусловно, интересна сама по себе и отмечена печатью большого таланта автора. Уже то высокое профессиональное мастерство и изобретательность, с которыми выполнены листы, обеспечили им заслуженное внимание зрителя. Однако главное достоинство этих иллюстраций в том, что они пронизаны пытливым мышлением художника, стремящегося обнажить самую суть литературного произведения, художника, видящего свою цель не в изложении общеизвестных истин, а в поиске новых путей претворения образов литературы средствами изобразительного искусства.

Теперь, когда рассмотрены основные этапы творческого пути Бродского, проанализированы его главные работы, попытаемся ответить на два вопроса. Как соотносится его творчество с рядом тенденций советской книжной графики 1960—1970-х годов? В чем своеобразие его пластического языка, что объединяет воссозданный им многоликий мир образов литературы разных времен и народов?

Во время бесед с Бродским иногда возникало ощущение, что он стремится изобразить себя человеком, стоящим если не над, то, по крайней мере, вне современного художественного процесса. В каком-то смысле это изображение соответствовало действительности. Бродский органически не принимал суетную, внешнюю сторону художественной жизни. Его не привлекали битвы за посты и лучшие «стенки» в экспозициях. Столь же чуждо было для него и все то, что связано с борьбой разного рода групп и группировок. В то же время интерес к истинно творческой стороне современного искусства не пропадал у Бродского никогда. Он внимательно следил за всем новым, что появилось в книжной графике да и в изобразительном искусстве в целом. Вольно или невольно он всегда был вовлечен в круг идейных и творческих проблем, волновавших его современников, хотя почти не принимал (особенно в 1970-е годы) участия в многочисленных художественных «мероприятиях», предпочитая им работу в мастерской.

Мы уже говорили о том, что в иллюстрационных циклах Бродского 1960-х годов просматриваются многие важные черты „сурового стиля“. В его работах последних лет отход от сюжетно-повествовательной иллюстрации, перенос акцента на пластическую метафору (это тоже отмечалось выше) опять совпали с одним из главных направлений развития книжной графики этого периода. Однако наряду с метафоричностью в иллюстрации 1970-х годов получили широкое распространение такие тенденции, как станковизм и стилизация. Какой отклик нашли они в творчестве Бродского?

Бродского никогда не привлекало создание композиций «по мотивам» литературных произведений или же станковых иллюстрационных серий чисто выставочного назначения. Решение дилеммы «книжность — станковизм» художник видел в примирении, синтезе этих тенденций — композициях, которые равно органичны и в книге, и на стене экспозиционного зала. Разумеется, это был идеал, и его не всегда удавалось воплотить на практике. Станковистские тенденции, активно распространившиеся в книжной графике 1970-х годов, в известной мере проявились и в творчестве Бродского.

Несмотря на то что у Бродского есть немало интересных конструкторских решений, отличающихся оригинальностью и органичностью всего ансамбля оформления, наибольшей, высшей ценностью в глазах самого художника обладала все-таки иллюстрация как таковая. Порой он пренебрегал целостностью художественного образа книги ради иллюстраций, возлагая на них основную идейно-смысловую нагрузку. Изобразительный ряд у Бродского нередко скоординирован со словесным лишь в масштабе всего текста, а не его более мелких членений, в силу чего расположение иллюстраций в книге подчас достаточно произвольно. Характерным тому примером является серия листов к «Дон Кихоту». Ее построение предельно логично и продумано как на содержательном, так и стилистическом уровнях. Однако в образно-пластическом решении этого цикла не был учтен принцип, составляющий одно из важнейших отличий станковой иллюстрации от книжной: темп изобразительного рассказа должен быть подчинен и «скорости» литературного повествования, и архитектонике макета книги. То, что эта проблема не была решена художником, отчетливо видно при просмотре опубликованного издания «Дон Кихота» с его иллюстрациями. Здесь соблюден определенный ритм размещения иллюстраций, но расстояние между иллюстрациями и соответствующими им главами иногда достигает десятков страниц.

Противоречия заложены и в технике, в которой исполнено большинство иллюстраций Бродского. Цветовое решение листов рассчитано на идеальное, почти факсимильное воспроизведение. Разумеется, художник не должен идти на поводу у полиграфии. Однако игнорирование реальных полиграфических возможностей привело к тому, что многие серии Бродского, напечатанные в книгах, значительно уступают по техническому качеству (а в итоге и по эмоциональному и идейному воздействию) авторским оригиналам. Полноценное их восприятие зрителем пока что возможно только в выставочном зале, что волей-неволей обрекает их на функционирование в качестве произведений станковых.

Стилизаторские тенденции — в отличие от станковистских — творчества Бродского не коснулись, несмотря на то что благодаря полученному им архитектурному образованию он не только прекрасно знал внешние приметы исторических стилей, но и свободно владел самими их формообразующими принципами. Последовательная ориентация на стиль изображаемой эпохи, применение его характерных декоративных приемов были Бродскому чужды. Но художник не абстрагировался и не отгораживался от импульсов, шедших от искусства прошлого. Фантастические образы «Дон Кихота» и «Пер Гюнта» основаны на внимательном изучении полотен старых нидерландских мастеров. В облике Ромео и Джульетты есть явная переключка с итальянскими портретами раннего Возрождения. Произведения Мопассана прочитаны художником не без посредничества его великих современников Э. Дега и А. Тулуз-Лотрека. Однако все эти импульсы претворены на базе единого, стабильного графического языка, основанного на верности избранной технике, общности приемов построения формы. Дар перевоплощения сочетался у Бродского с умением всегда оставаться самим собой.

В публичных выступлениях и частных беседах об искусстве книги Бродский неоднократно подчеркивал, что единствен-

ный твердый принцип, которого он придерживается в своей работе,— это полная свобода в выборе средств и способов перевода литературы на язык графики. В подобных заявлениях, которые могут показаться декларацией эстетической всеядности и вседозволенности, был сильный оттенок полемичности. Бродский был категорически не согласен с теми теоретиками и практиками, которые пытались навязать книжному искусству жесткие правила и каноны и тем самым искусственно сужали диапазон выразительных средств иллюстрации. Его отталкивала идея эстетического пуризма любого рода. Сам литературный текст, и только он, должен подсказать художнику, какими средствами воспользоваться. Творческое наследие художника вносит в эти его суждения существенные коррективы — при всем разнообразии решений оно пронизано многими чертами единства как на формально-пластическом, так и образно-содержательном уровнях.

Наиболее сильная сторона индивидуального стиля Бродского — композиция. Он умел точно соотносить с содержанием литературного произведения саму пространственную структуру изображения, выявить с помощью композиционных ходов психологические, нравственные, идейные коллизии. Расположение персонажей в пространстве иллюстрации, ритмический рисунок их силуэтов, поз, движений порой удавались ему в большей мере, чем сами образы героев книги.

Обращение Бродского к драматургии, попытки внести в иллюстрацию элементы театрального искусства были, на наш взгляд, очень закономерны. Присущая Бродскому способность раскрывать действие, показывая его обстановку, его среду, говорит о том, что пластическое мышление художника было в известной мере мышлением художника театра. И не случайно, по-видимому, то, что десятки действующих лиц, воспроизведенных на его листах, можно свести к нескольким физиономическим типам. Это как бы труппа актеров, искусно разыгрывающая роли героев литературных произведений.

Наверное, закономерно и то, что Бродского не привлекала лирика как таковая. Его иллюстрации к поэзии немногочисленны, и это, как правило, произведения с четко выраженным сюжетным ходом. Основная сфера его художественных и человеческих интересов — произведения остродраматические, показывающие сильные и яркие характеры в напряженных столкновениях и конфликтах между собой и с окружающей действительностью.

Бродский настойчиво стремился воплотить в своем искусстве образные миры вершин мировой литературы, имеющих богатую изобразительную и иллюстративную традицию. В этом проявились и его смелость, позволявшая без оглядки на авторитеты вступить в творческое соперничество с ведущими мастерами книжной графики прошлого и настоящего, и редкое в наши дни отсутствие сковывающей воображение боязни ошибиться, и то честолюбие (в положительном смысле слова), без которого невозможен большой художник.

Не все созданное Бродским равноценно. Не всегда воплощение оказывалось адекватным его замыслам. Даже в пределах одной серии порой соседствуют листы, глубокие по содержанию, и листы, построенные на внешнем эффекте, абсолютная меткость попадания сосуществует с явными техническими промахами. Но лучшие из его серий и листов являются собой яркий пример остросовременной, ярко индивидуальной интерпретации литературы средствами книжной графики.

Произведения Бродского вызвали и продолжают вызывать разноречивые оценки: нередко их либо безоговорочно принимают, либо столь же категорично отвергают. И в том и в другом случае художник заставляет читателя обратиться к первоисточнику — самому тексту произведения: прочитать его впервые или же вернуться к когда-то прочитанному, чтобы открыть в знакомой, казалось бы, книге неизведанные смысловые пласты, незамеченные образные грани. А это, быть может, одна из важнейших задач книжной иллюстрации.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Неизвестному графику...// В мире книг. 1975. № 10. С. 28—29.

² Горяев В. Удача художника // Юность. 1967. № 12. С. 112.

³ Бродский С. Слово и изображение // Сов. культура. 1976. 28 сент.

⁴ Тургенев И. С. Соч.: В 12 т. М.: Наука. 1980. Т. 5. С. 332.

⁵ Там же.

⁶ Бродский С. Слово и изображение // Сов. культура. 1976. 28 сент.

⁷ Там же.

⁸ Тургенев И. С. Указ. соч. С. 332.

⁹ Цит. по: Архангельская Т. Склонившись над книгой... // Лит. газ. 1977. 9 февр.

¹⁰ Там же.

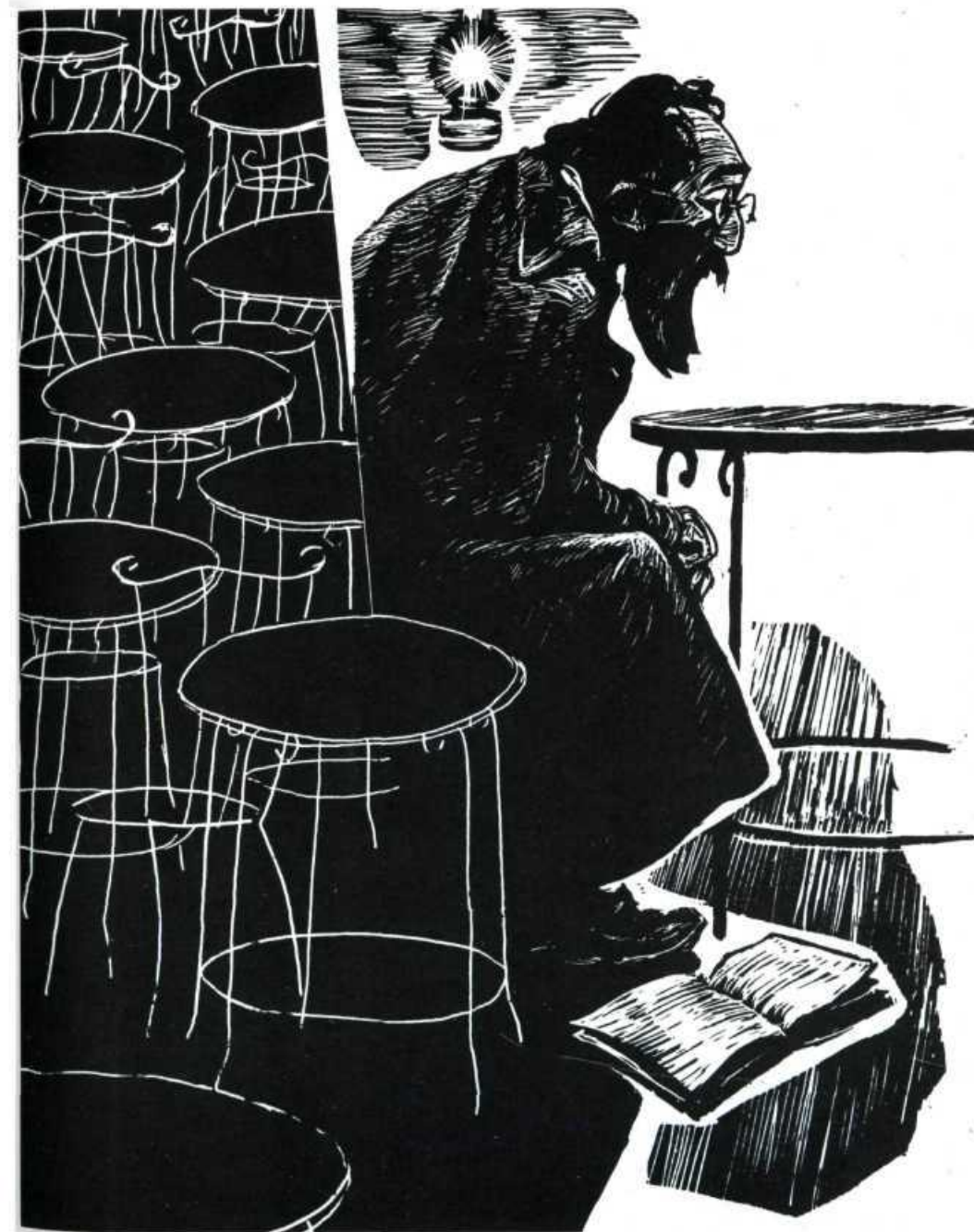
¹¹ Бродский С. Перед зеркалом // Смена. 1981. № 20. С. 27.

Там же.



1. «Лепорелла»

2. «Мендель-букинист»



3. «Жгучая тайна»





4. На охоте



5. Друзья и недруги юной королевы



1962 С. ЦВЕЙГ

6. В замке Лохливен

МАРИЯ СТЮАРТ

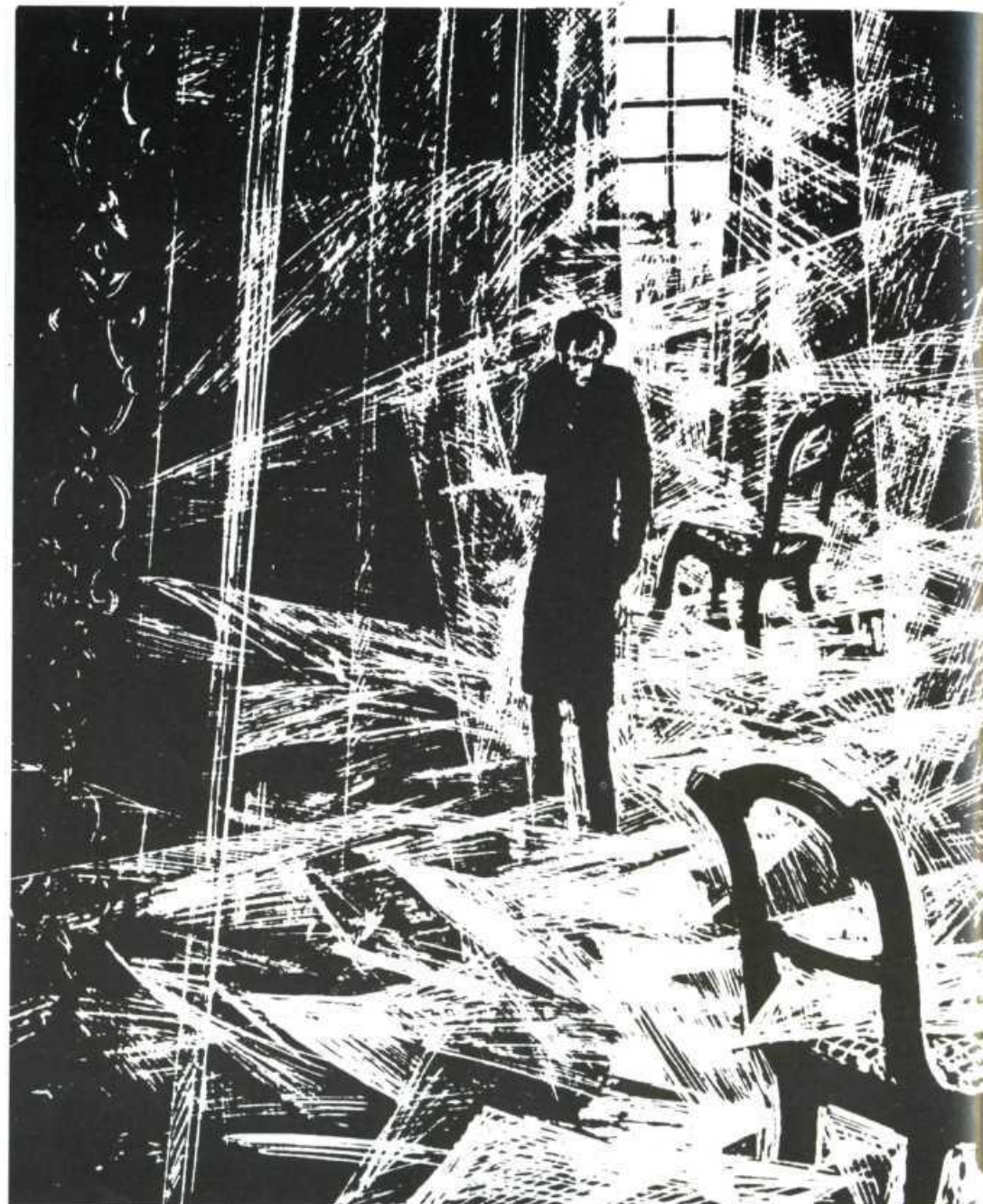


7. Узница английской королевы

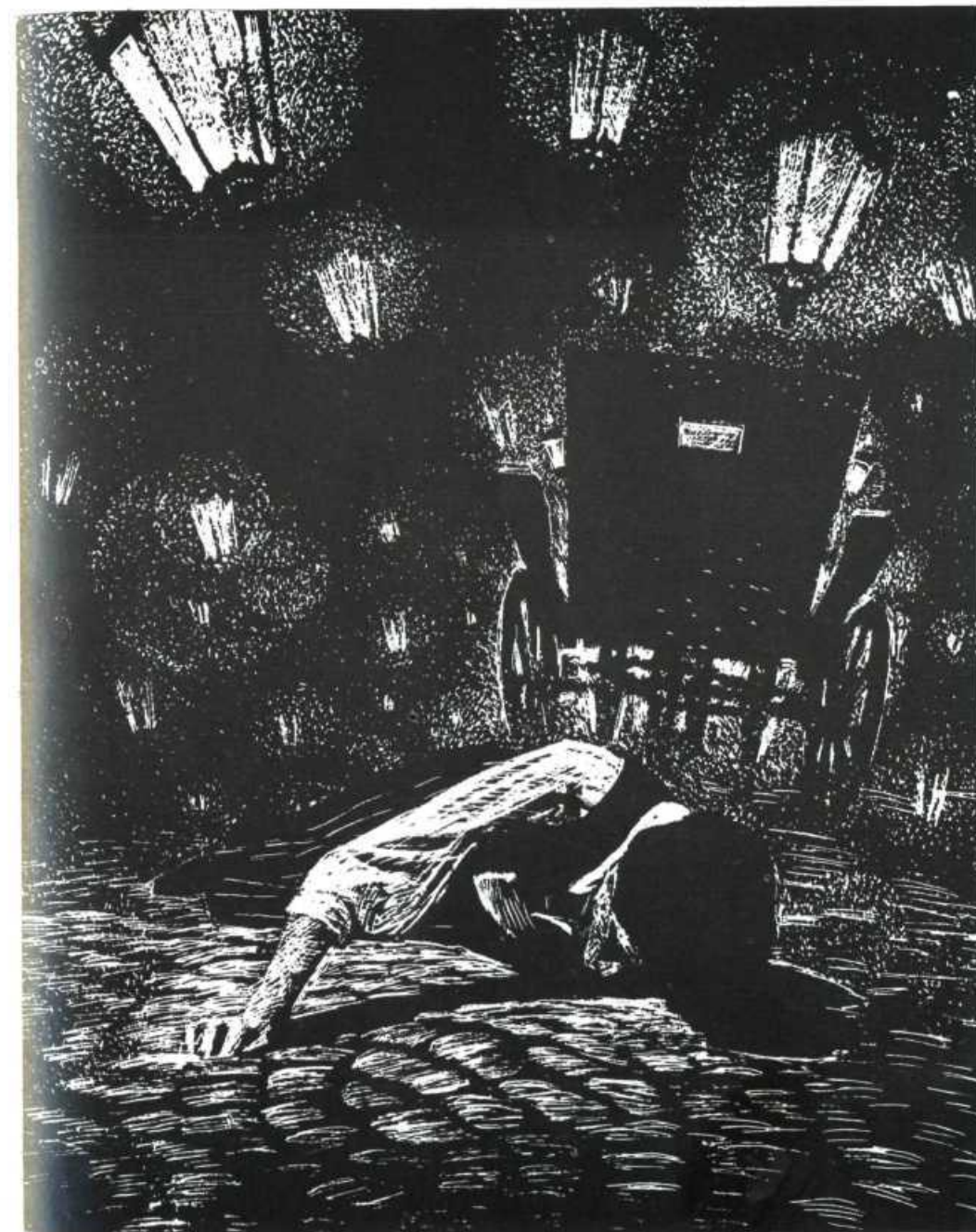
8. «Золотая цепь»



9. «Крысолов»



10. «Дорога никуда»



11. «Алые паруса»



12. Суперобложка



13. Артур и падре



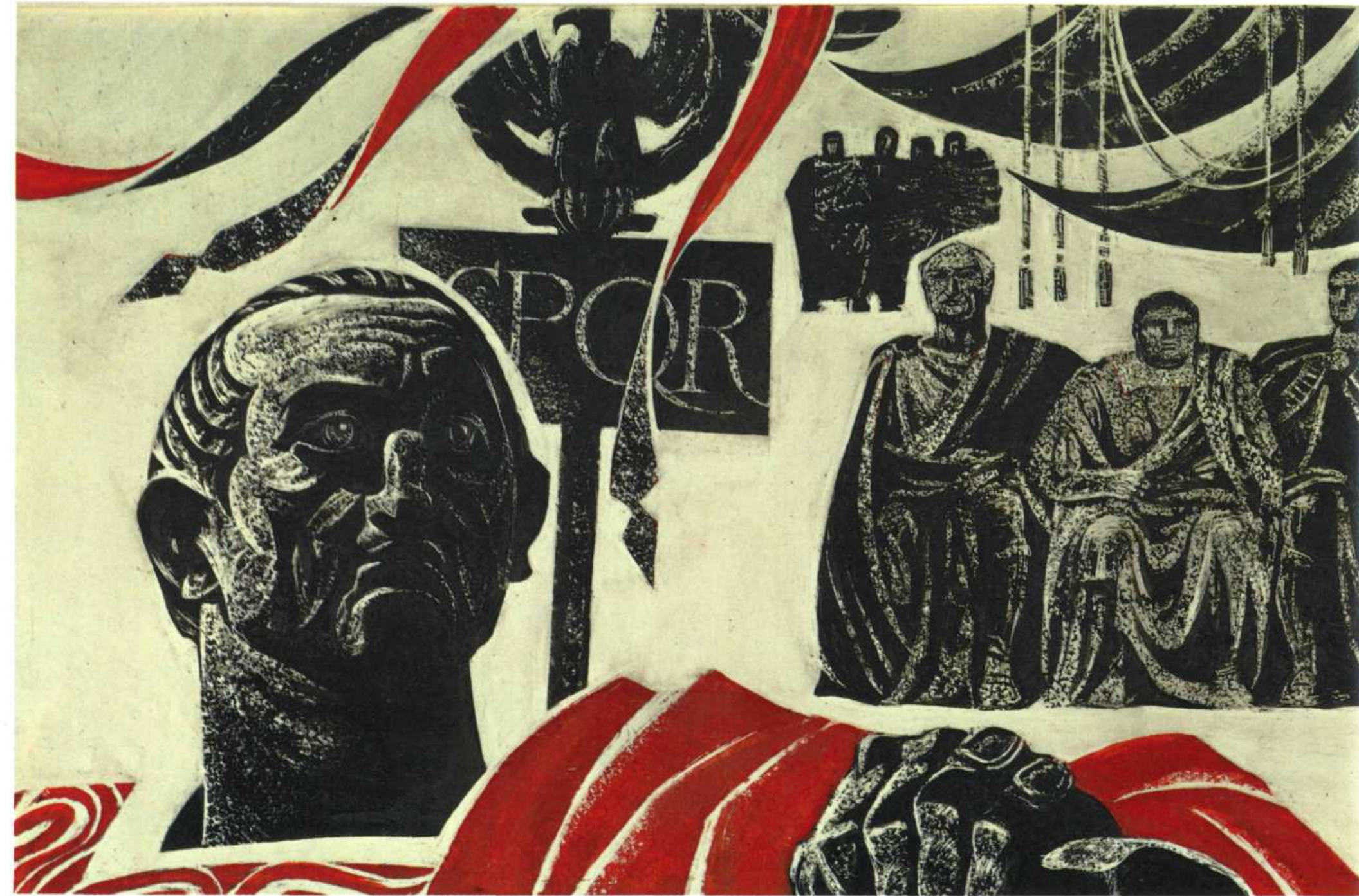
14. Бродячий цирк



15. Перед казнью



16. Сулла



17. Спартак на арене

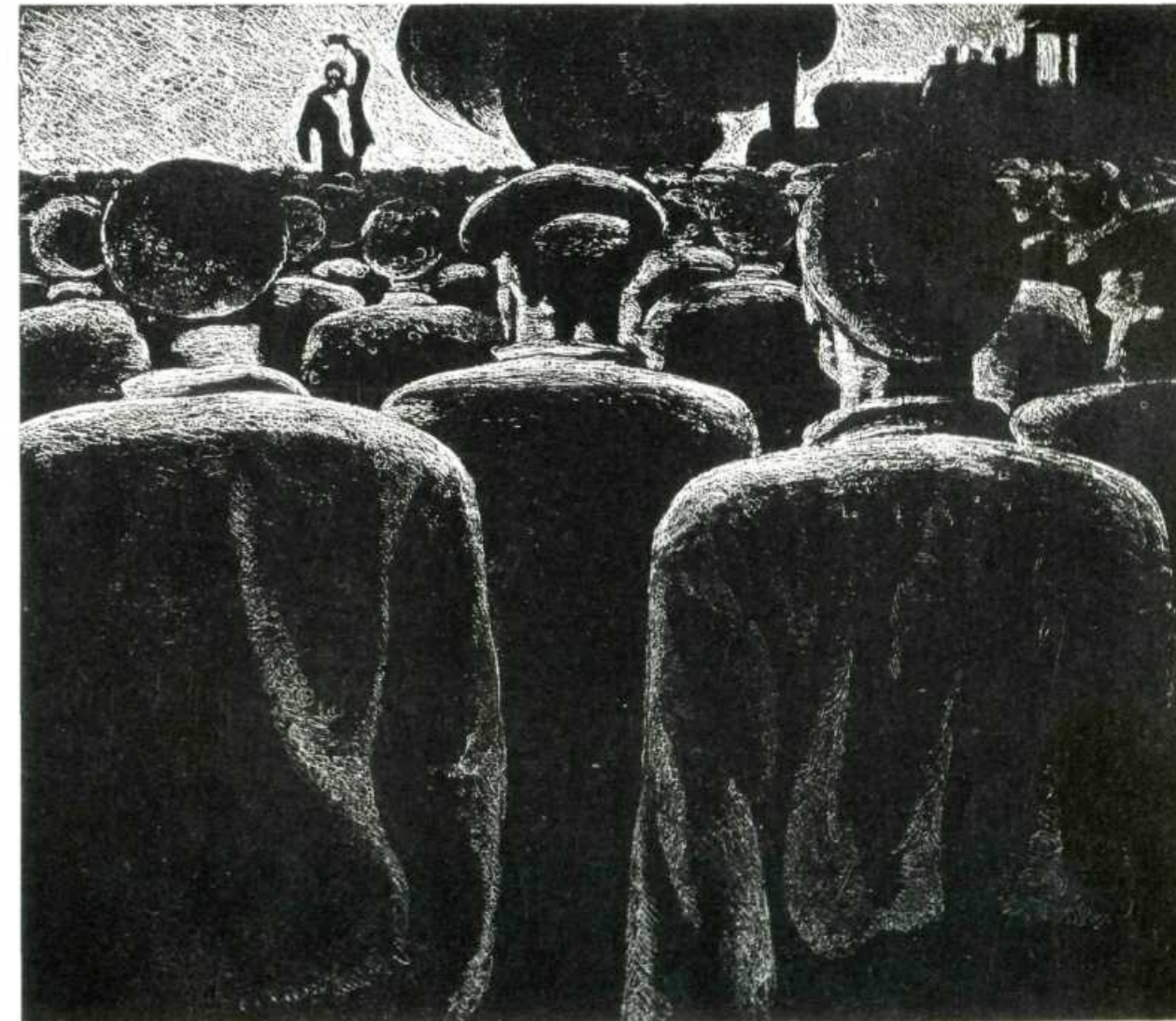
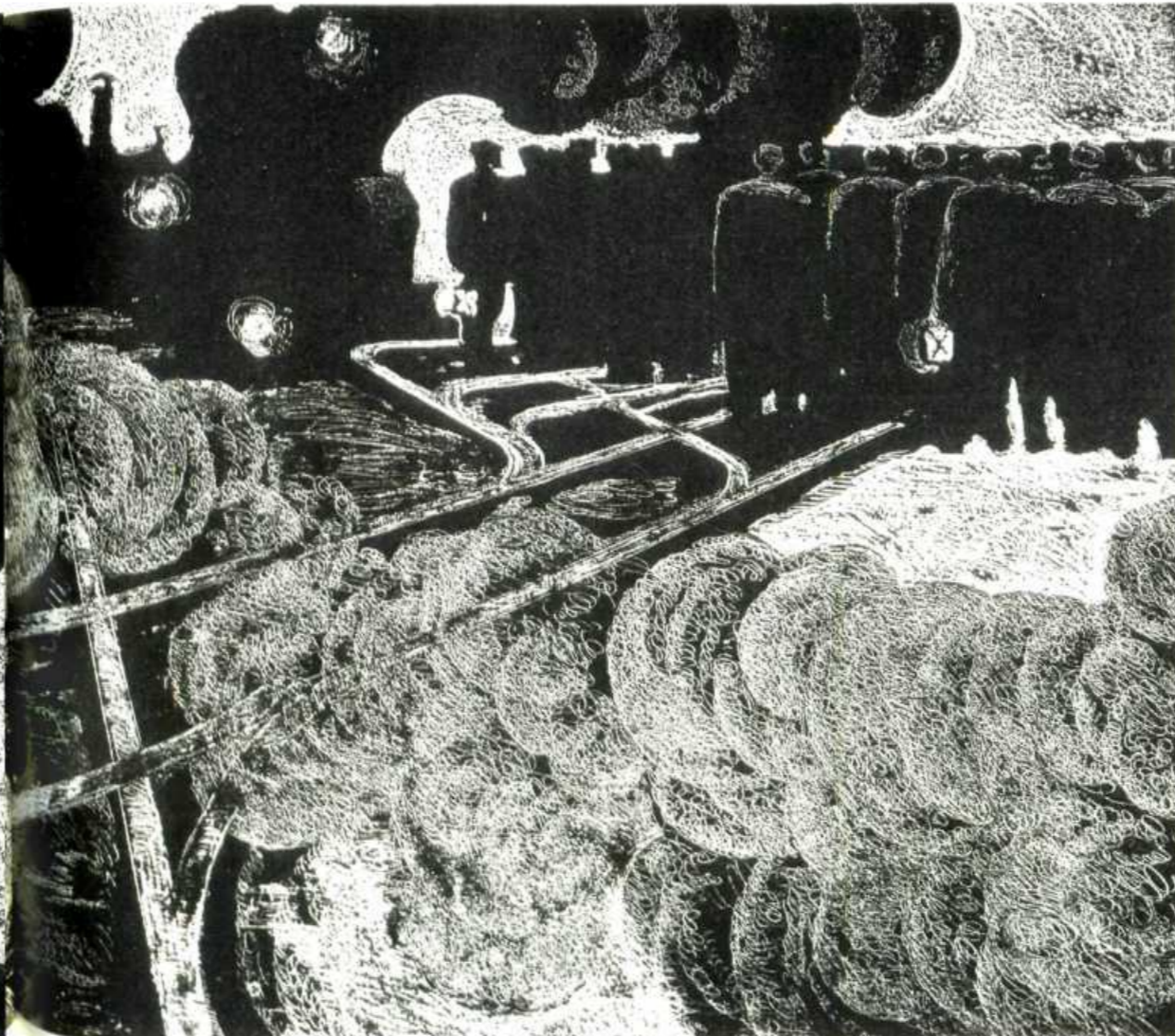
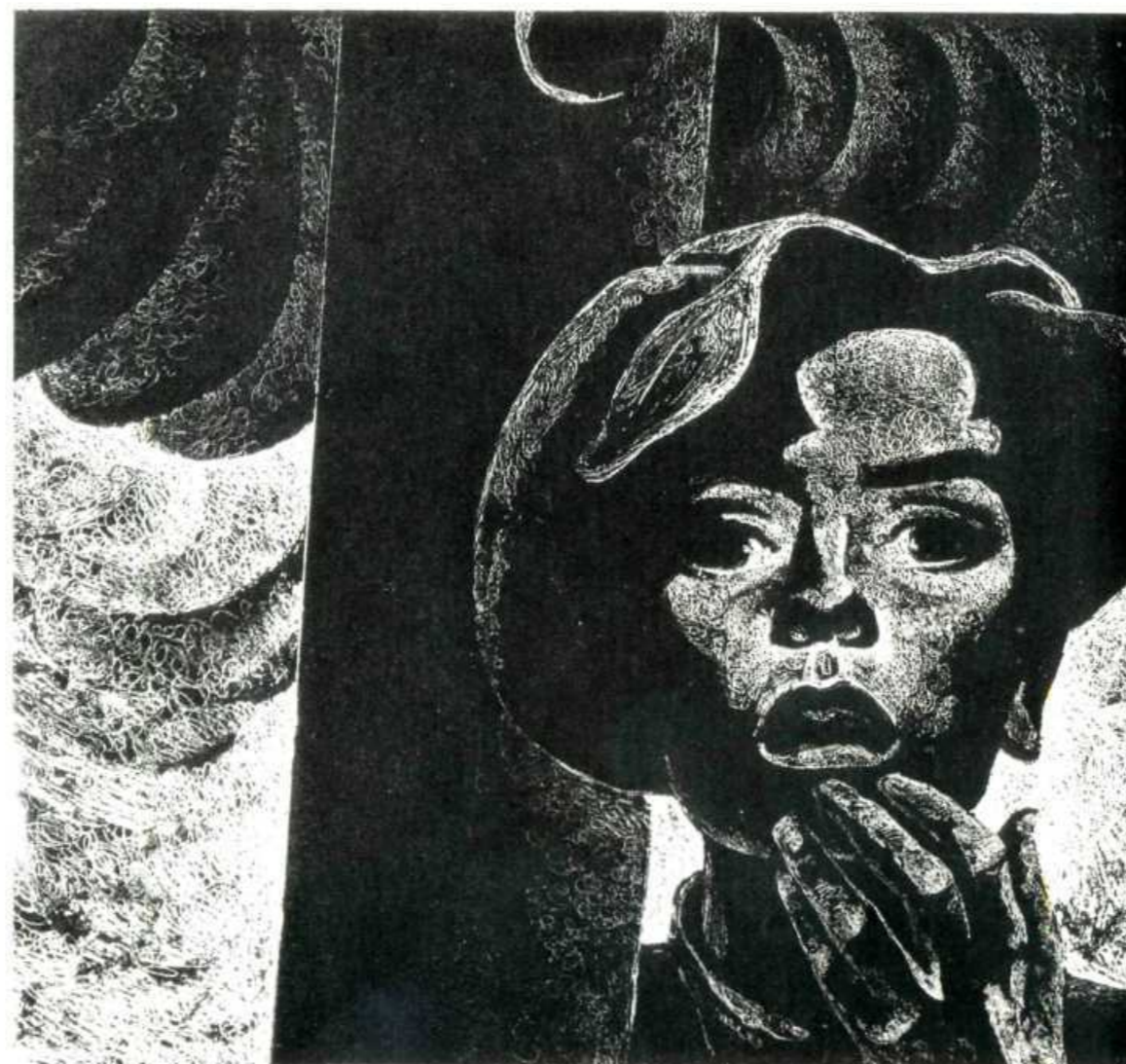


18. Битва

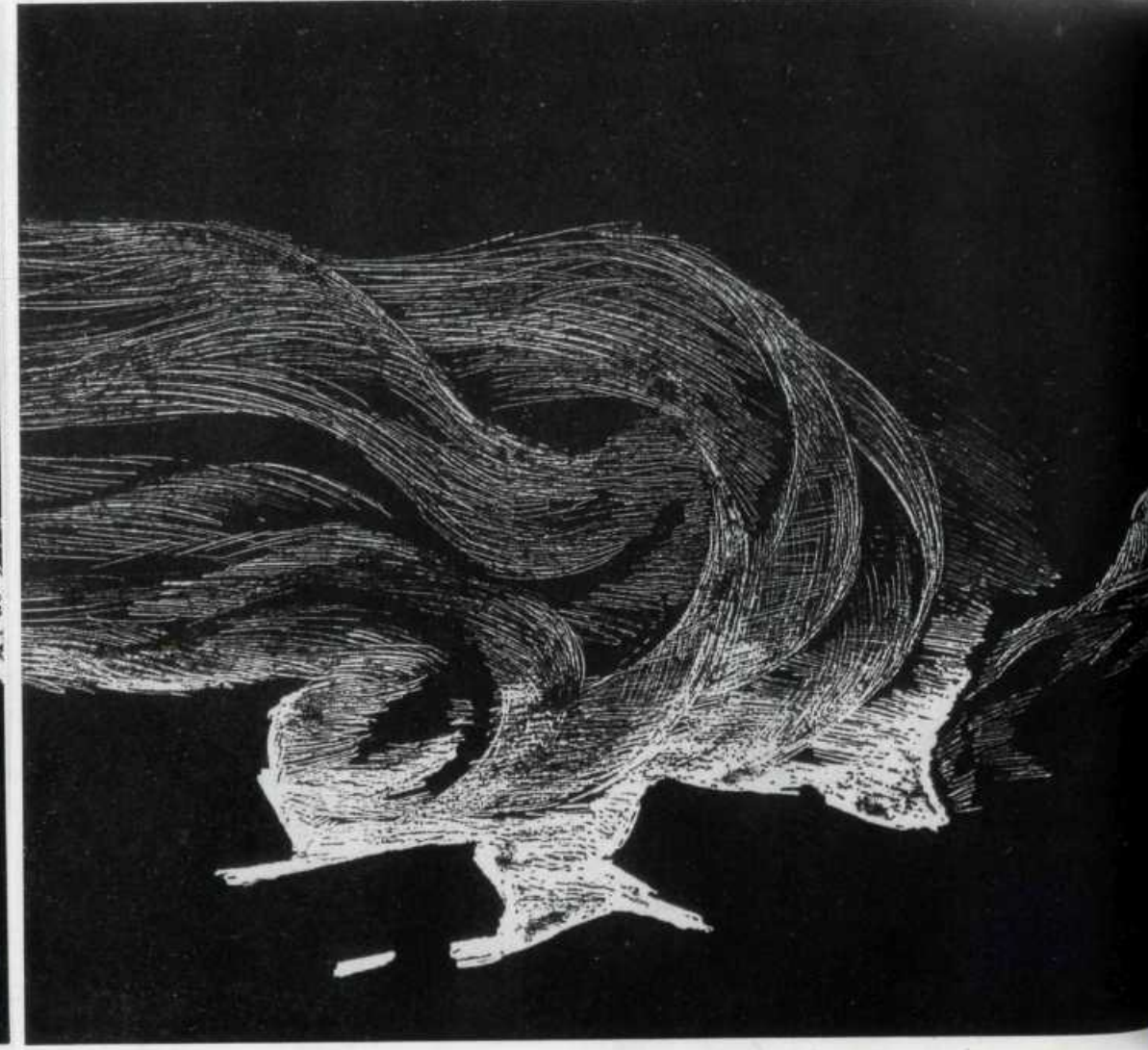


19. Строительство кораблей

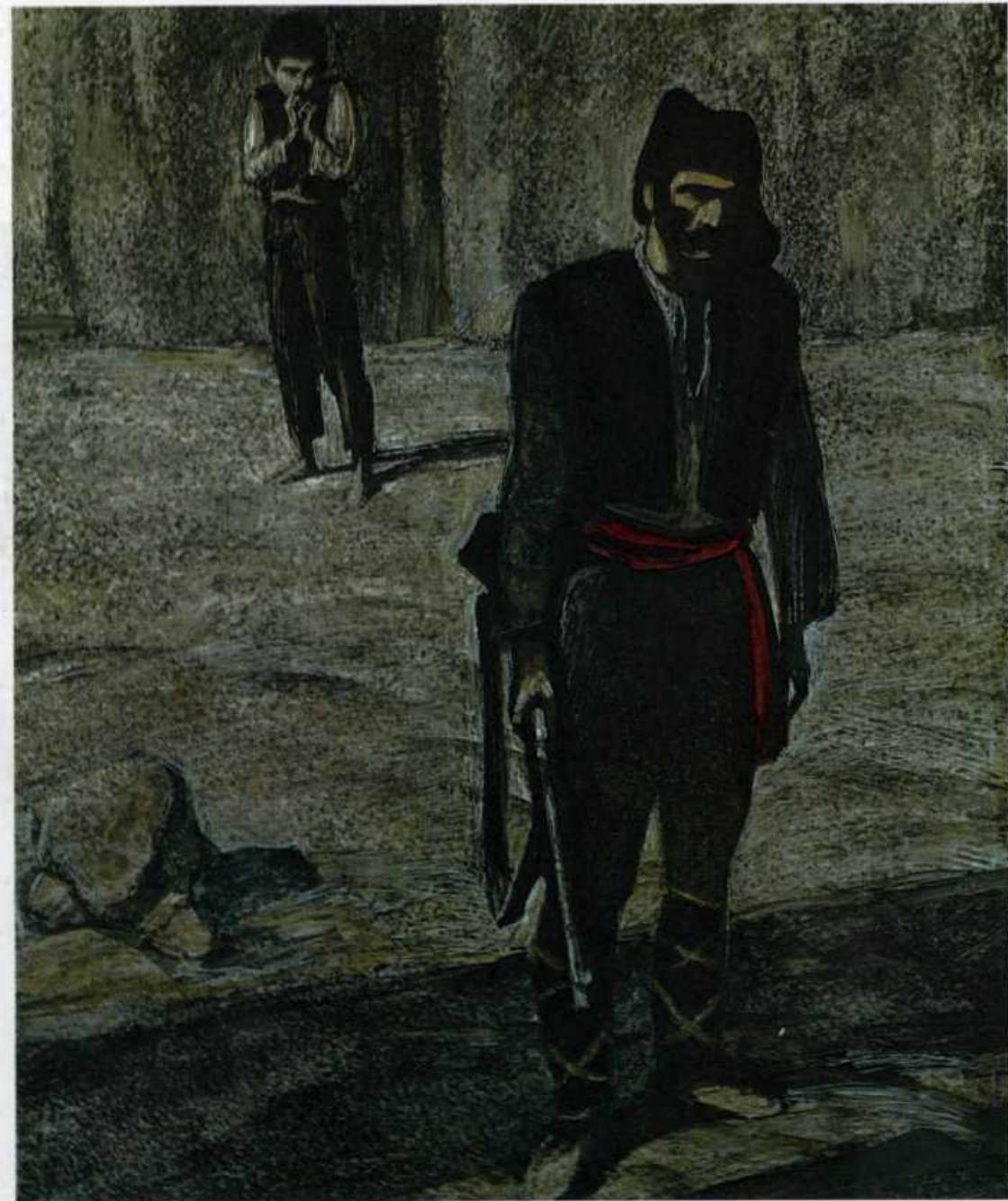




20. Митинг в Шепетовке



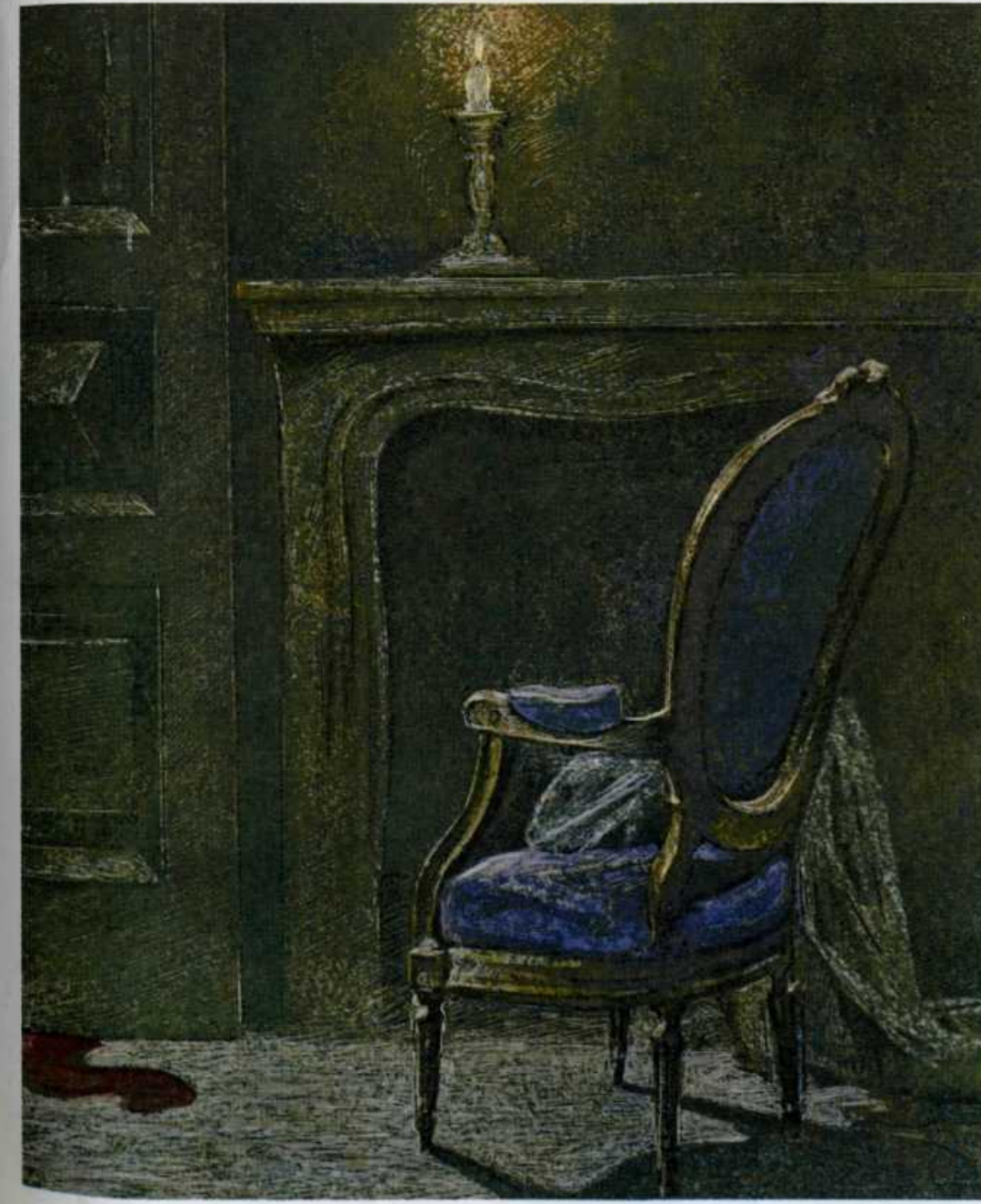
22. «Маттео Фальконе»



23. «Аббат Обен»



24. «Синяя комната»



25. «Этруская ваза»



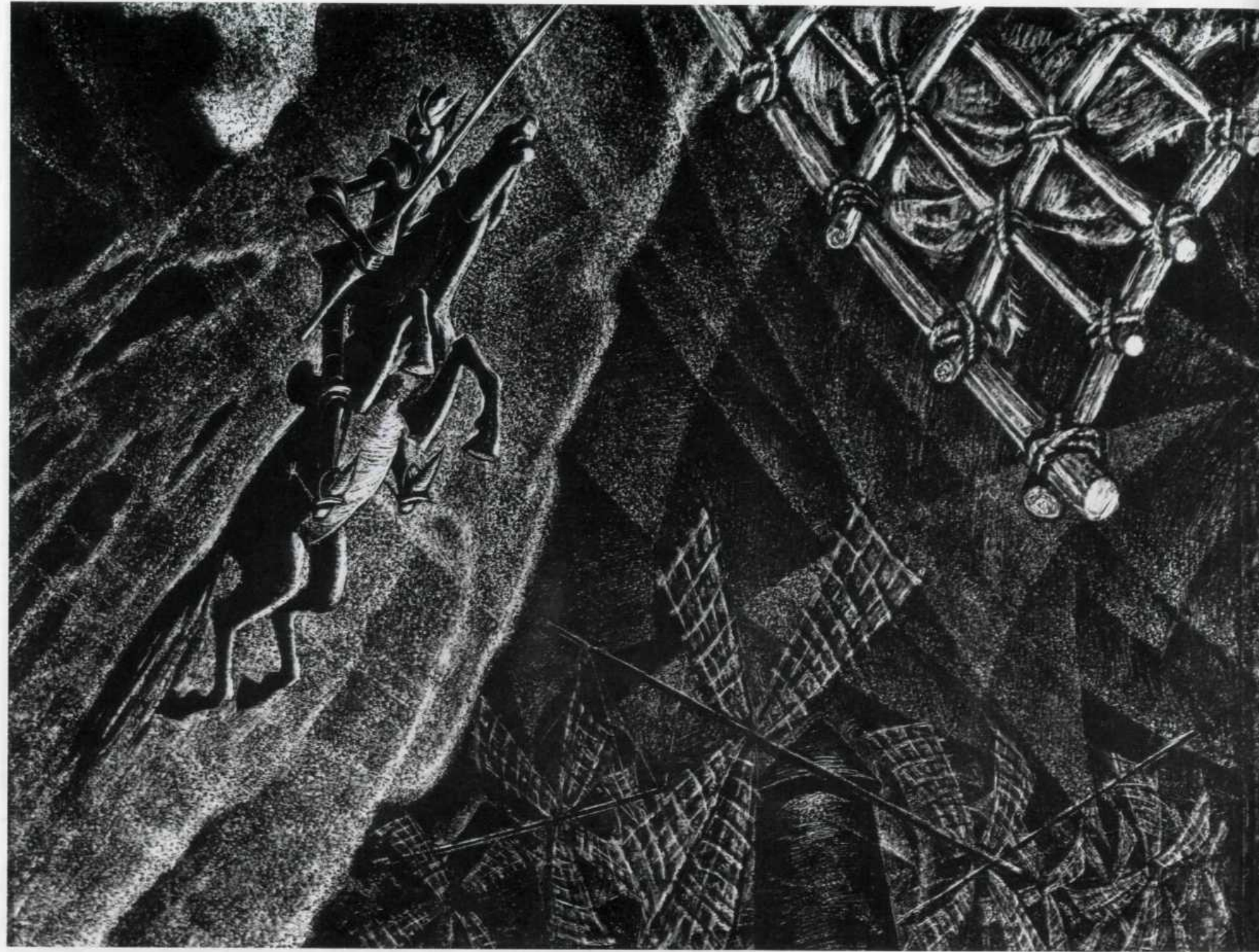
26. Посвящение в рыцари



27. Возвращение после первой битвы



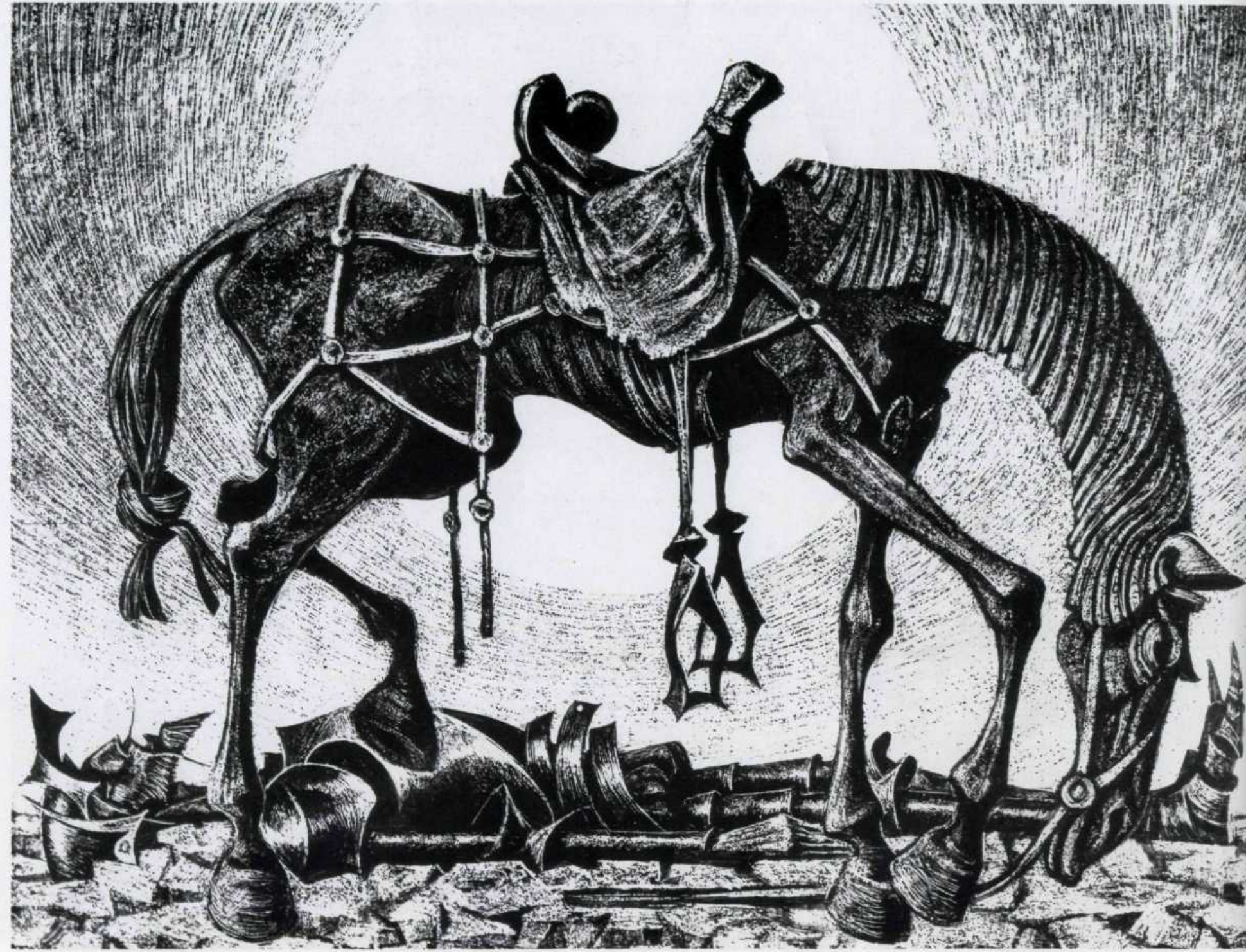
28. Битва с мельницами



29. Битва с овцами



30. Россинант



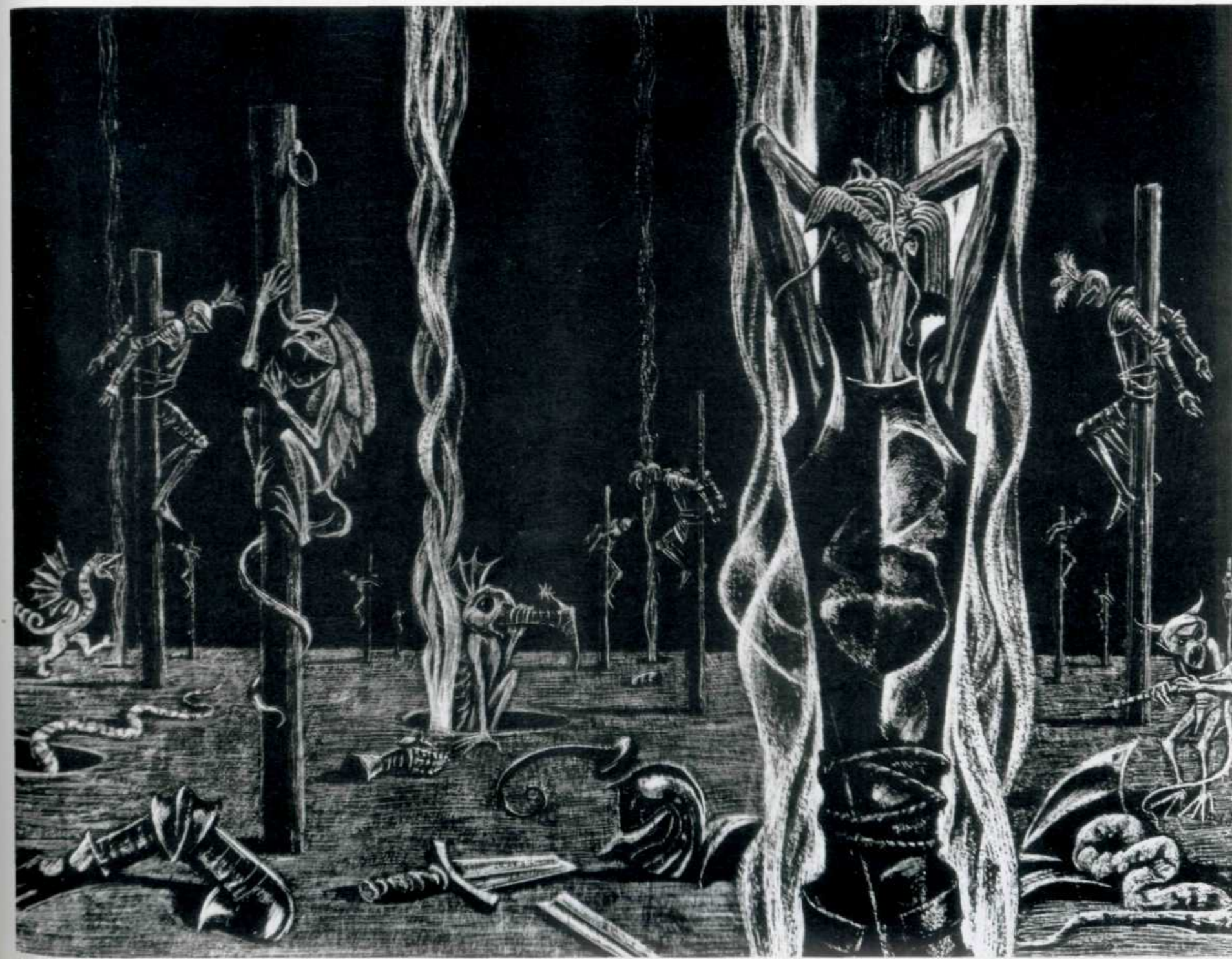
31. После освобождения каторжников



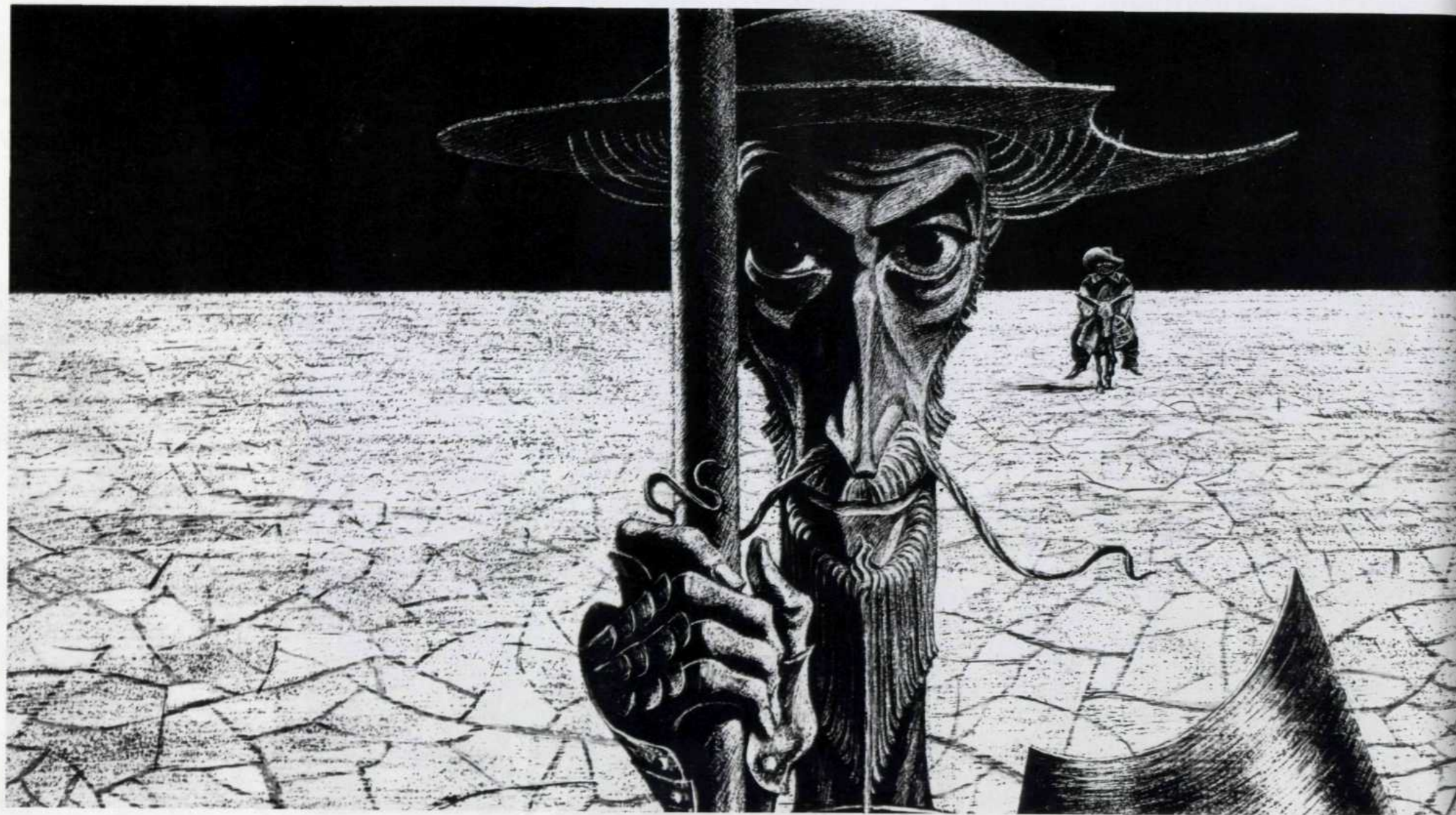
32. Покаяние



33. Истязание рыцарей



34. Дон Кихот



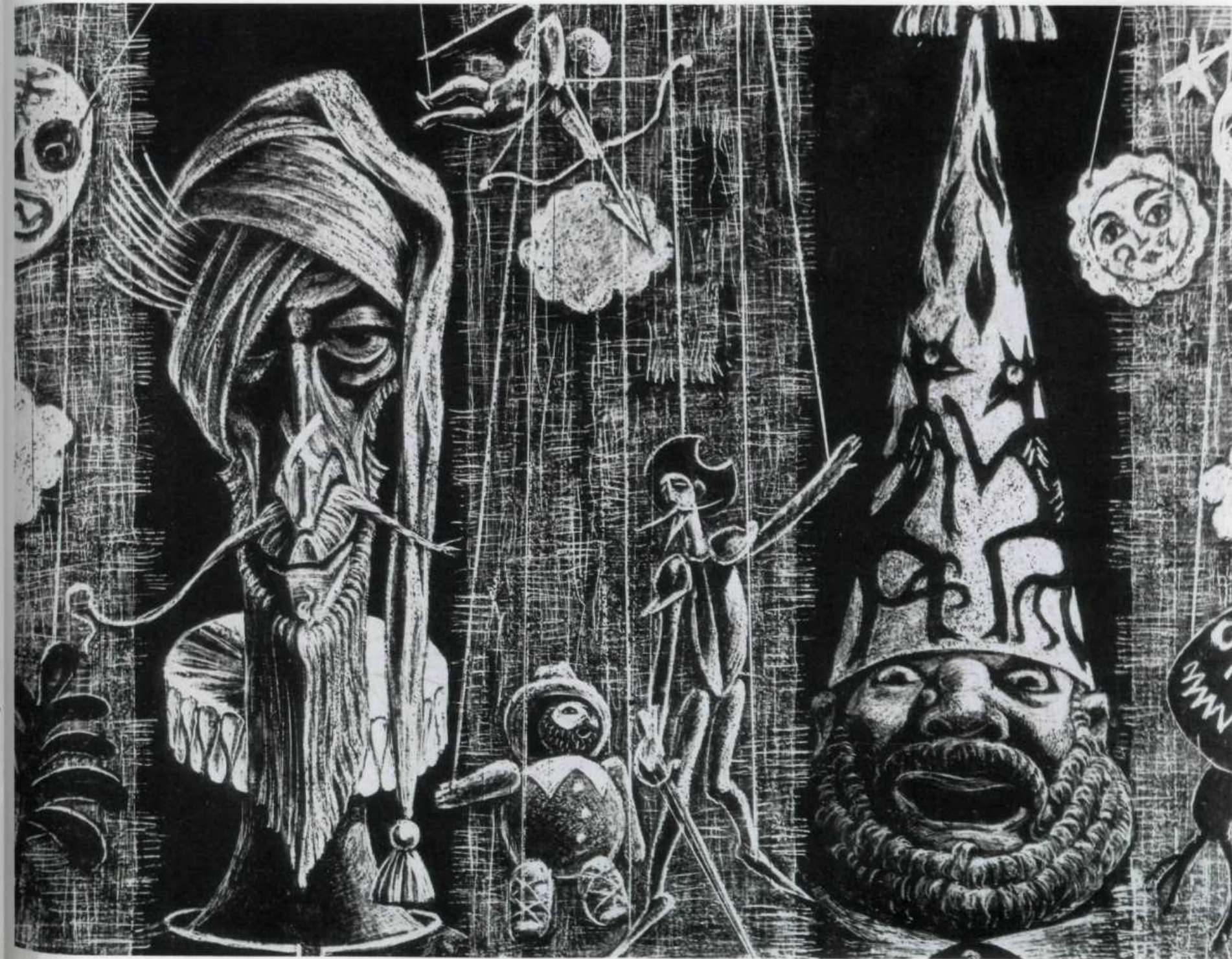
35. Санчо Панса



36. В клетке



37. Композиция для шмуцитула 2-го тома



38. Свадьба



39. В замке герцога



40. Перед полетом



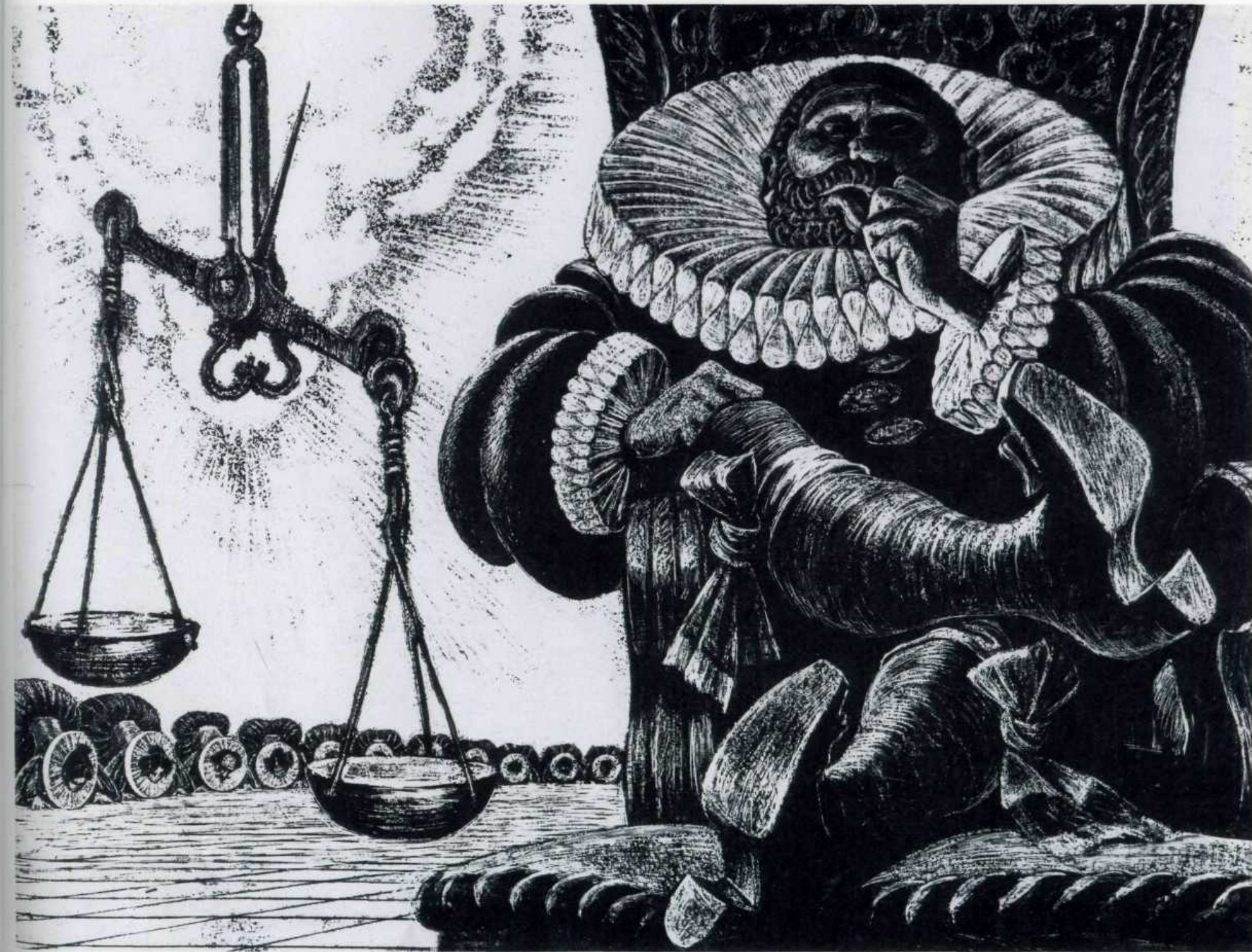
41. Серенада Дон Кихота



42. Мечты о справедливом правлении



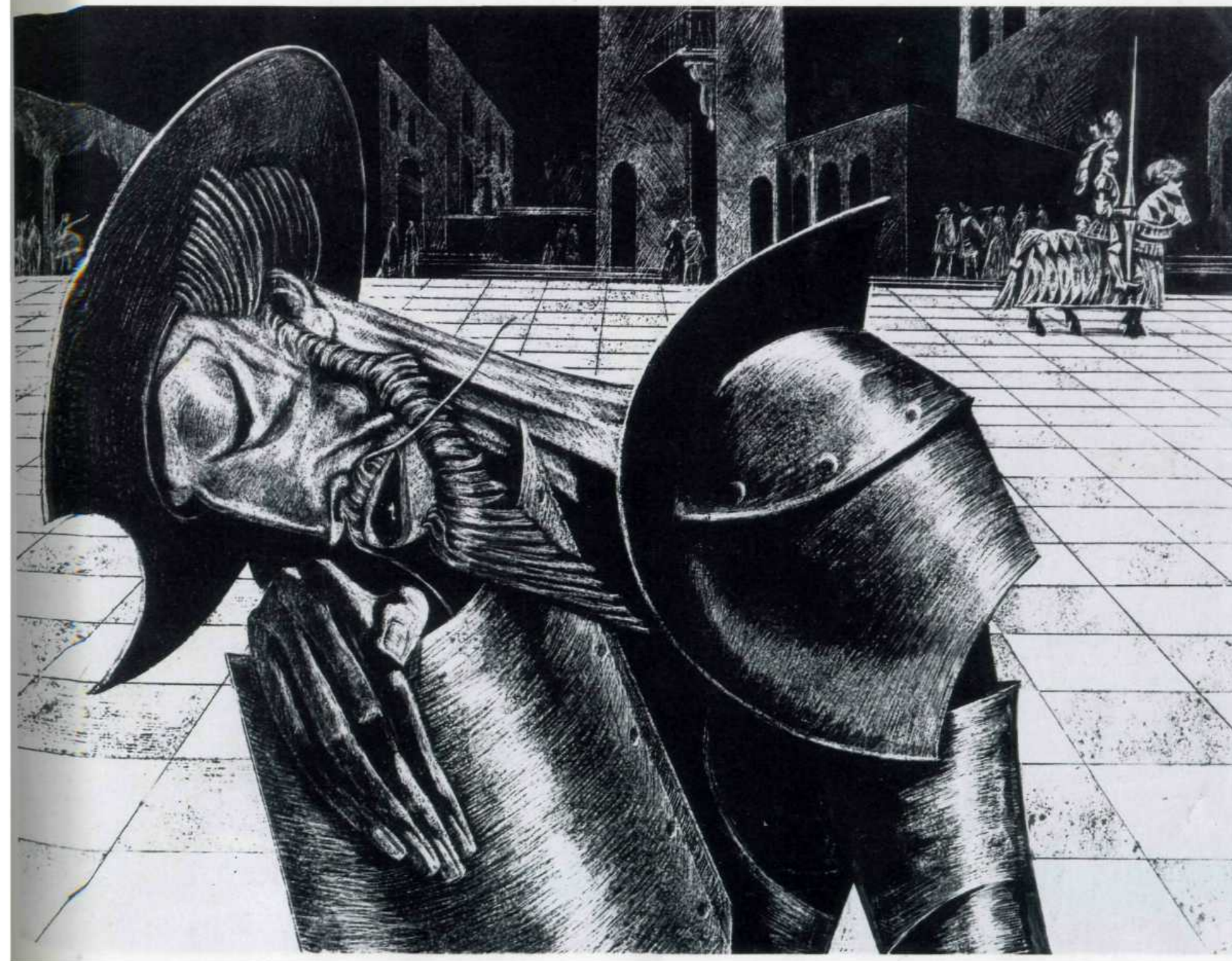
43. Санчо Панса — губернатор



44. Тоска



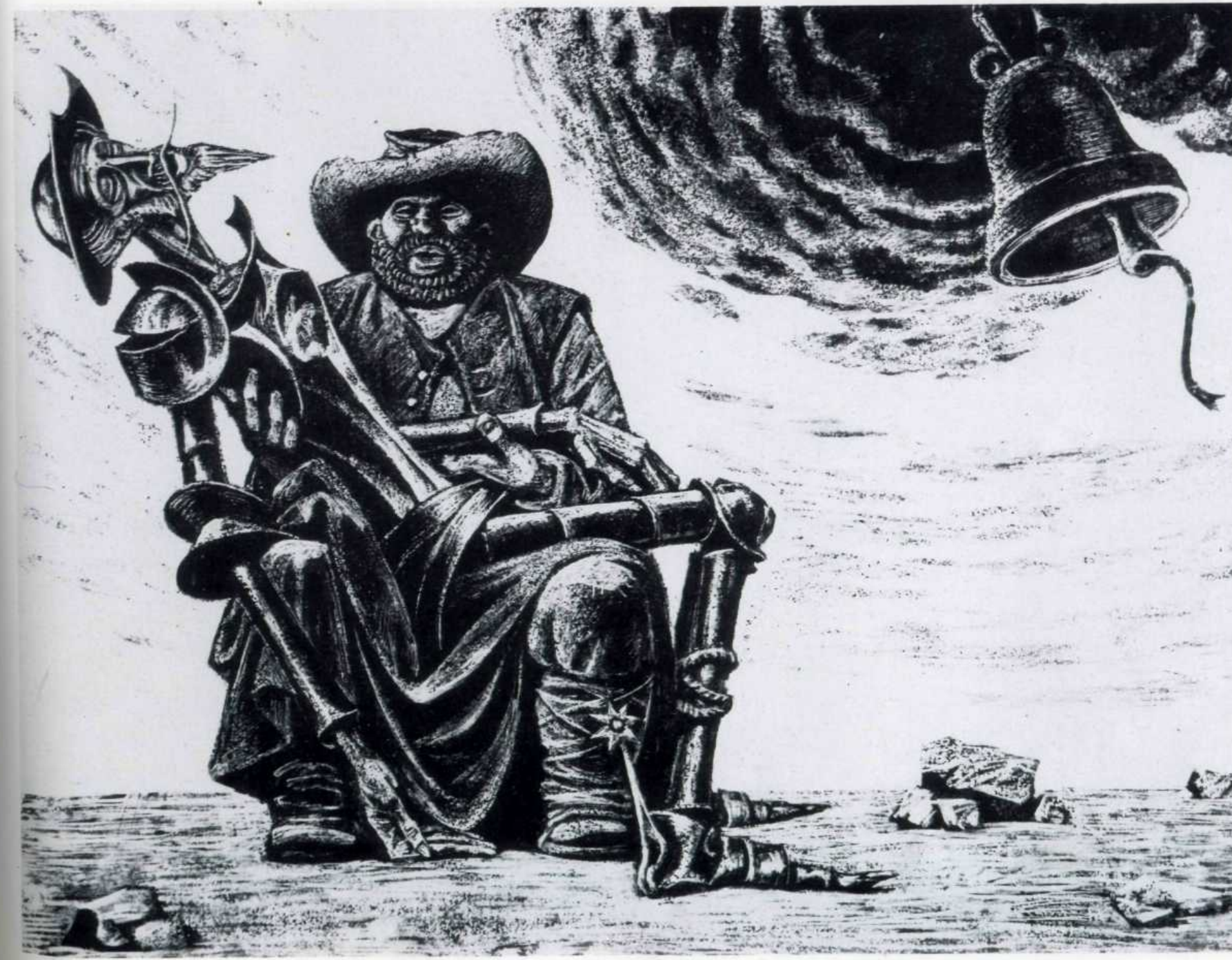
45. После боя с рыцарем зеркал



46. Битва со свиньями



47. Пиета



48. А мельницы вертятся



49. Набат Дон Кихота



50. Перед боем



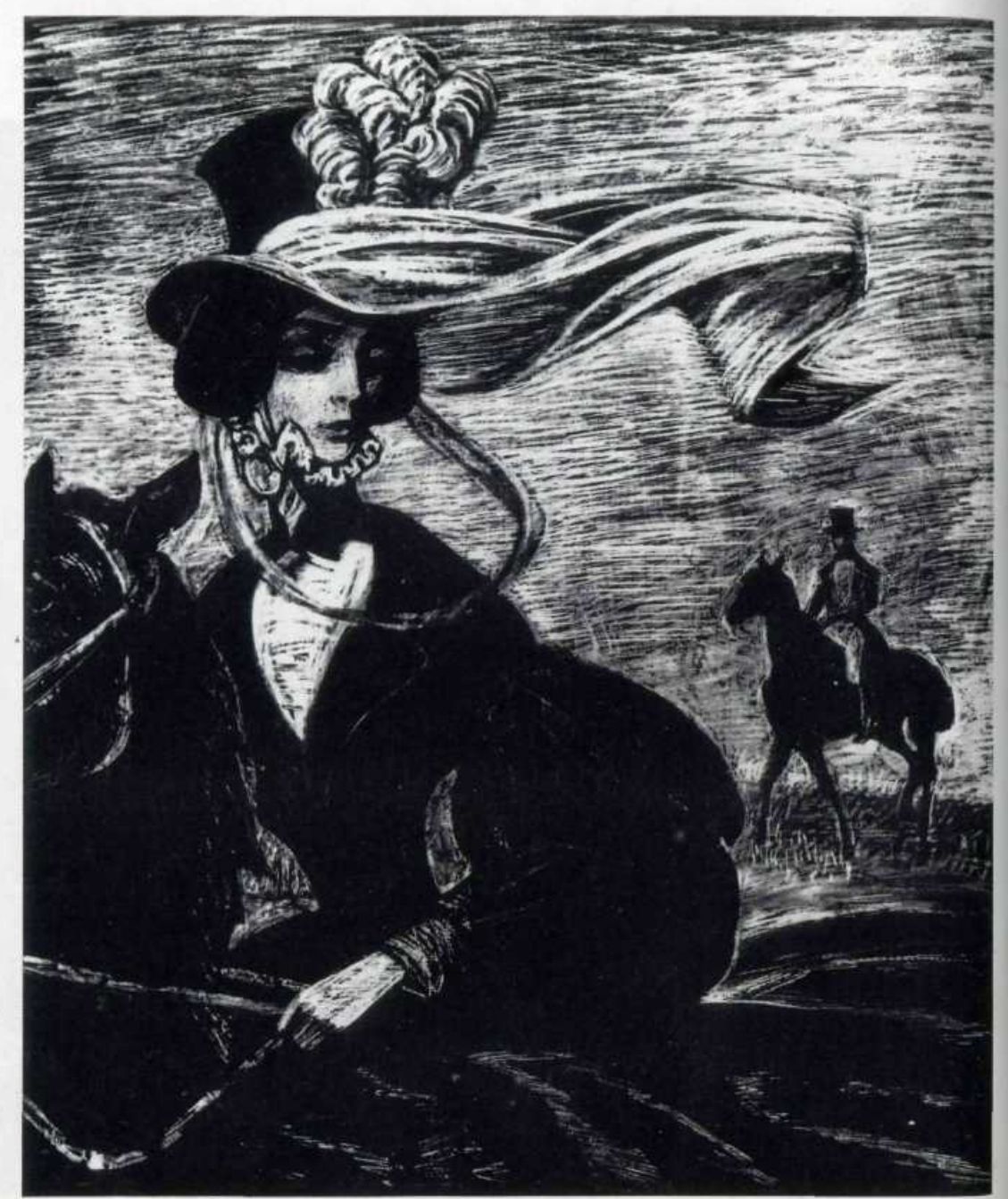
51. Гаврош на баррикадах



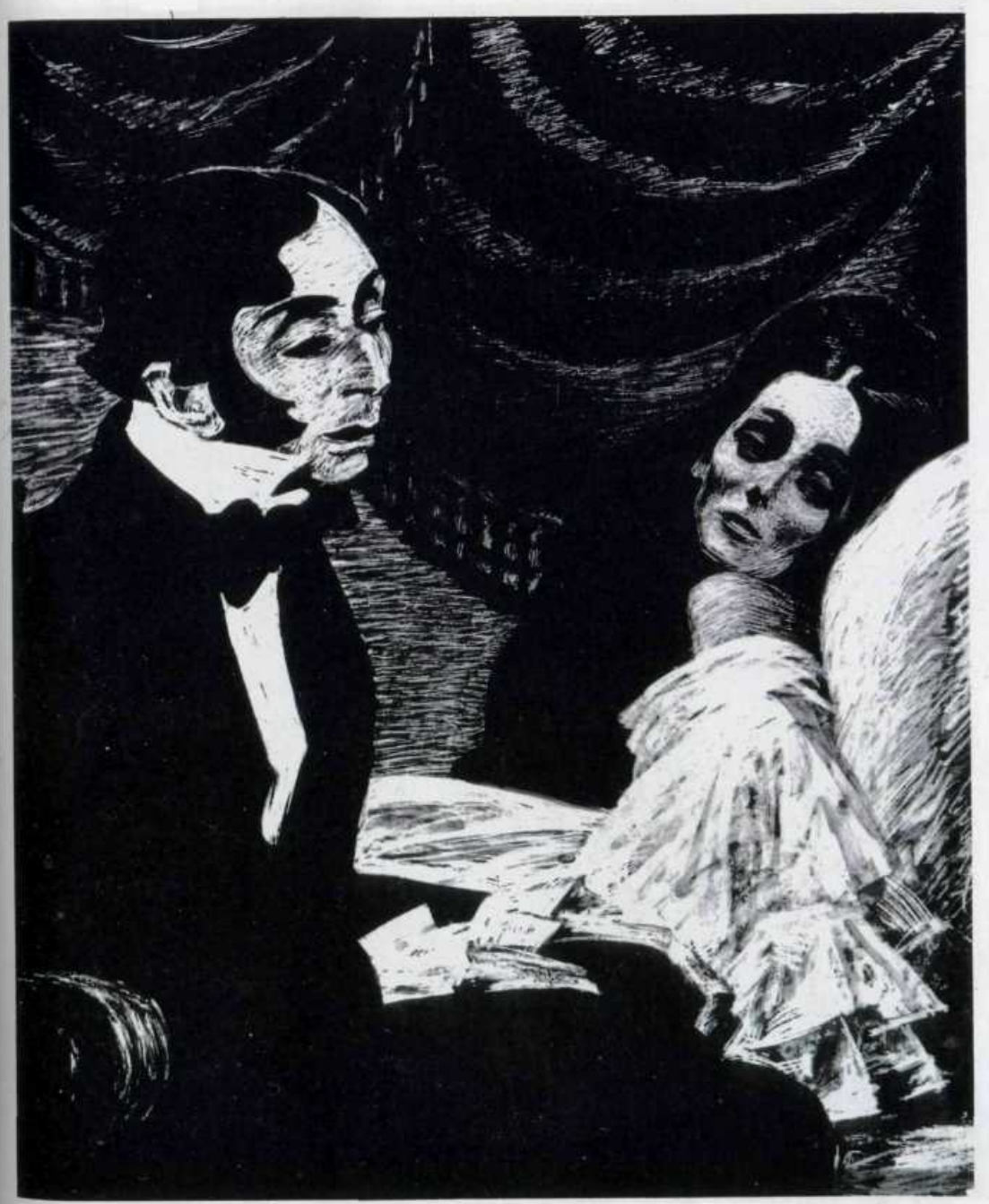
52. Эмма



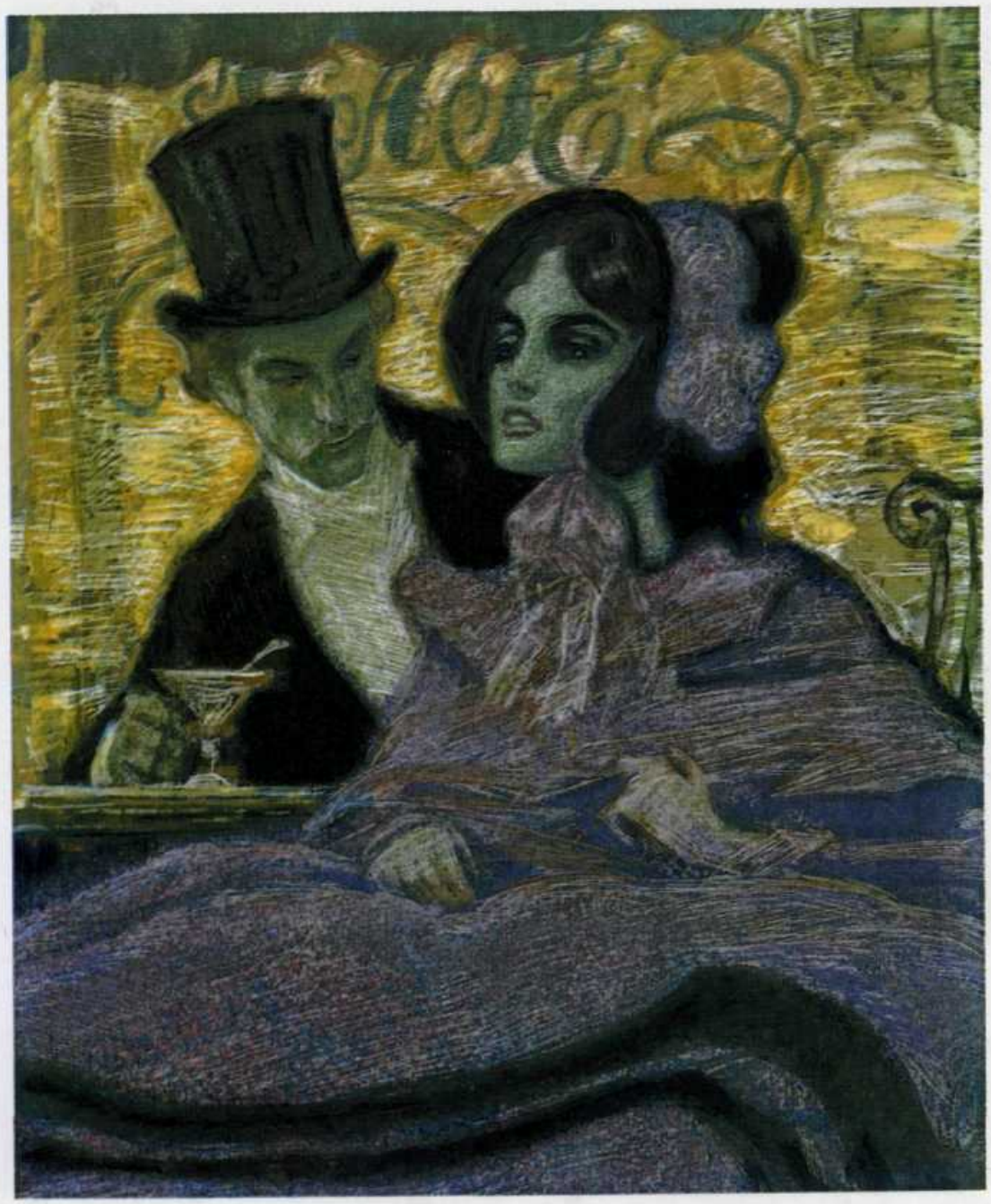
53. На прогулке



54. Шарль и Эмма



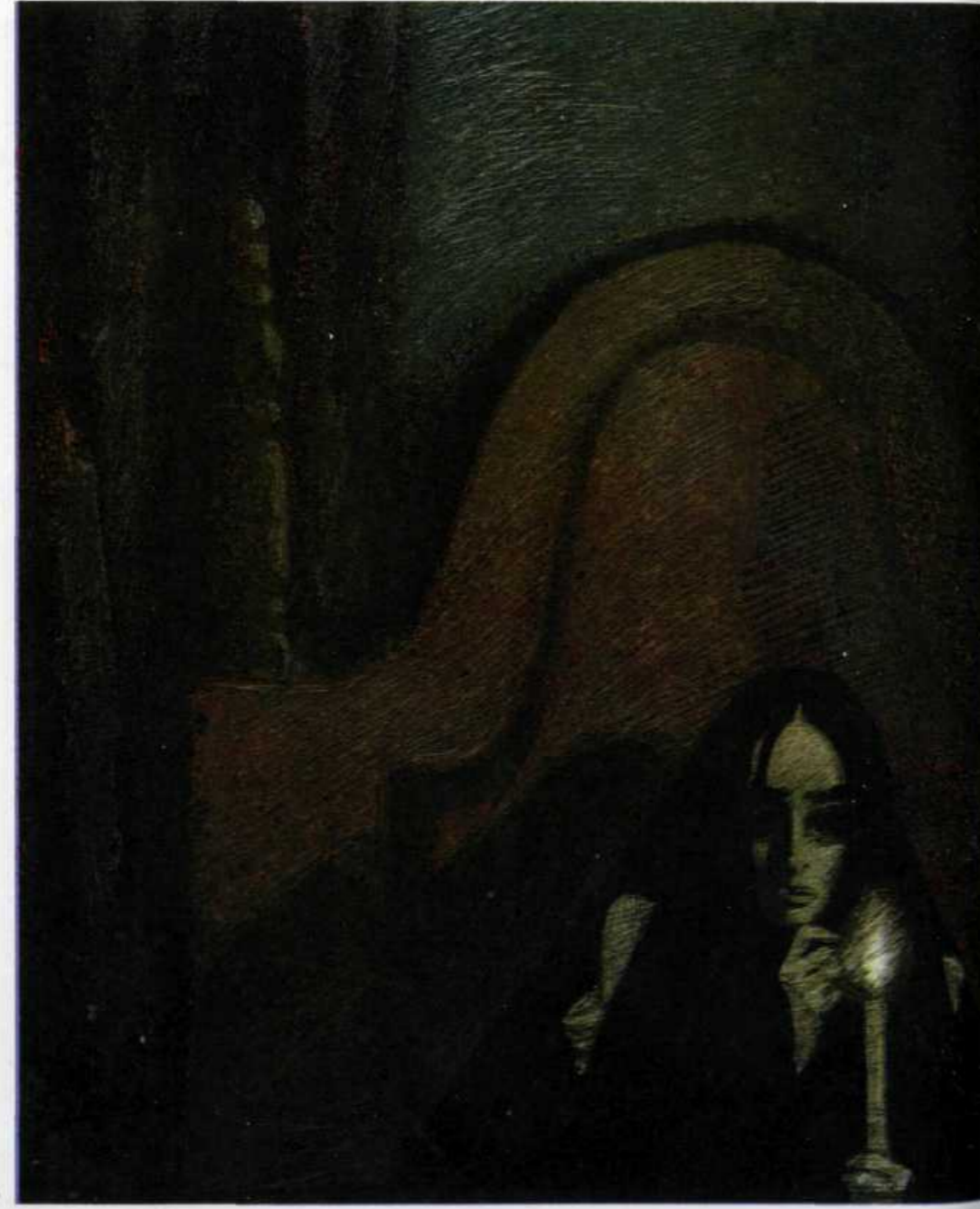
55. Объяснение



56. Свекровь



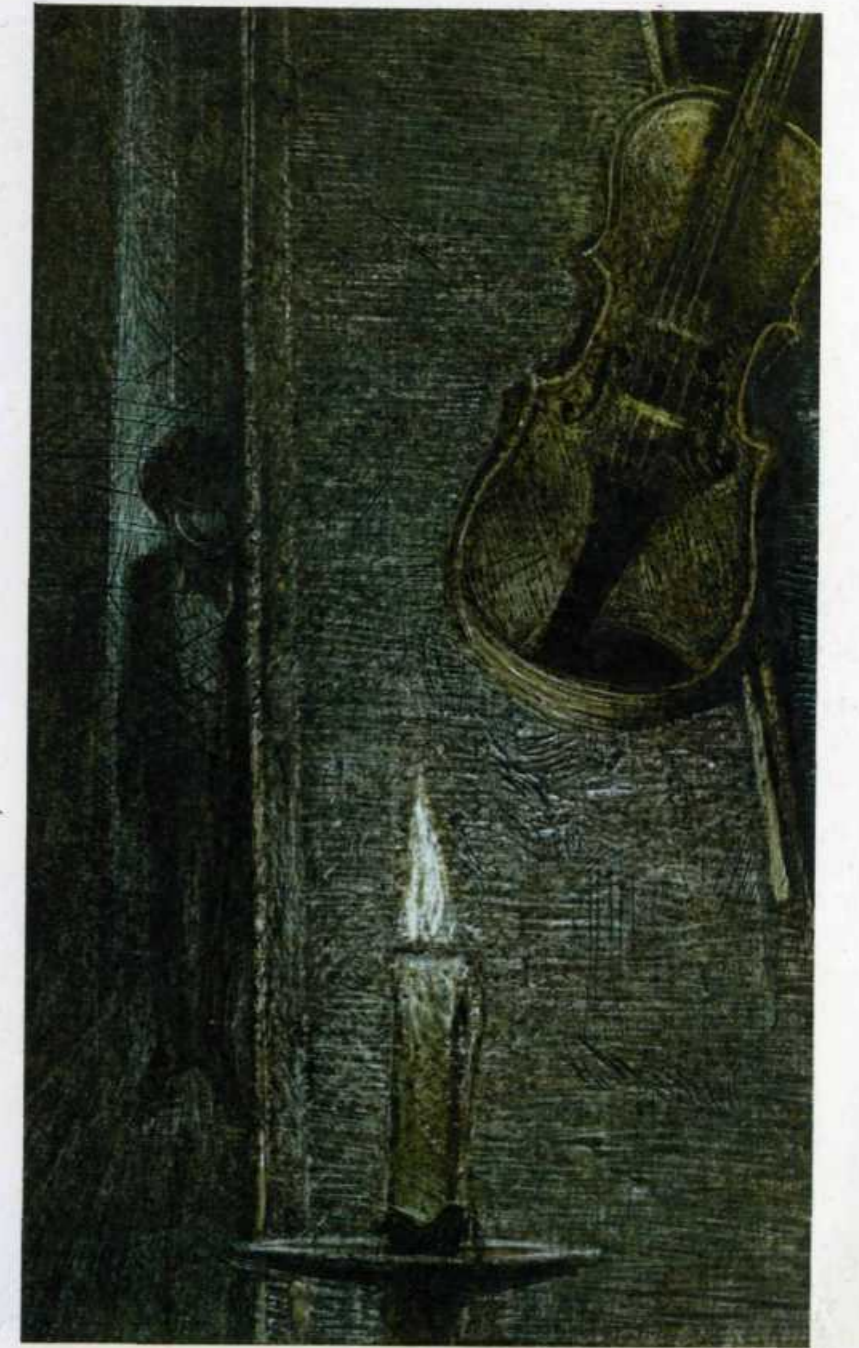
57. Финал



58. У рояля



59. Смерть дедушки





60. Кола Брюньон

61. Друзья



62. Мастер из Кламси





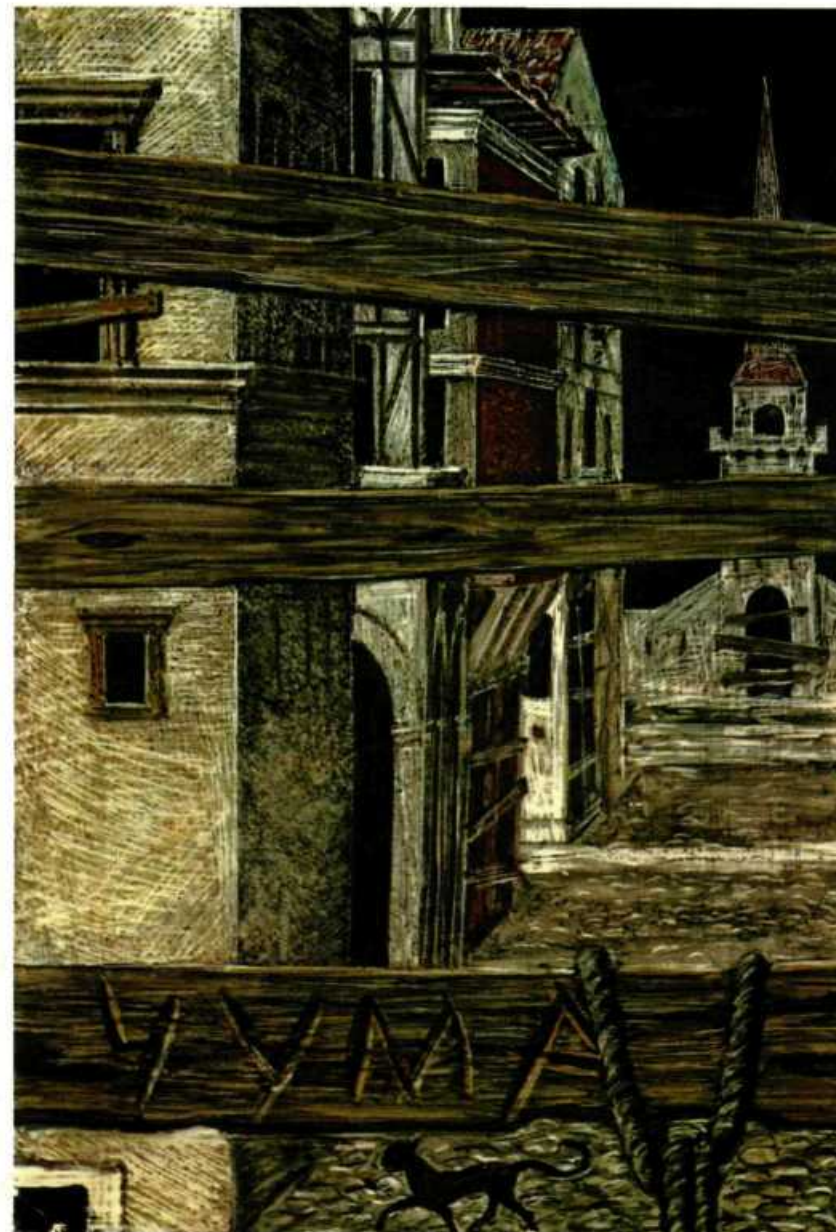
1973 Р. РОЛЛАН

63. Ласочка

КОЛА БРЮНЬОН

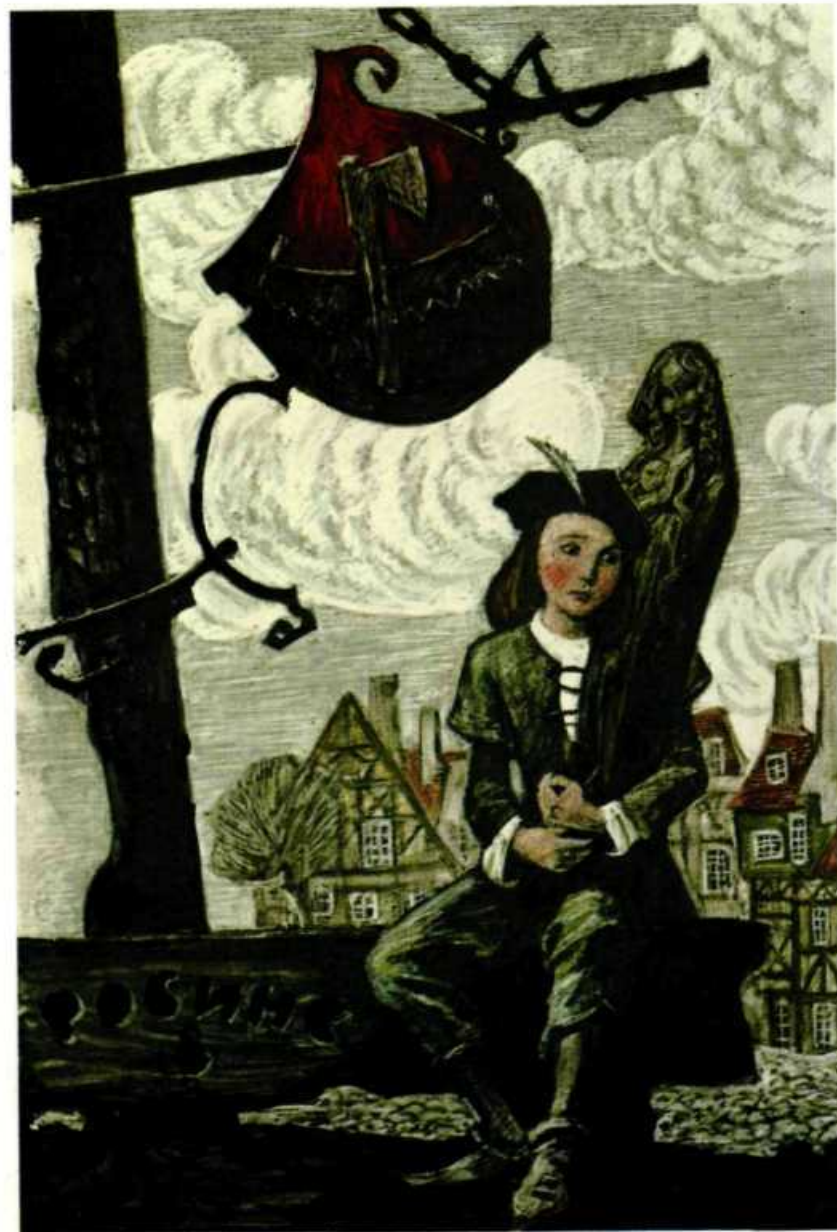


64. Глоди



65. Чума

66. Робине



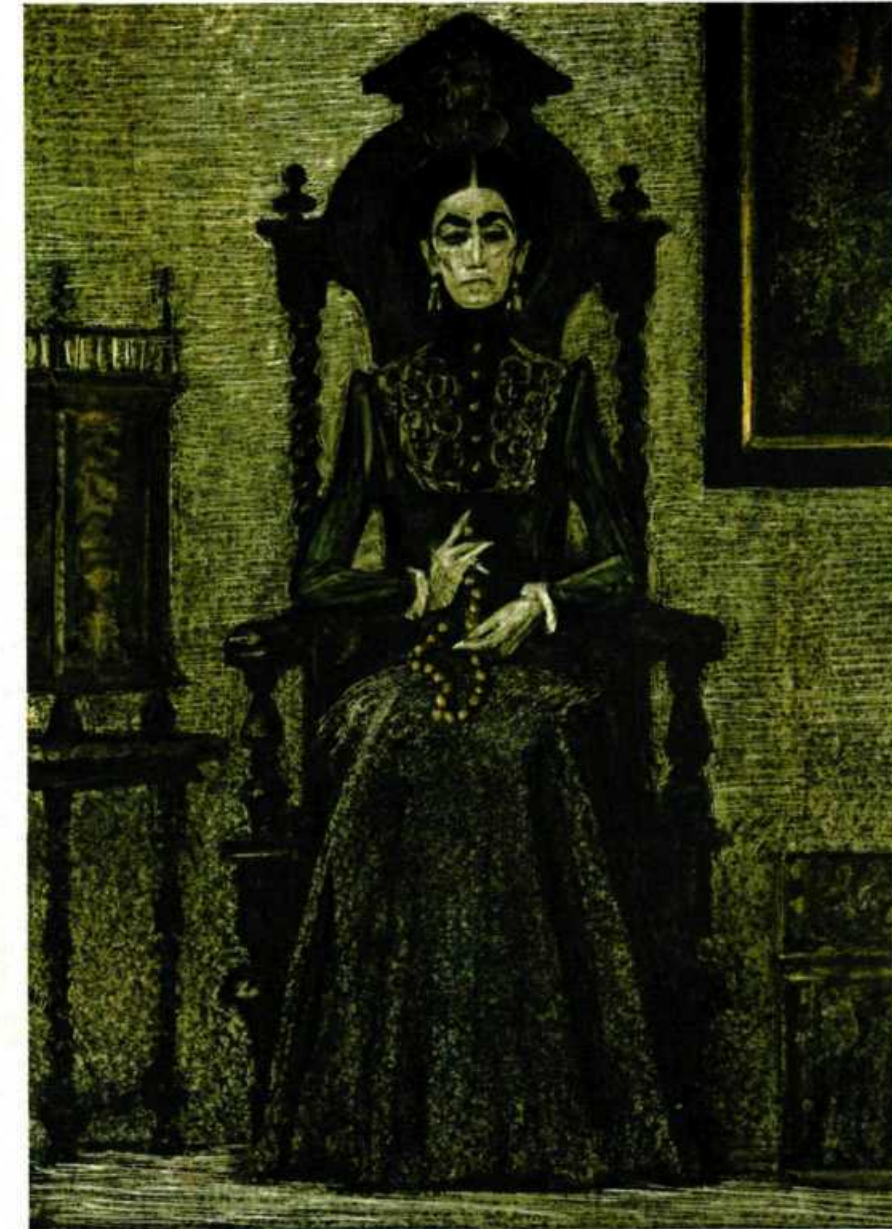
67. Король пьет



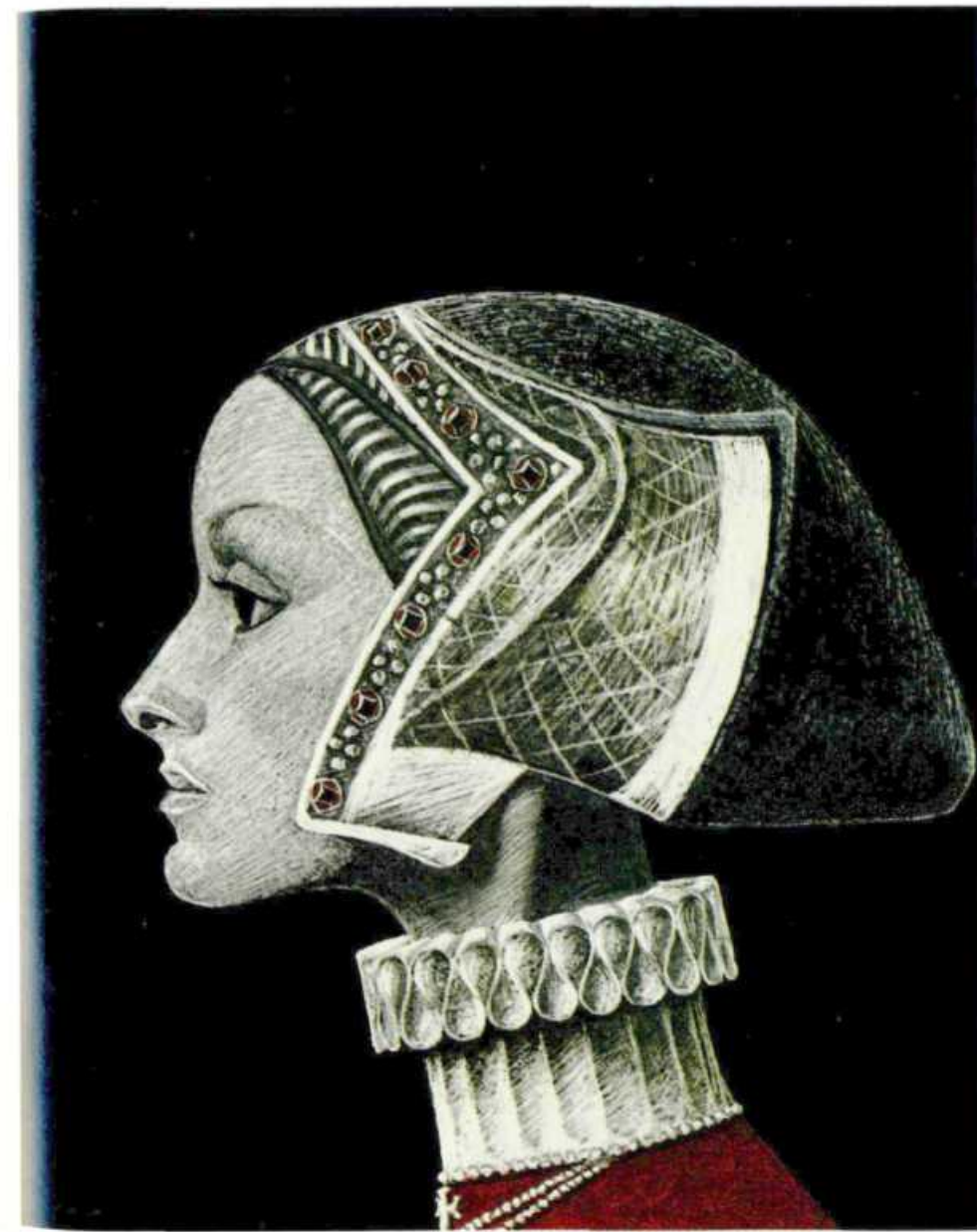
68. Пепе Рей и Росарио



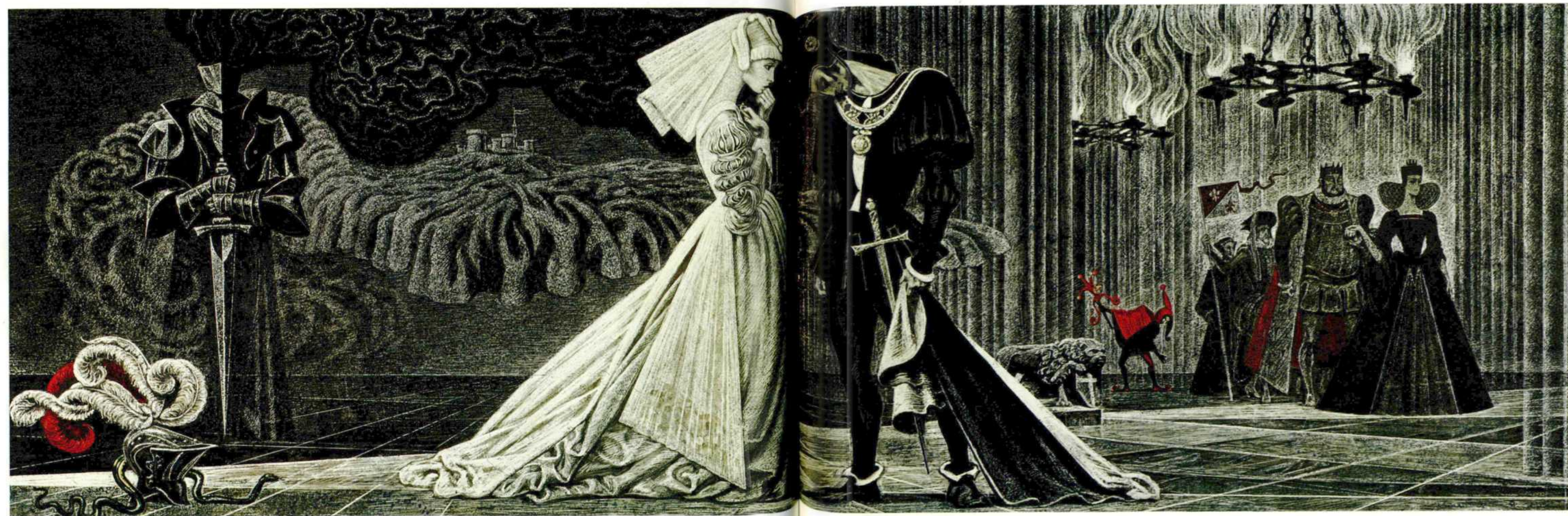
69. Донья Перфекта







72. «Гамлет». Акт первый



73. «Гамлет». Акт второй



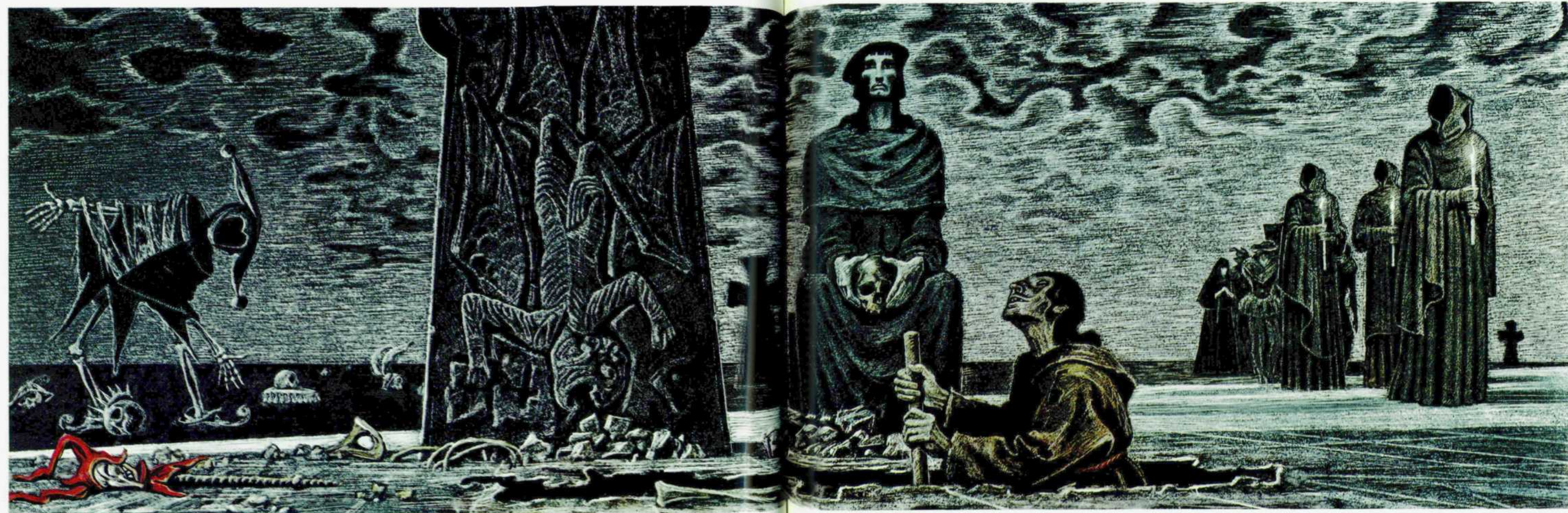
74. «Гамлет». Акт третий

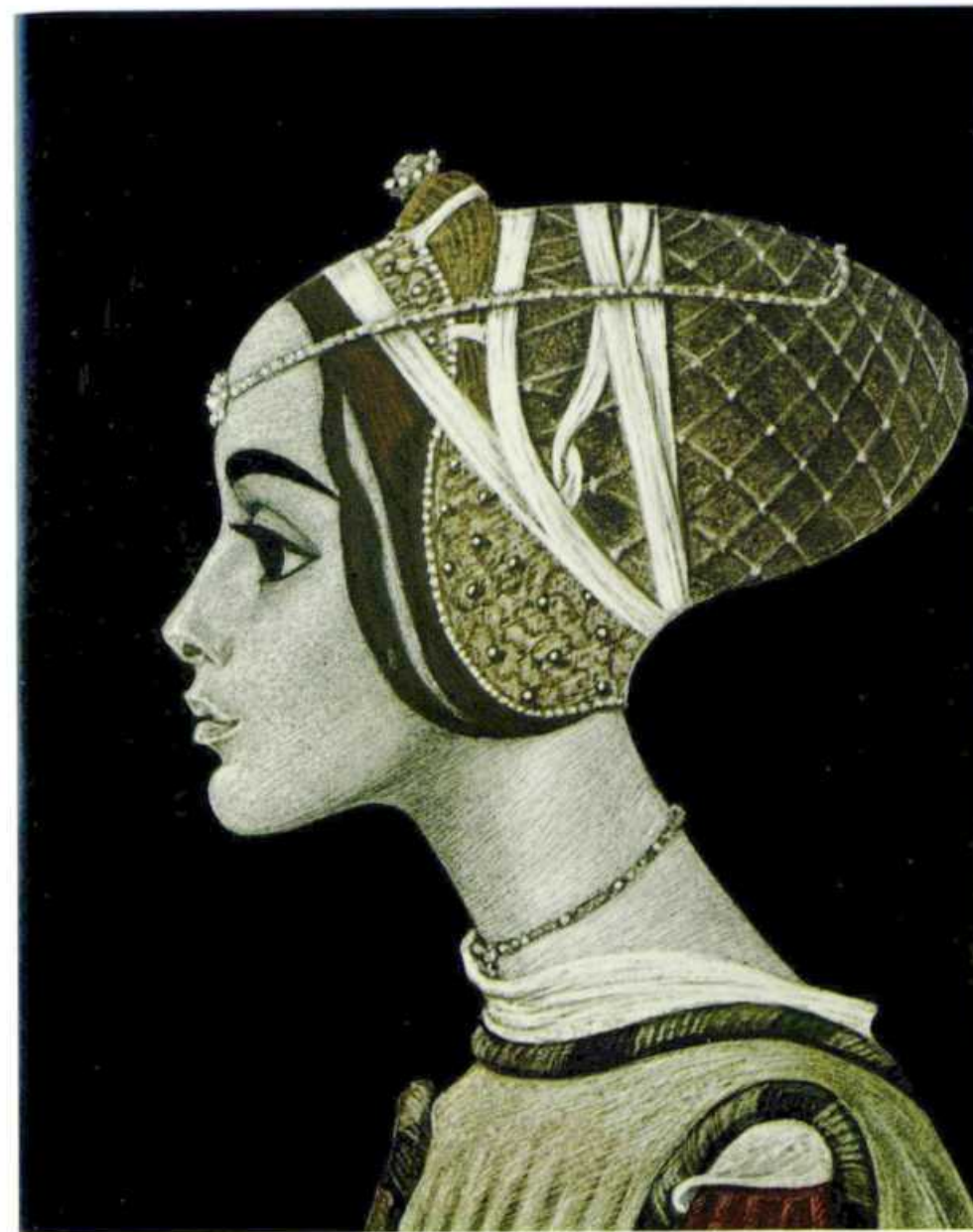


75. «Гамлет». Акт четвертый



76. «Гамлет». Акт пятый

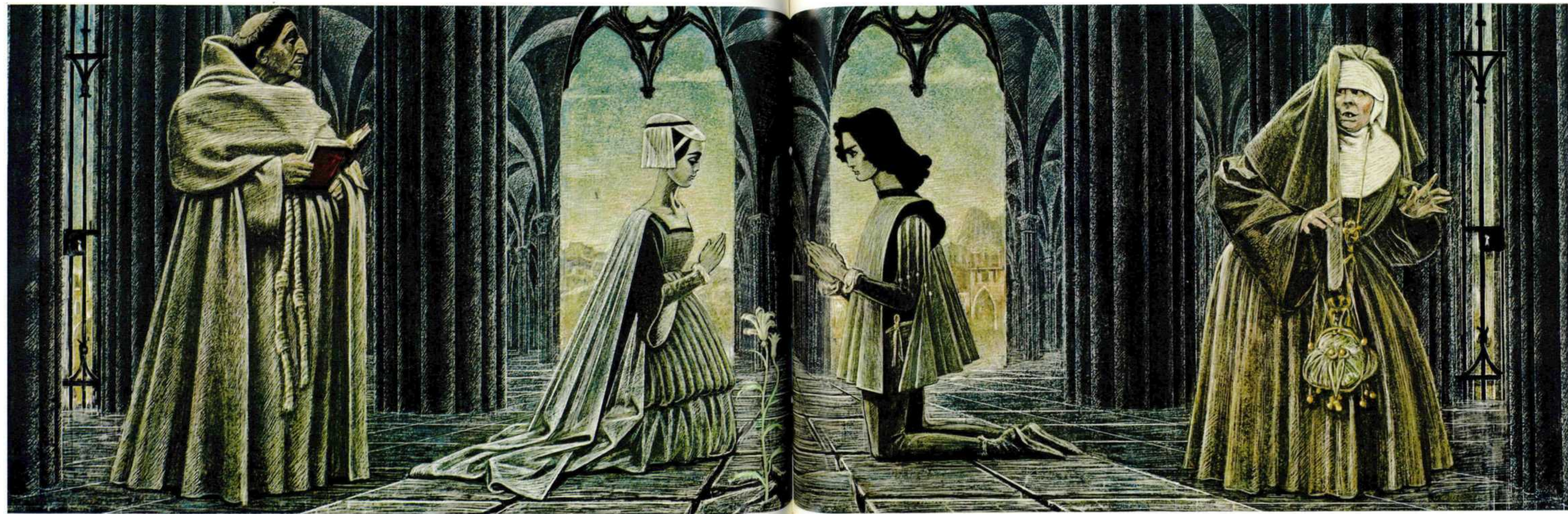




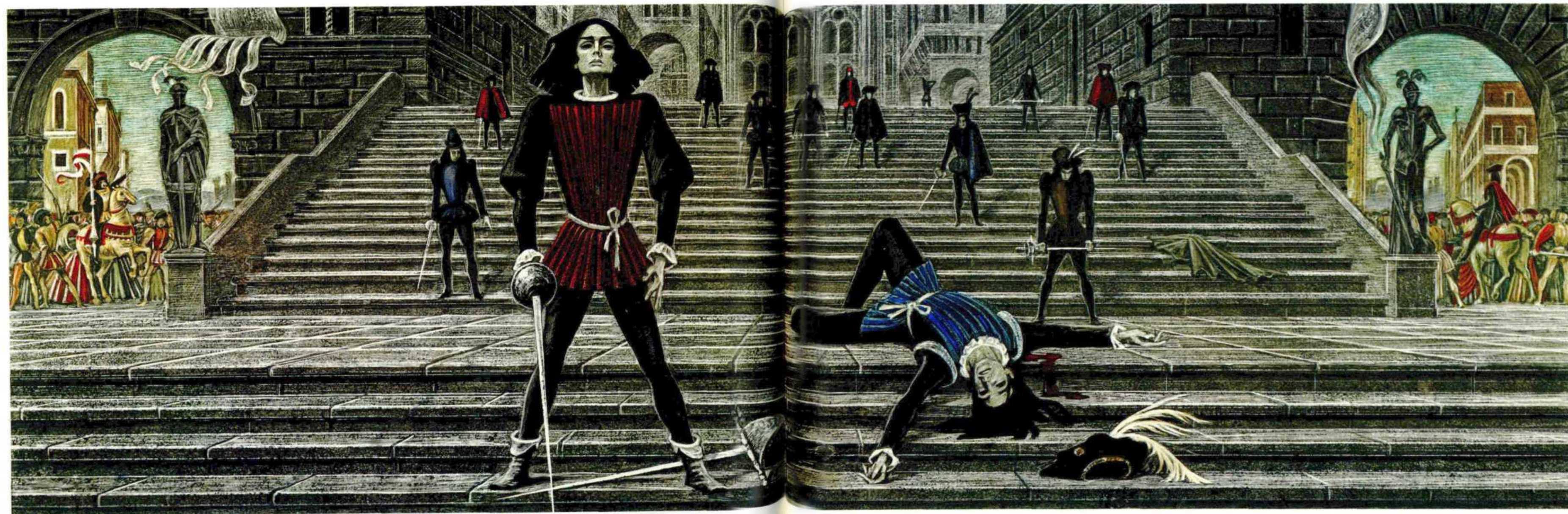
78. «Ромео и Джульетта». Акт первый



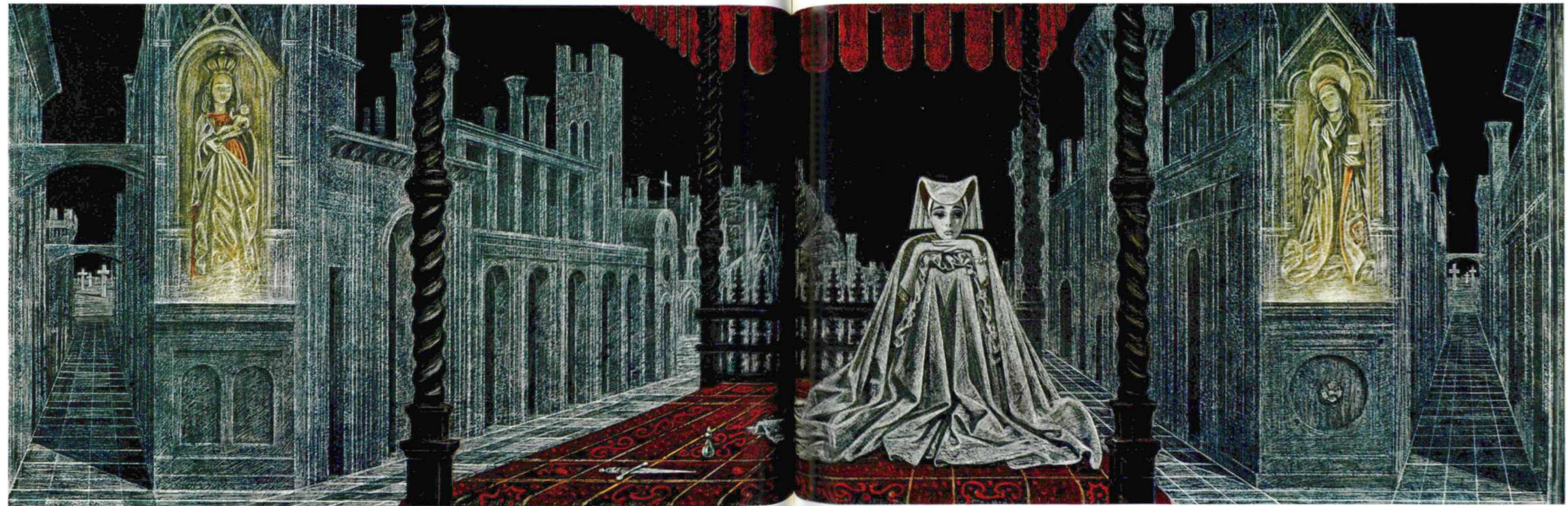
79. «Ромео и Джульетта». Акт второй



80. «Ромео и Джульетта». Акт третий



81. «Ромео и Джульетта». Акт четзертый



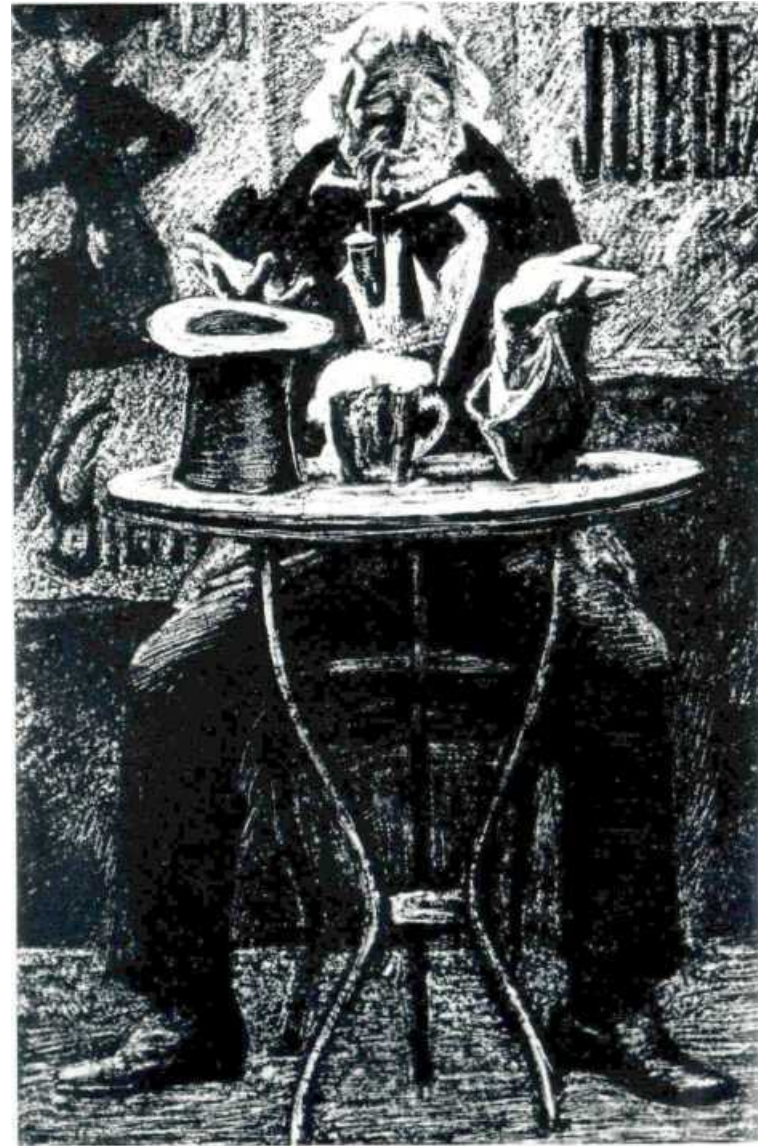
82. «Ромео и Джульетта». Акт пятый



83. «Туан»



84. «Гарсон, кружку пива!..»



85. *Мадемуазель* Элизабет Руссе, по прозвищу *Пышка*



86. Ультиматум предъявлен



87. Акт первый. Бунт на корабле



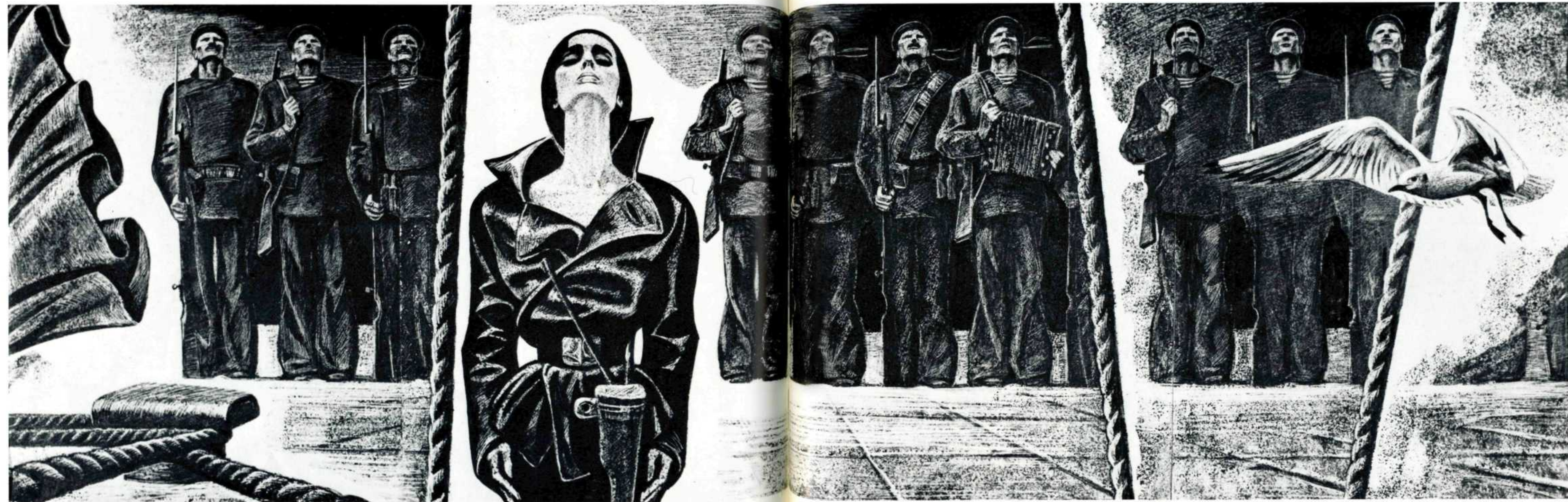


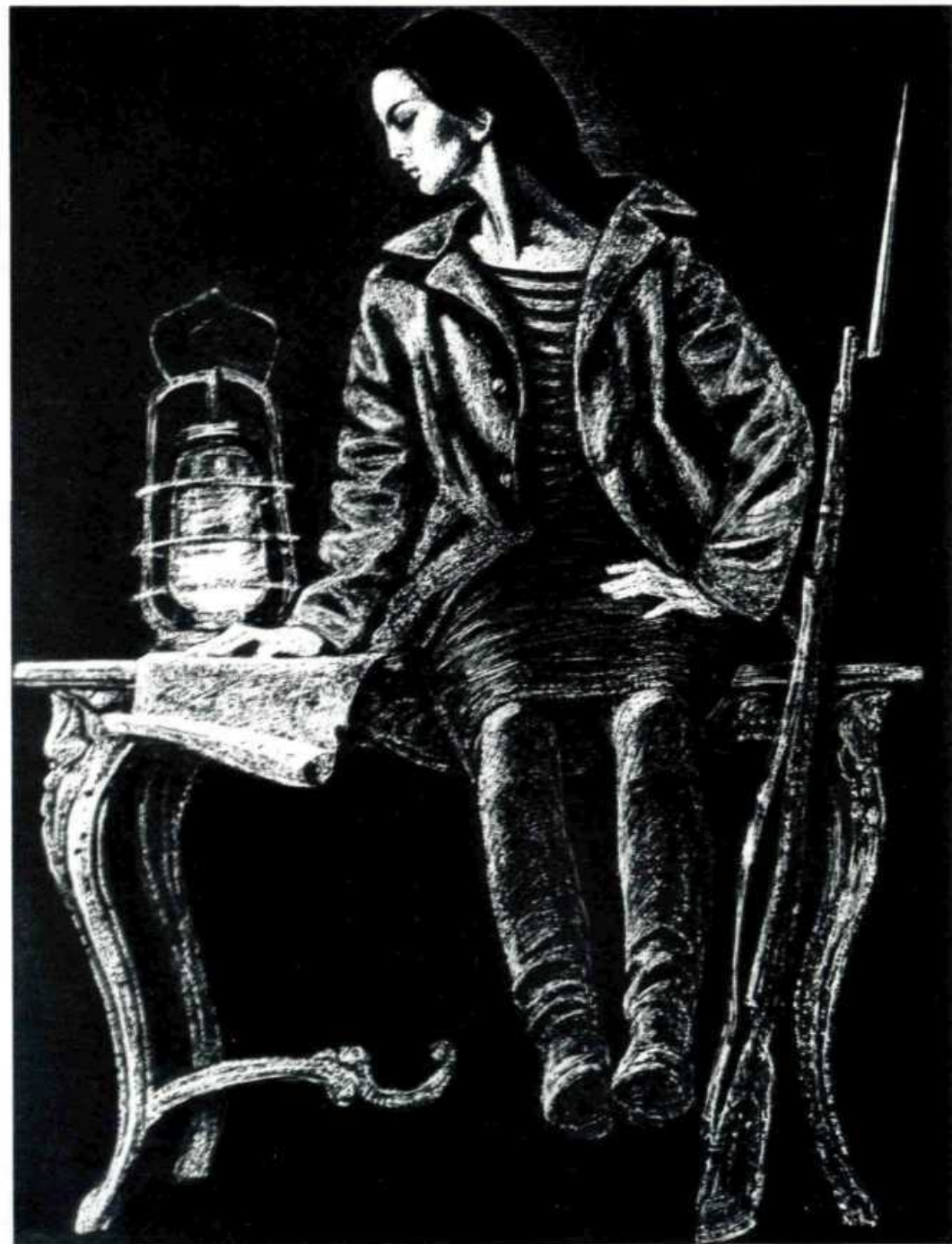
88. Анархисты



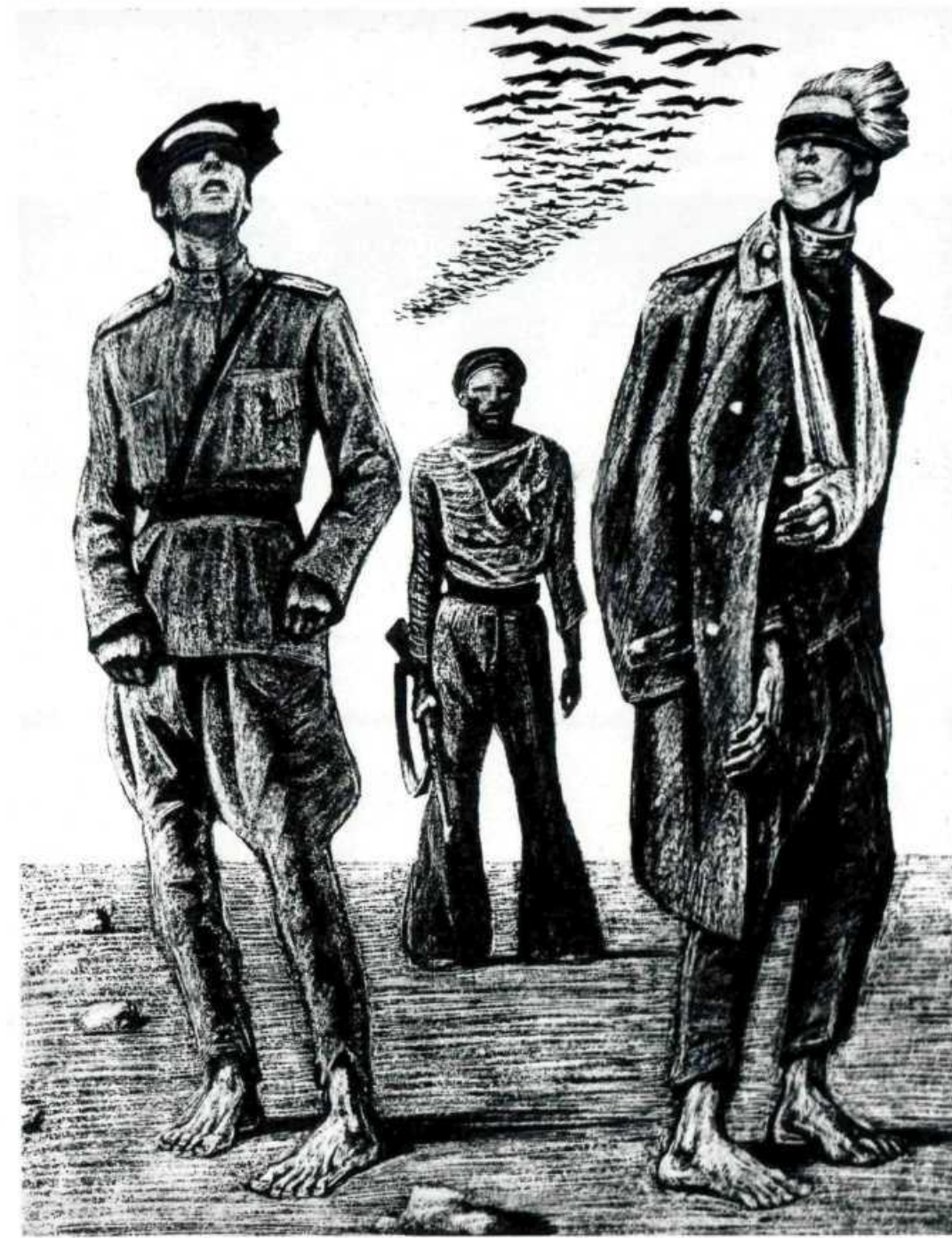
89. Казнь старухи

90. Акт второй. Приход Комиссара



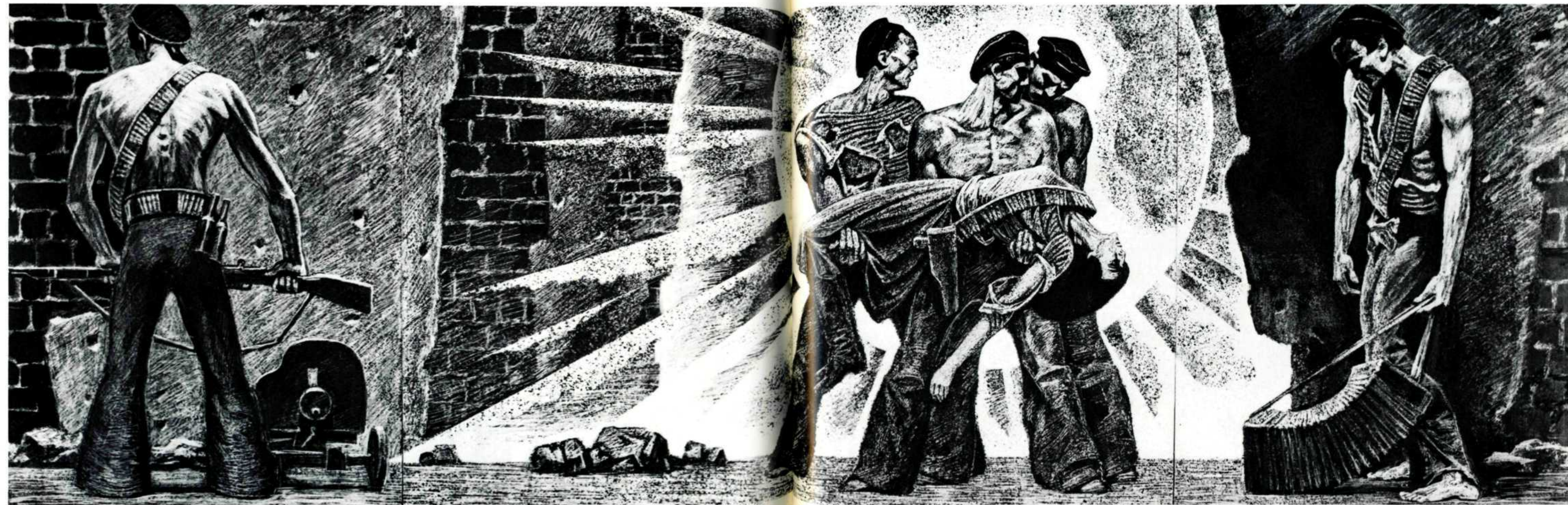


91. Письмо матери



92. Расстрел

93. Акт третий. Смерть Комиссара

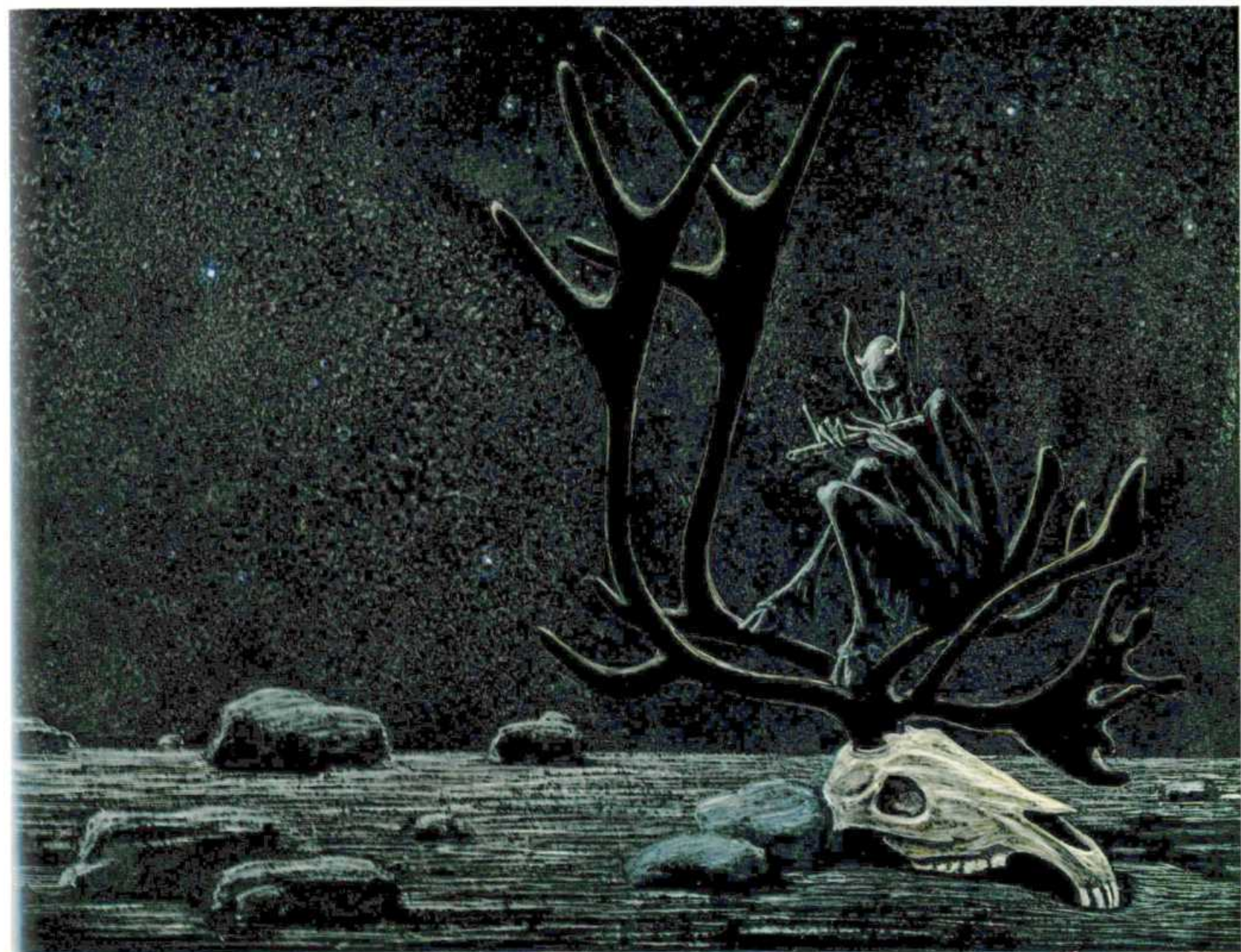




1977—1978 Г. ИБСЕН

ПЕР ГЮНТ

95. Композиция для шмуцитула



94. Фронтиспис

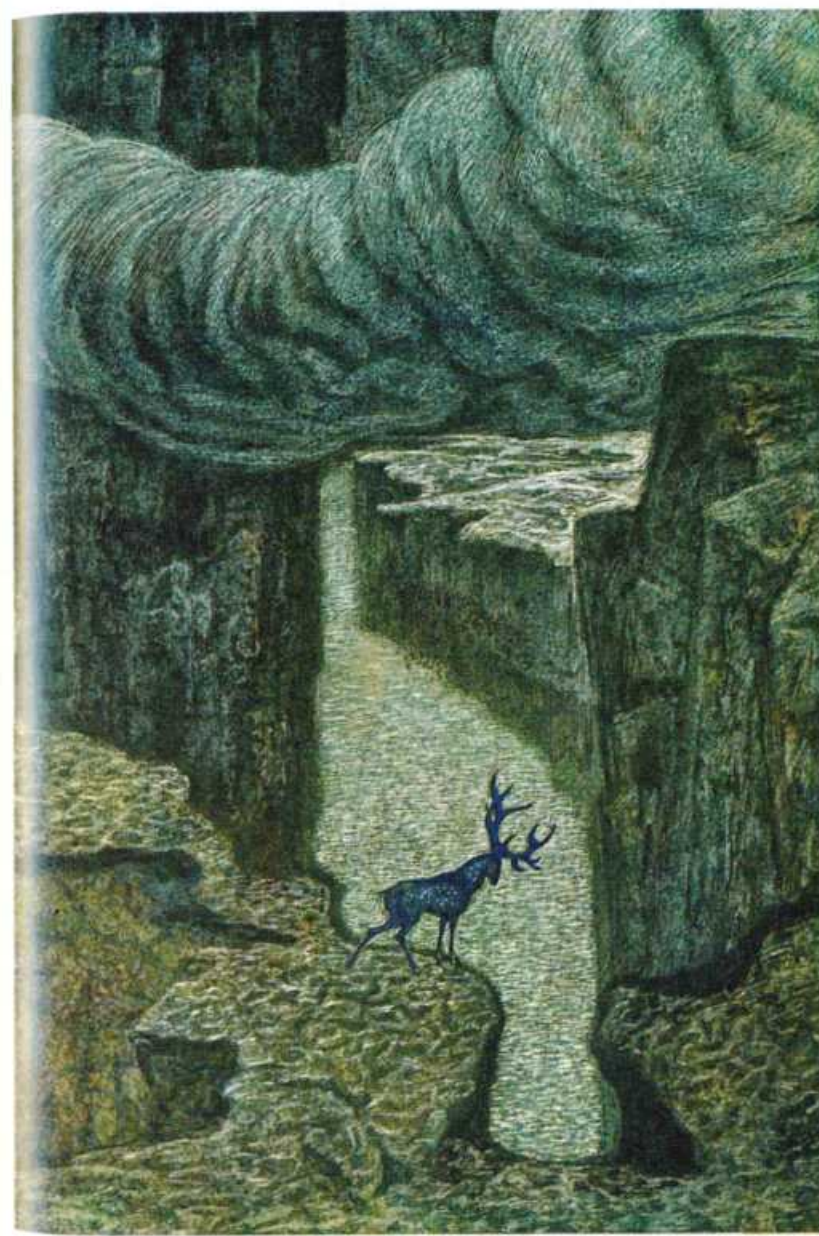
96. Действие первое



97. Пер и Осе



98. Олень



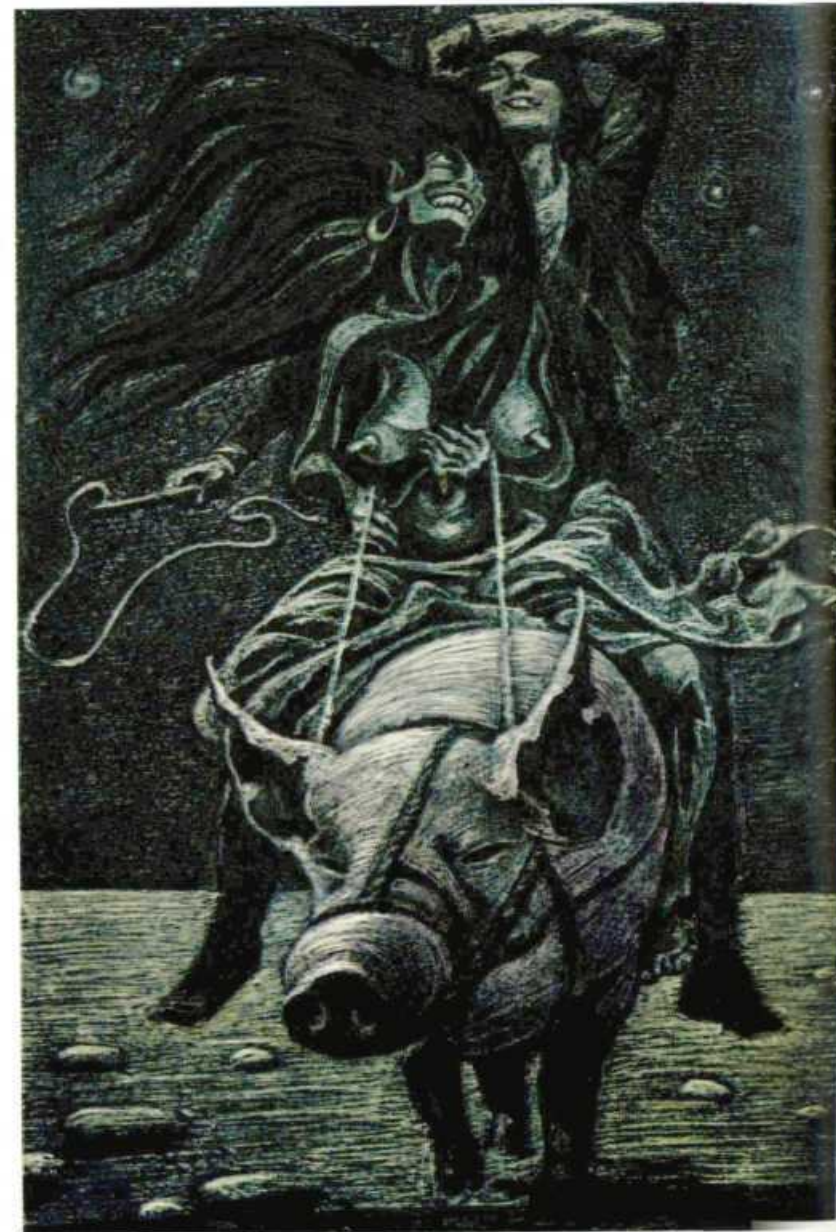
99. Сольвейг



100. Действие второе



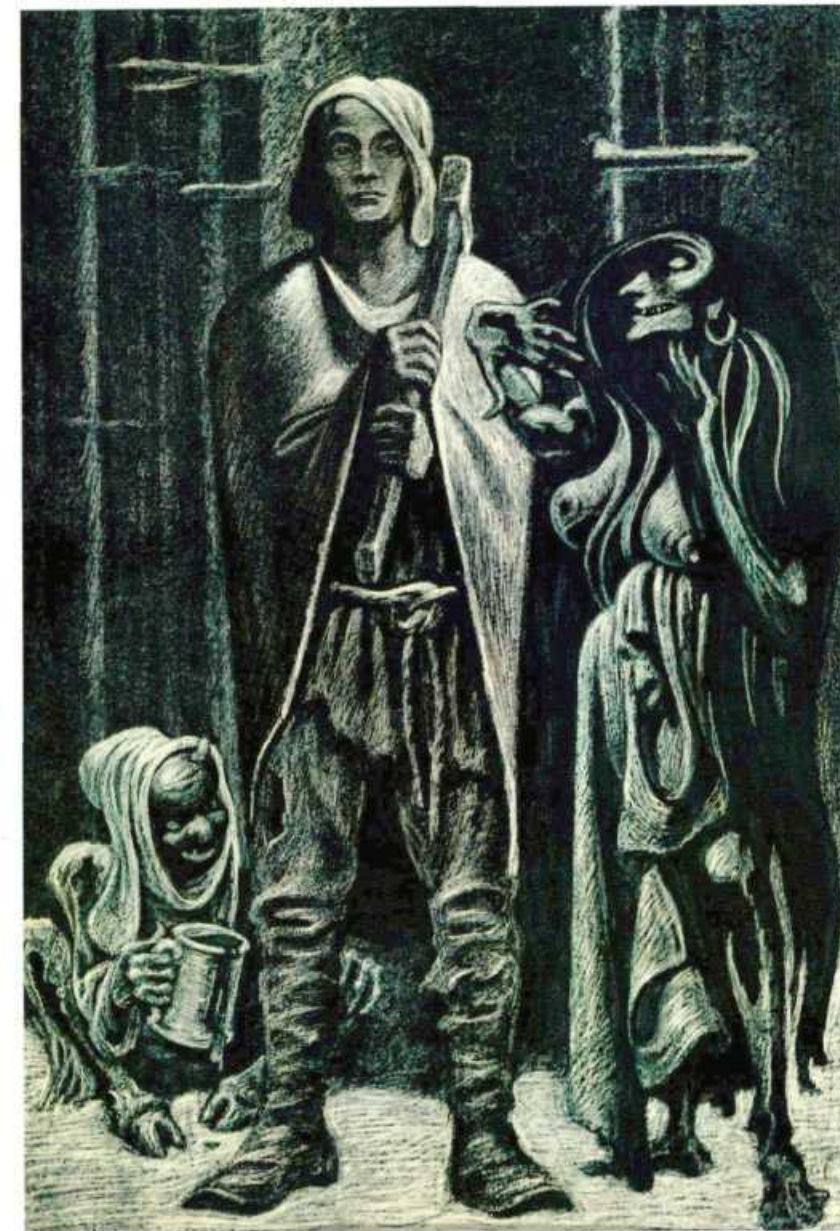
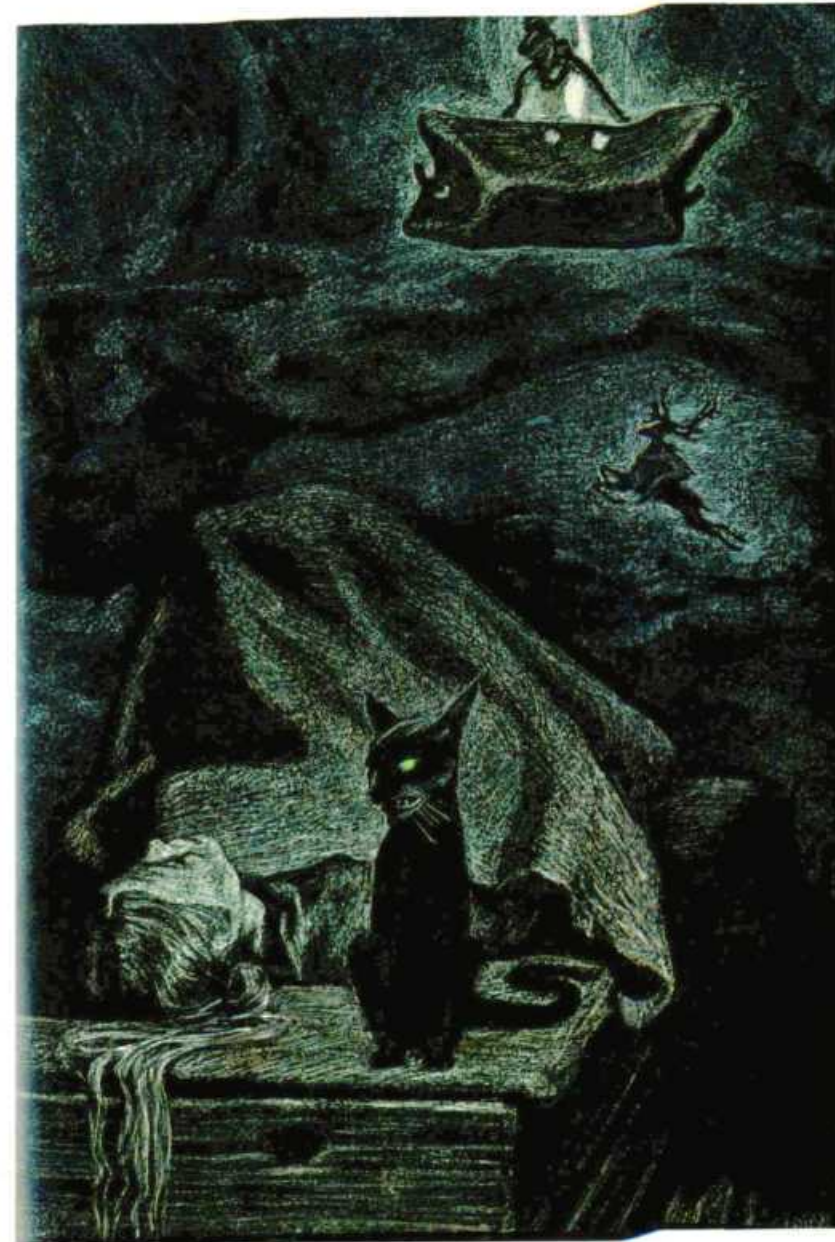
101. На свадебном коне



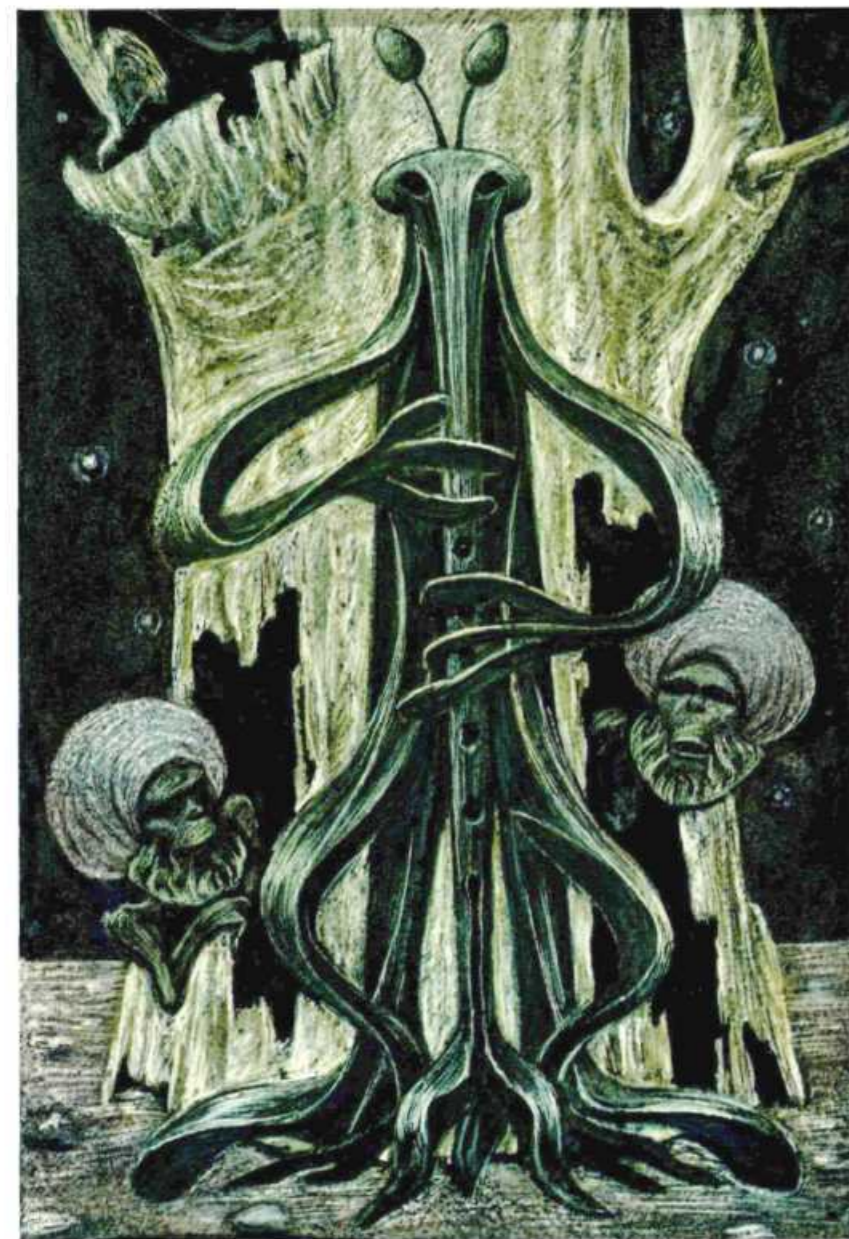
102. В царстве троллей



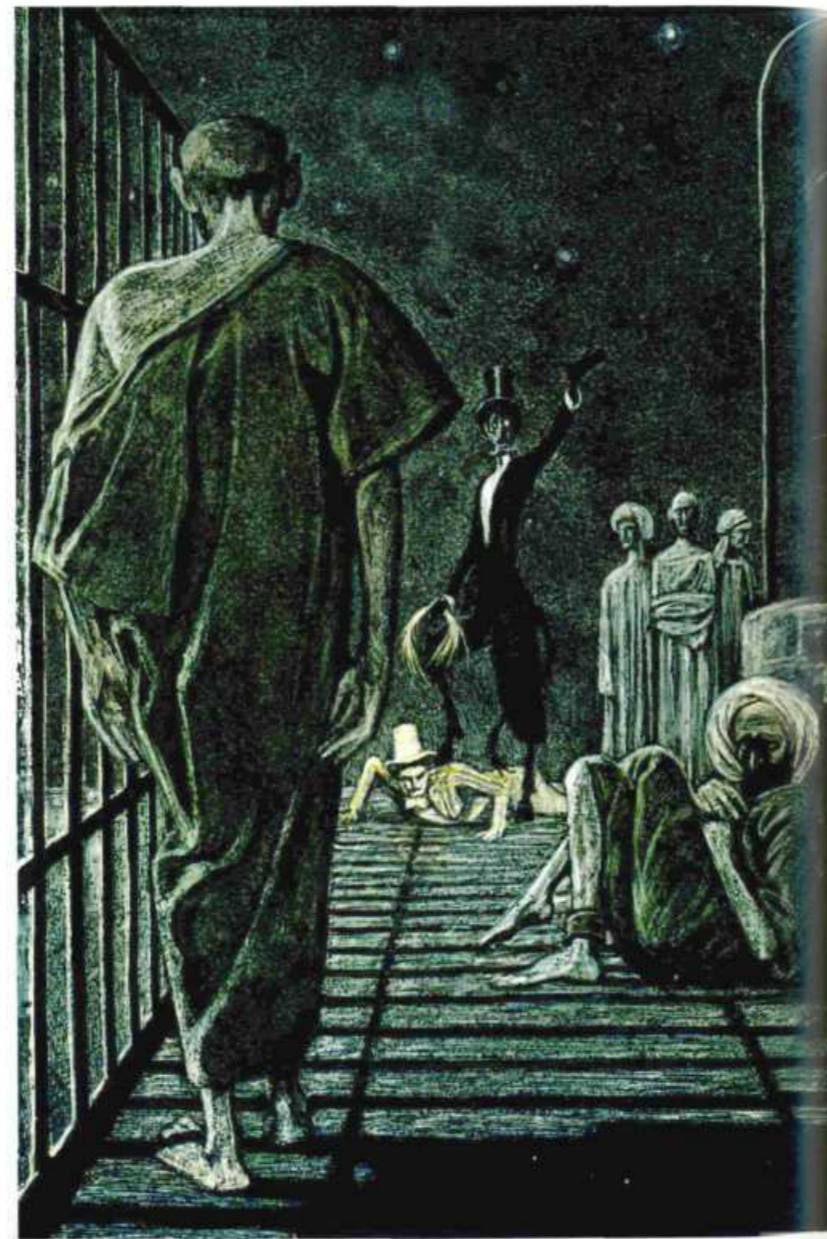
103. Действие третье



106. Действие четвертое



107. Сумасшедший дом в Каире



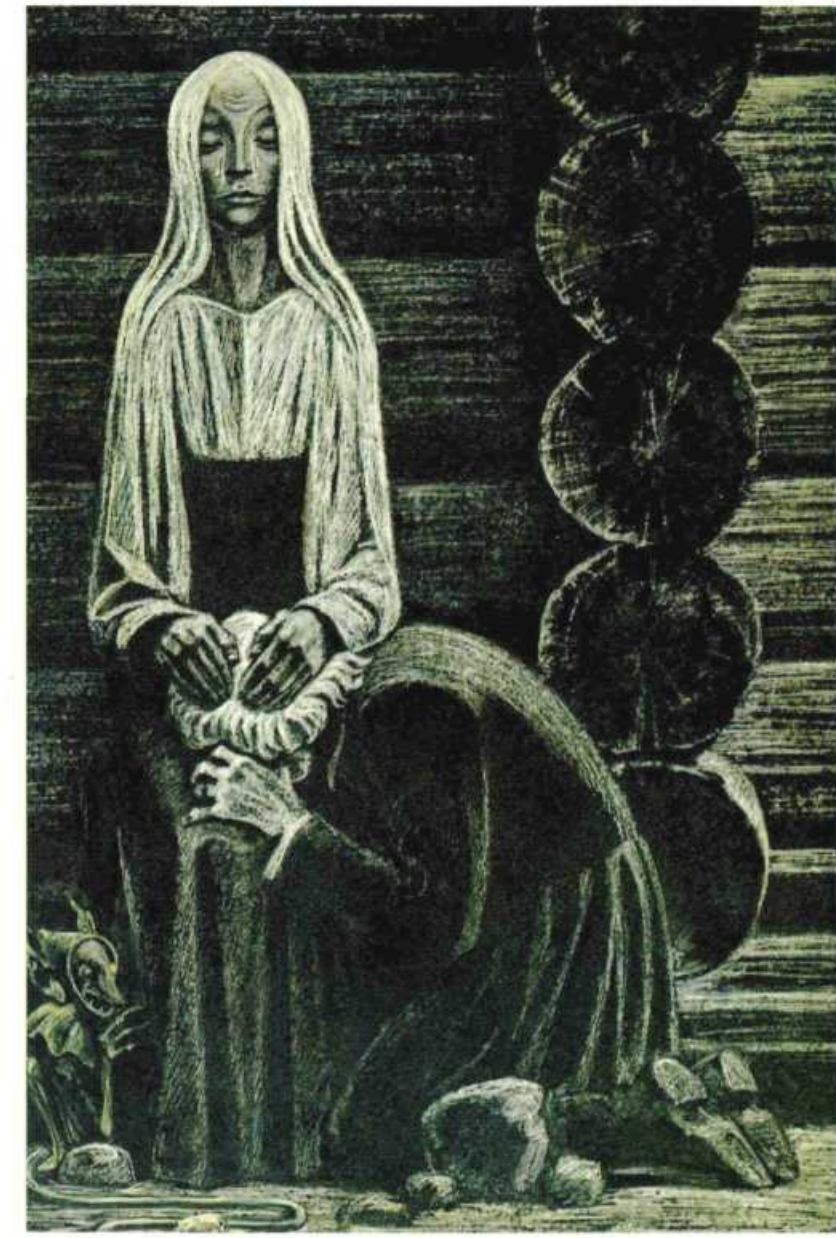
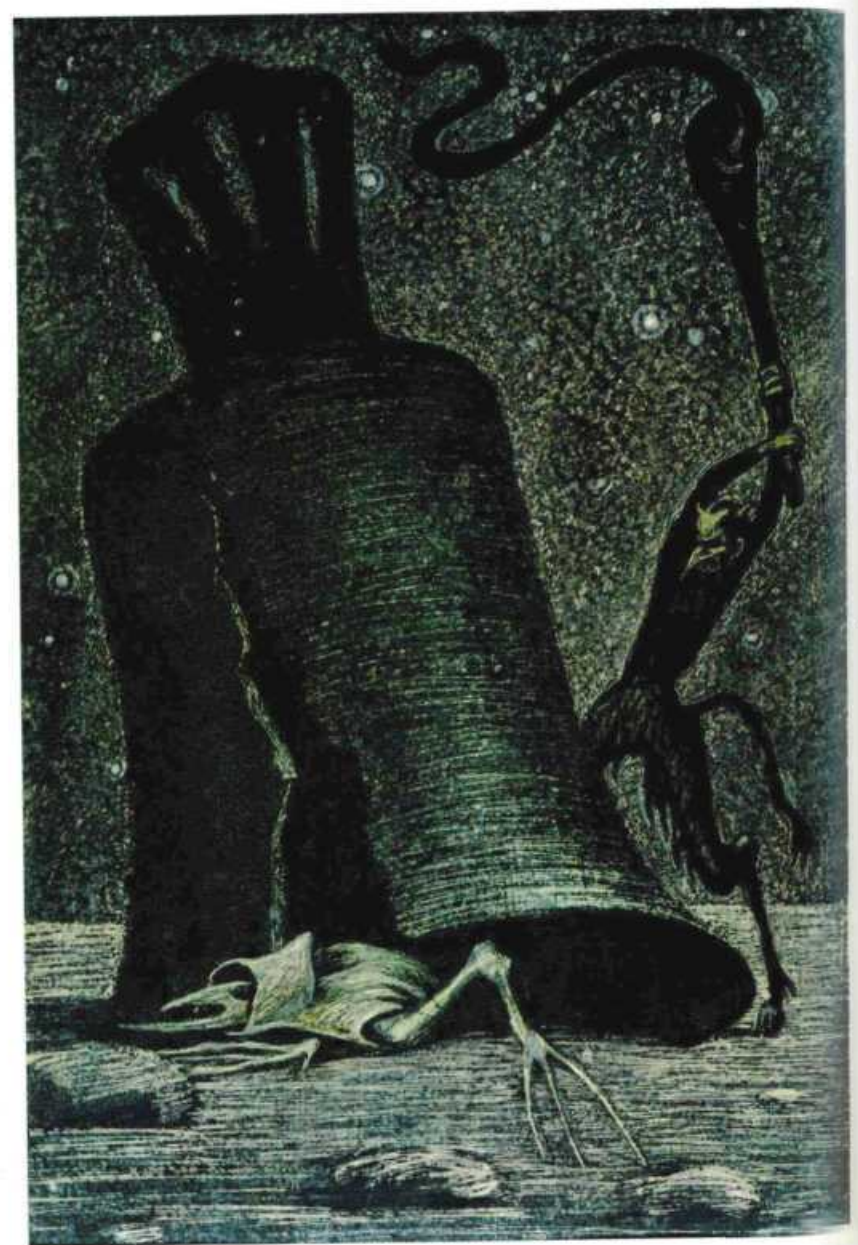
108. В шатре Анитры



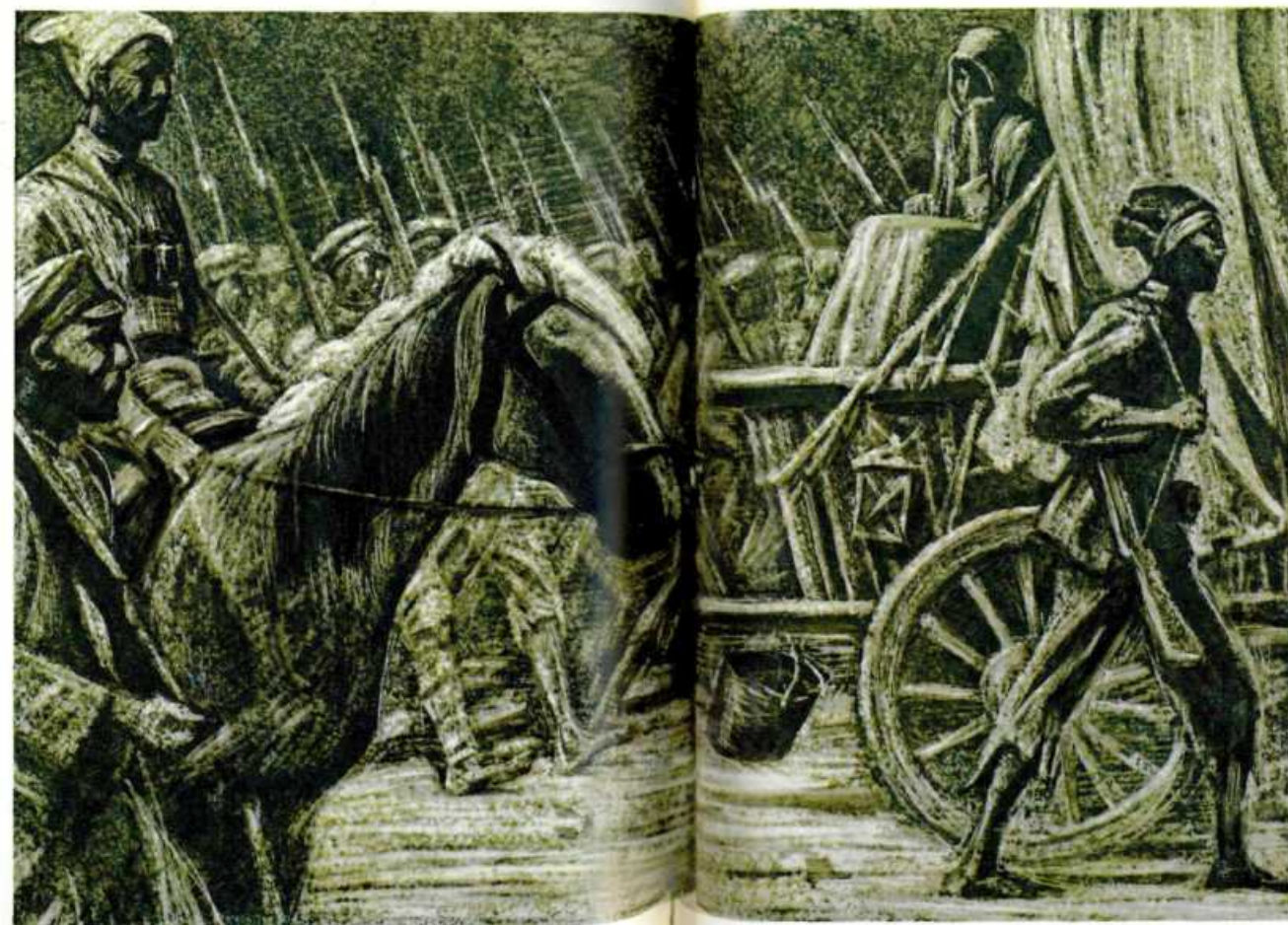
110. На первом перекрестке

111. Возвращение к Сольвейг

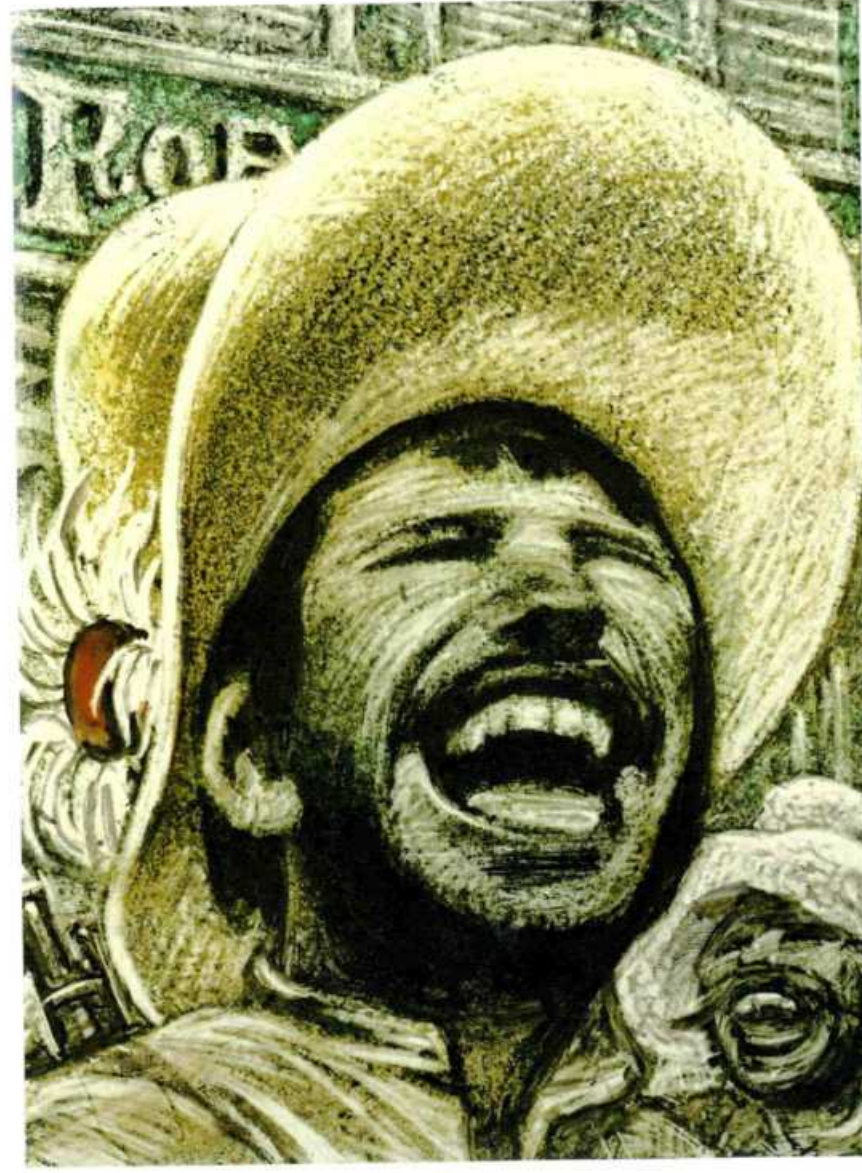
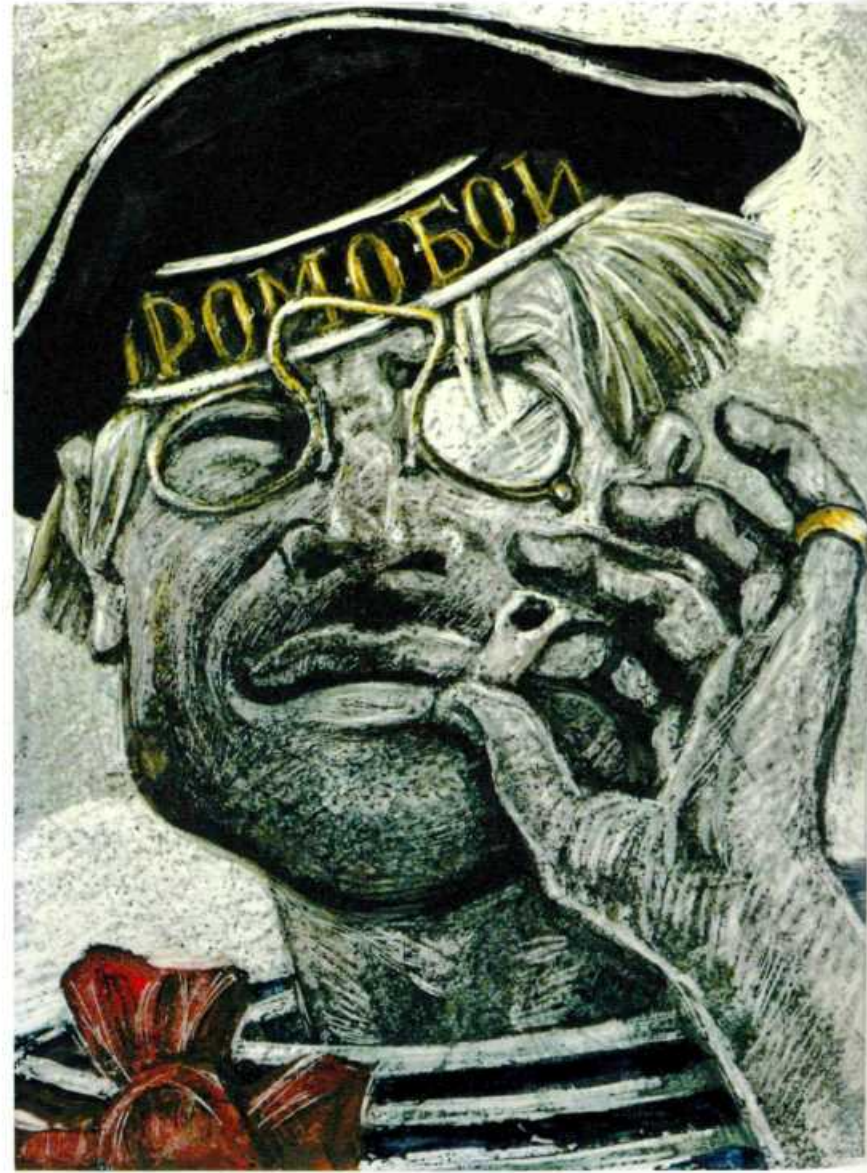
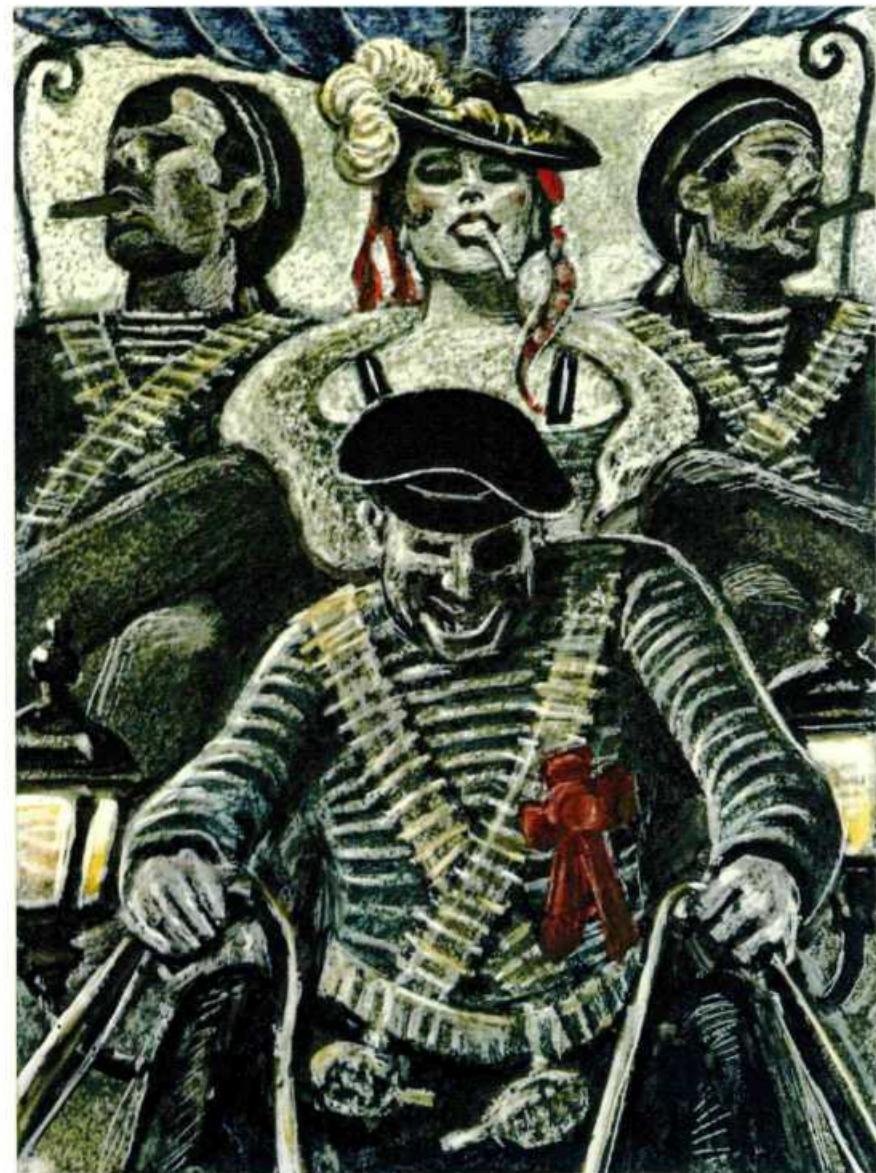
109. Действие пятое



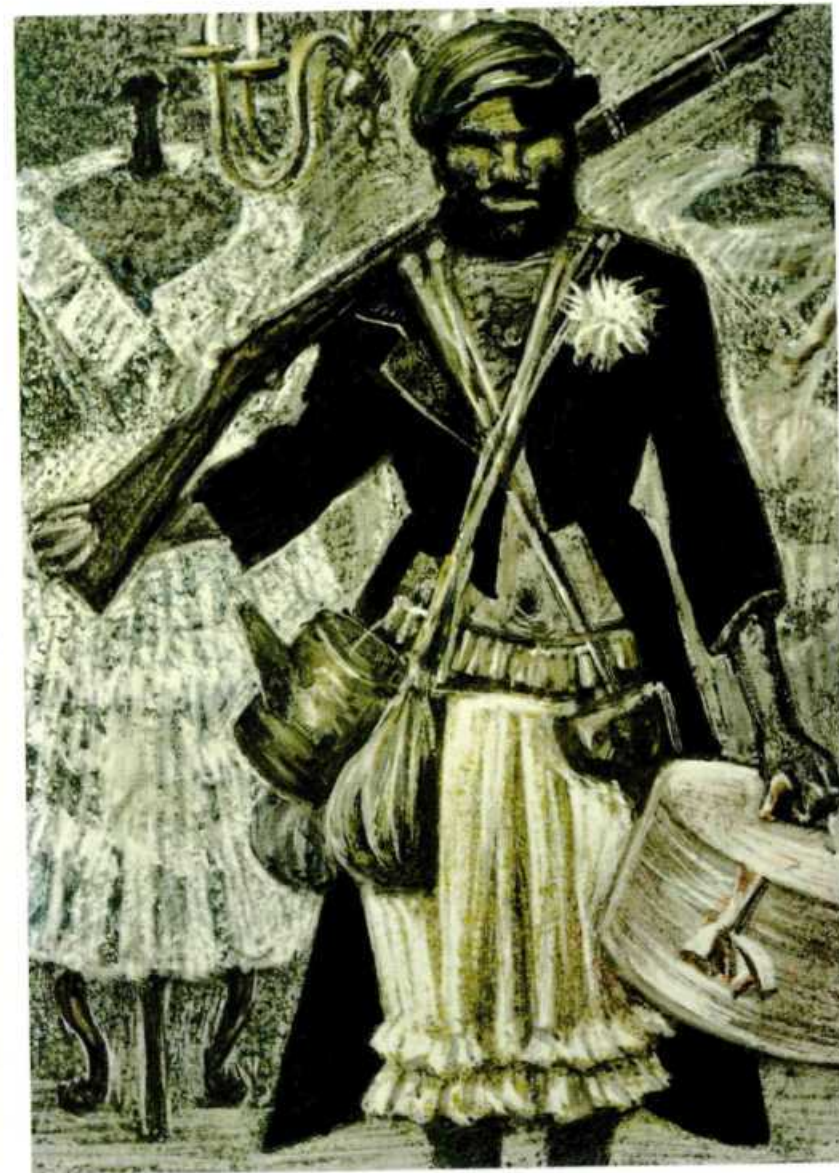
112. Трехчастная шмуцтитильная композиция



113. Анархисты



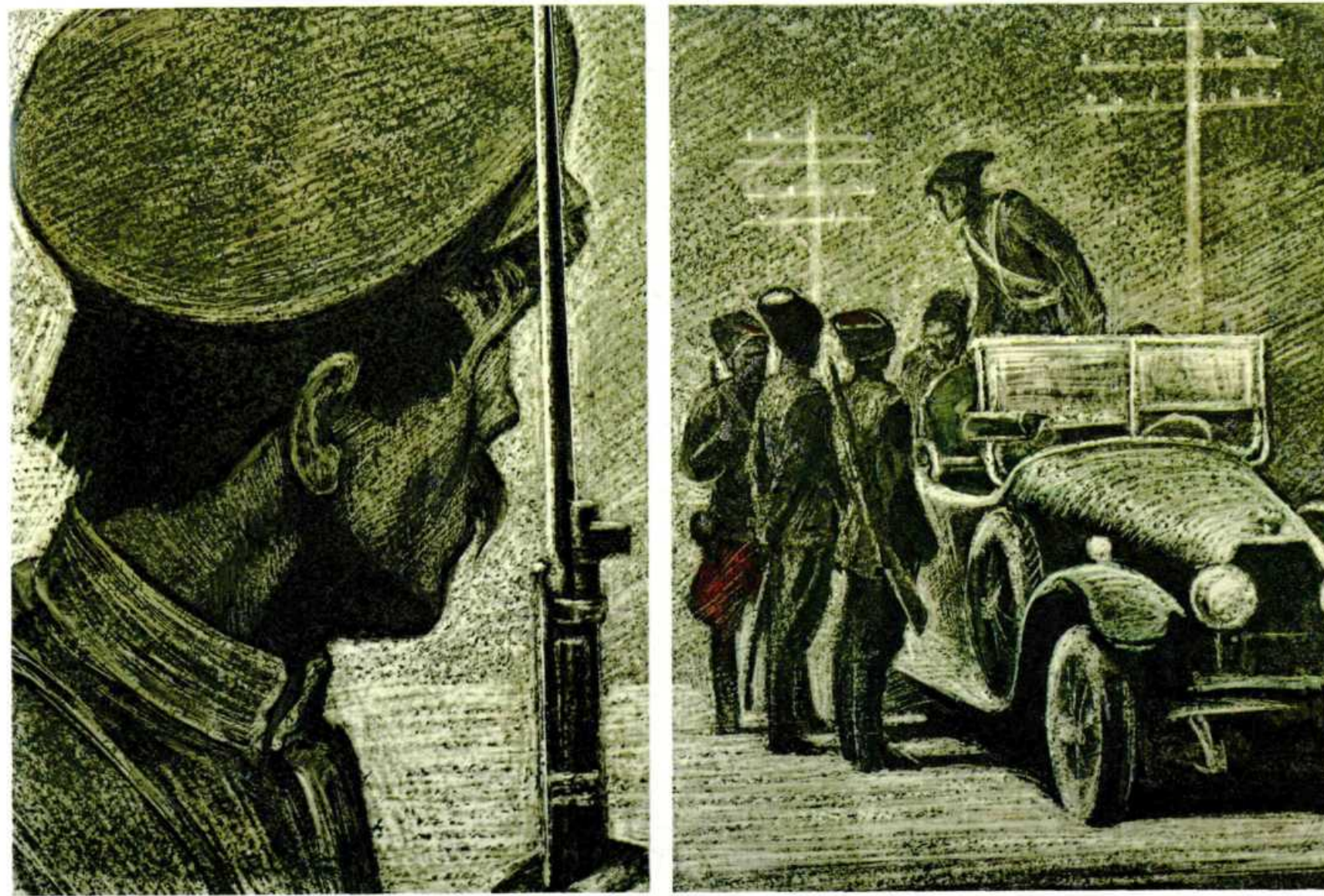
114. Трофеи



115. В походе

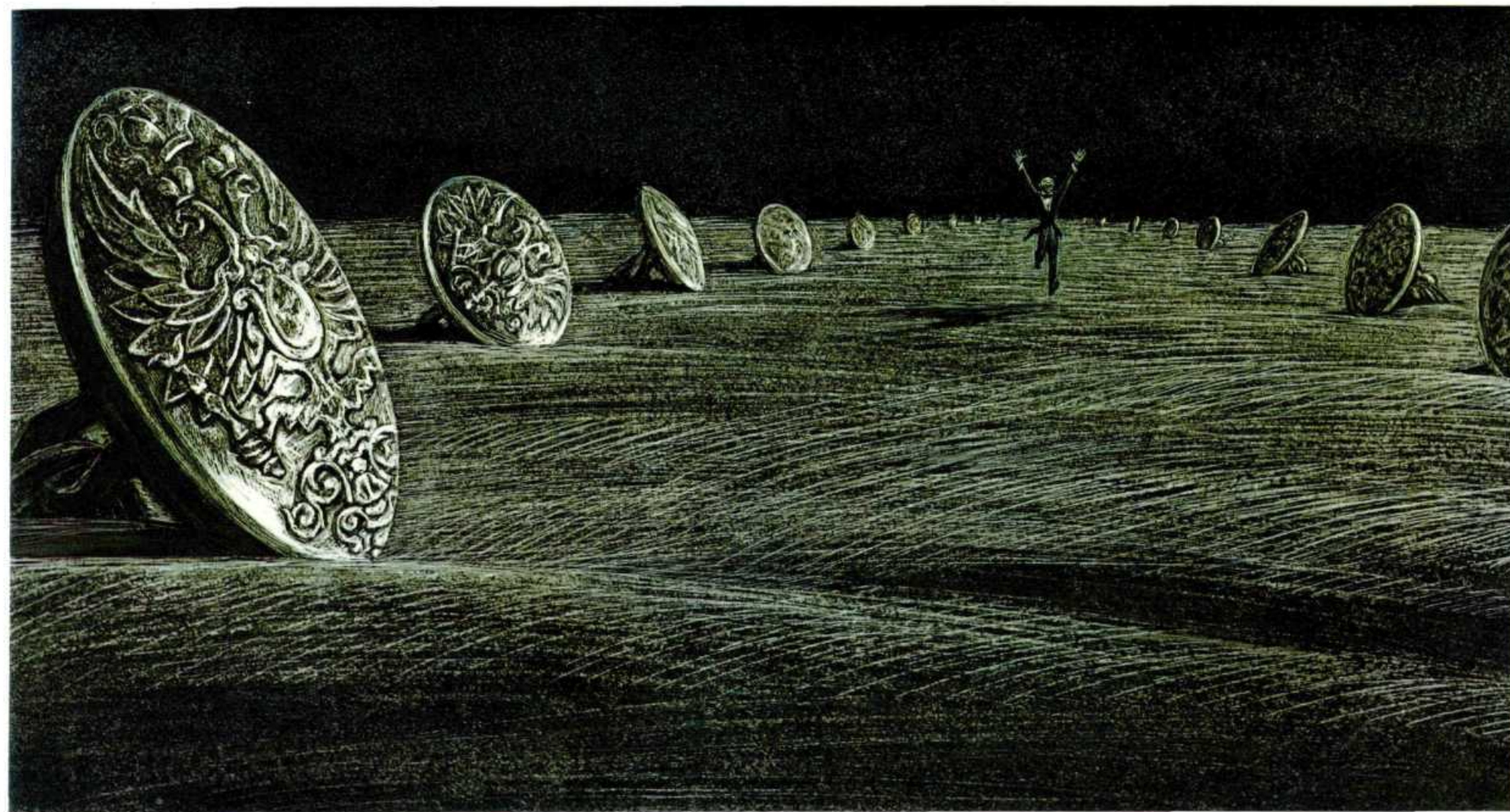


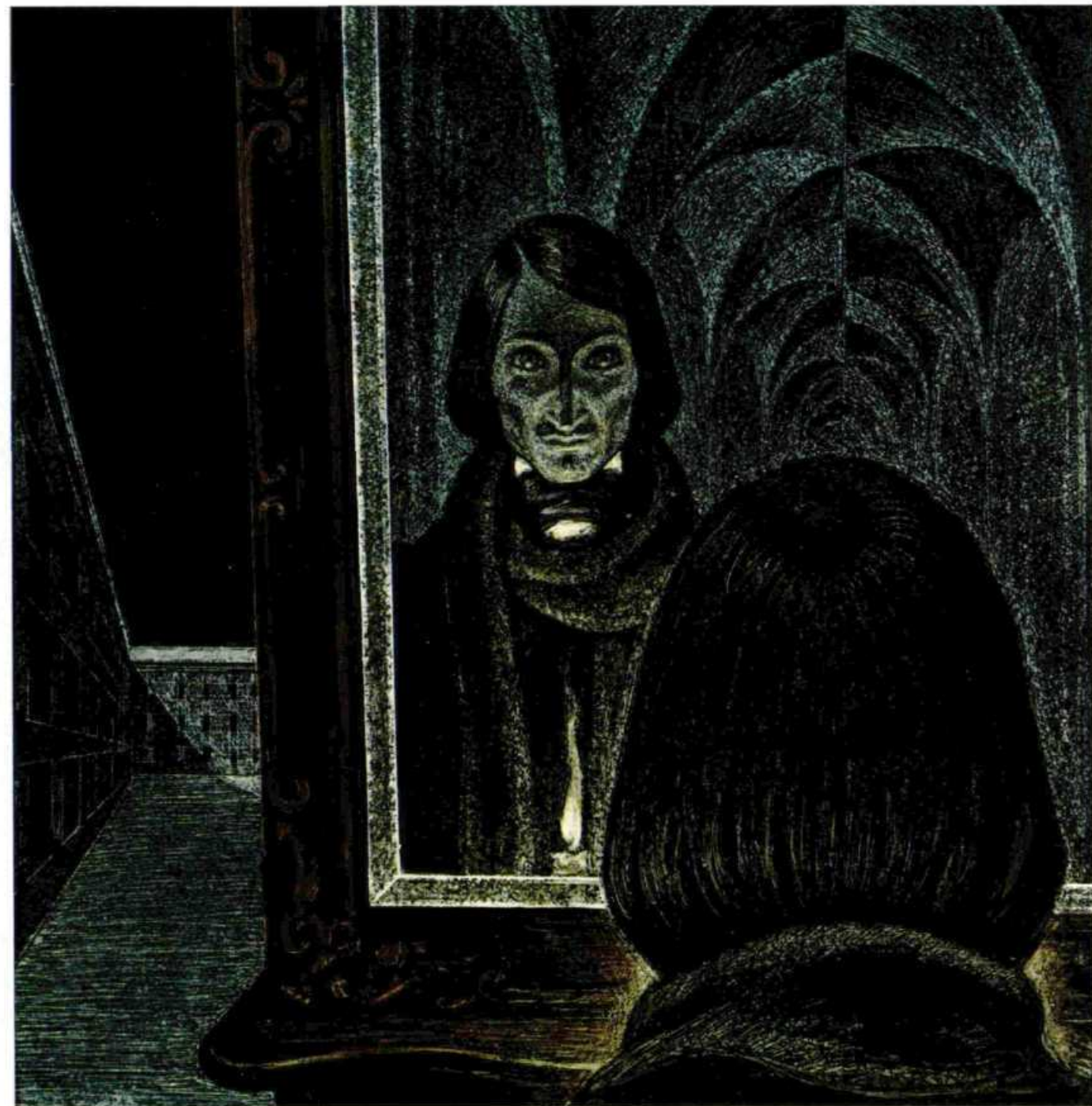
116. На задание





117. Композиция для суперобложки





119. Фронтиспис

120. В одном департаменте



121. В холодных пространствах Петербурга (I)



122. К портному



123. Новая шинель



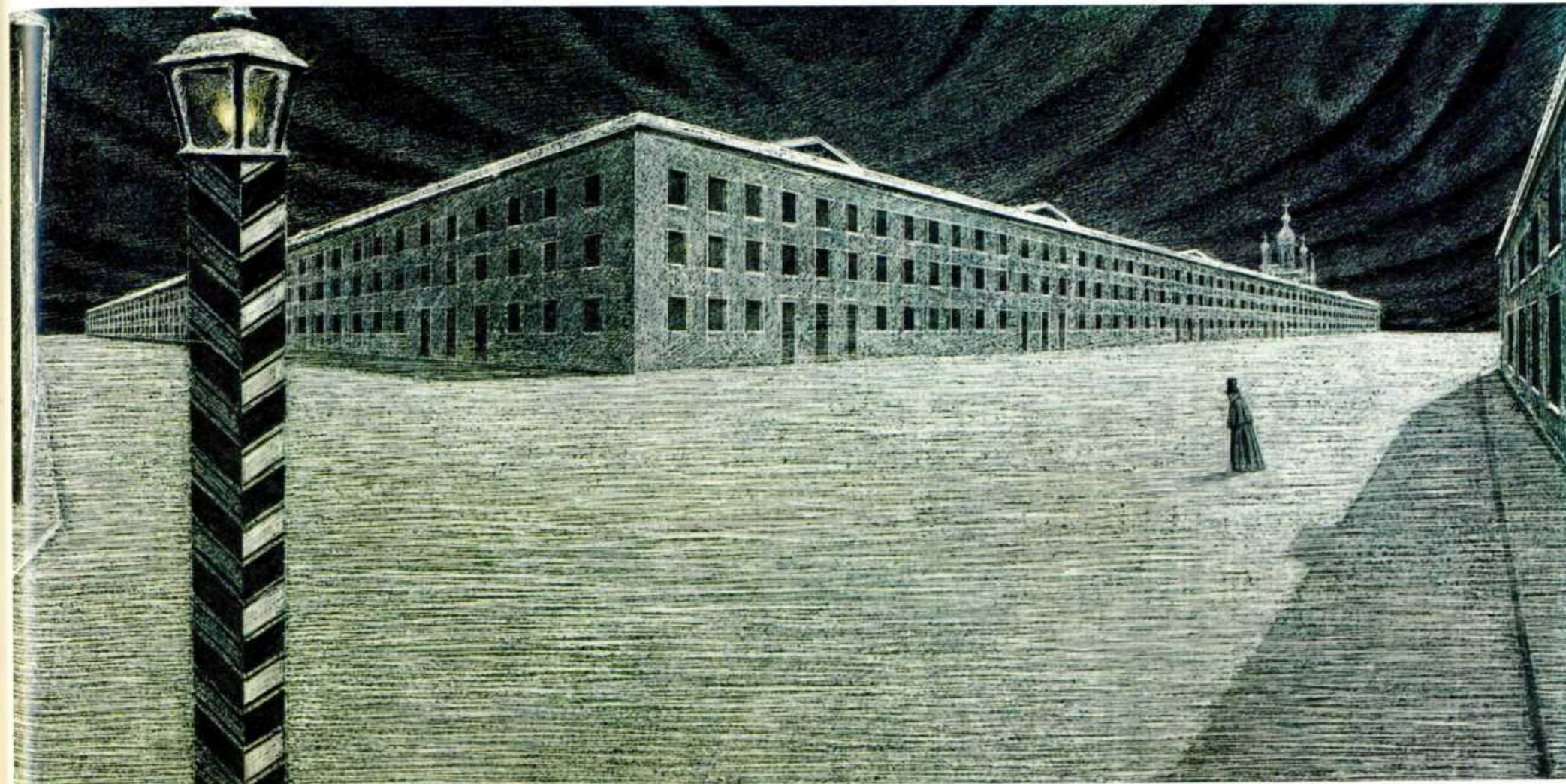
124. В холодных пространствах Петербурга (II)



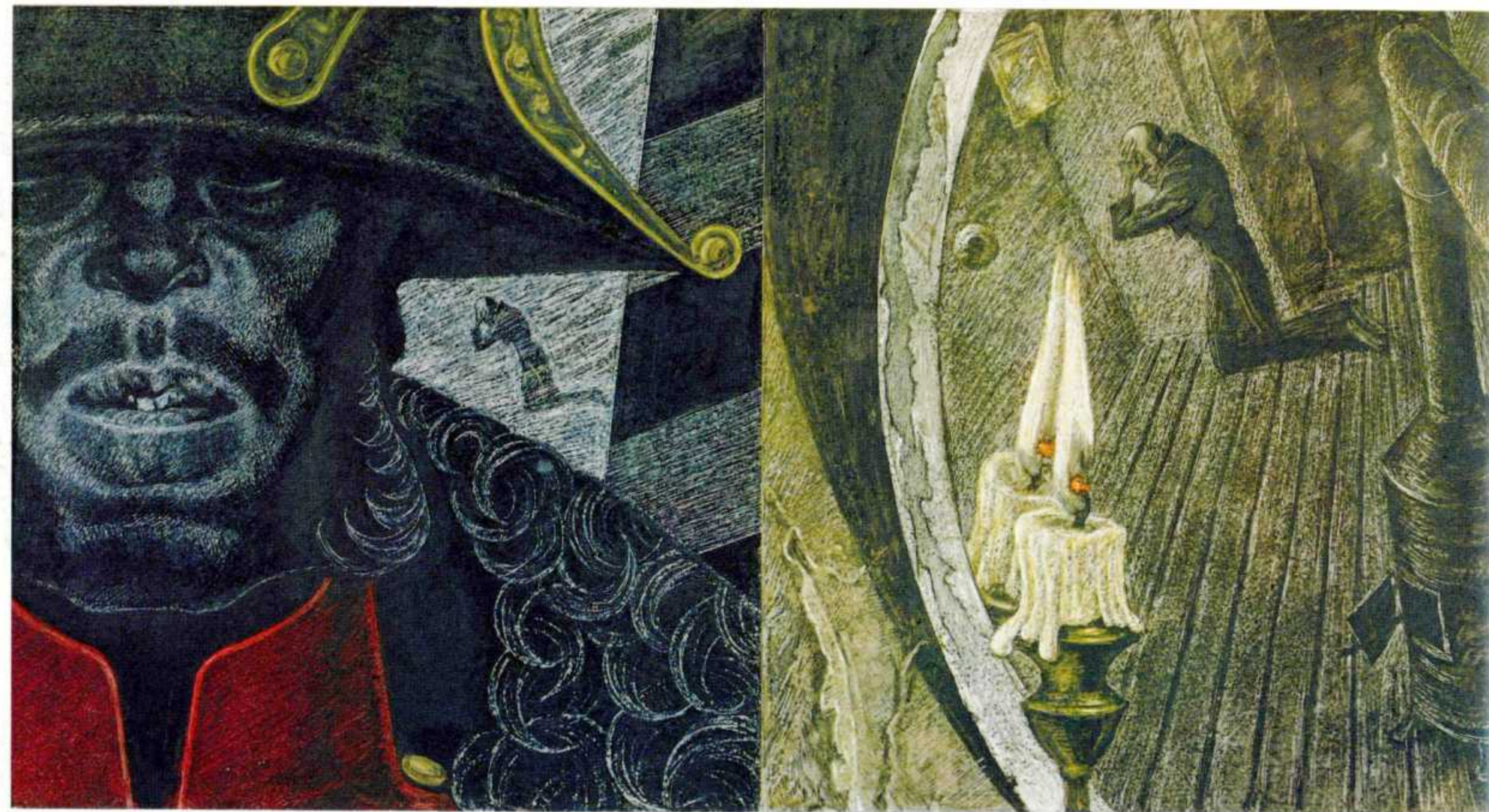
125. На именинах



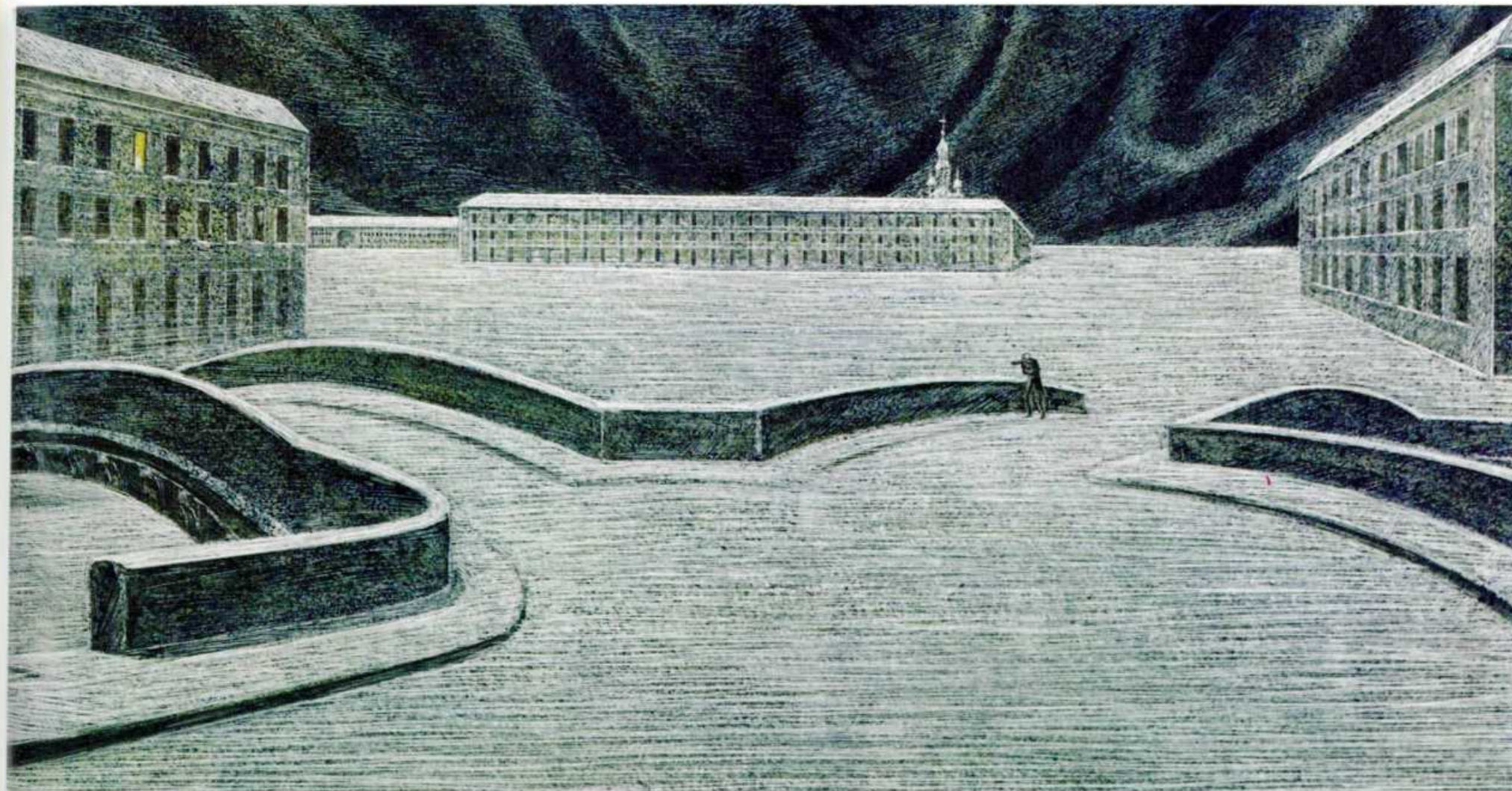
126. В холодных пространствах Петербурга (III)



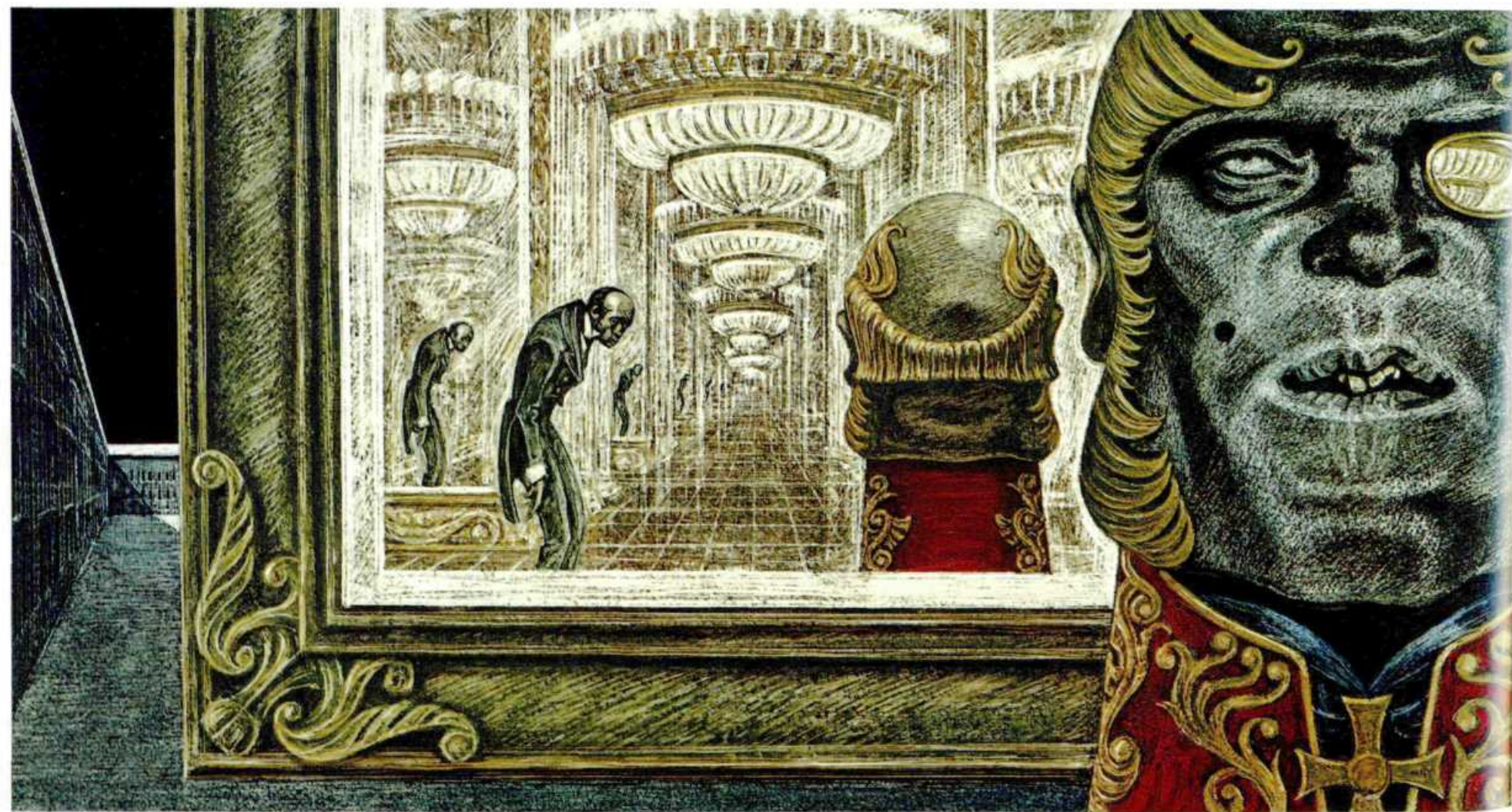
127. Шинель похищена



128. В холодных пространствах Петербурга (IV)



129. У «значительного лица»



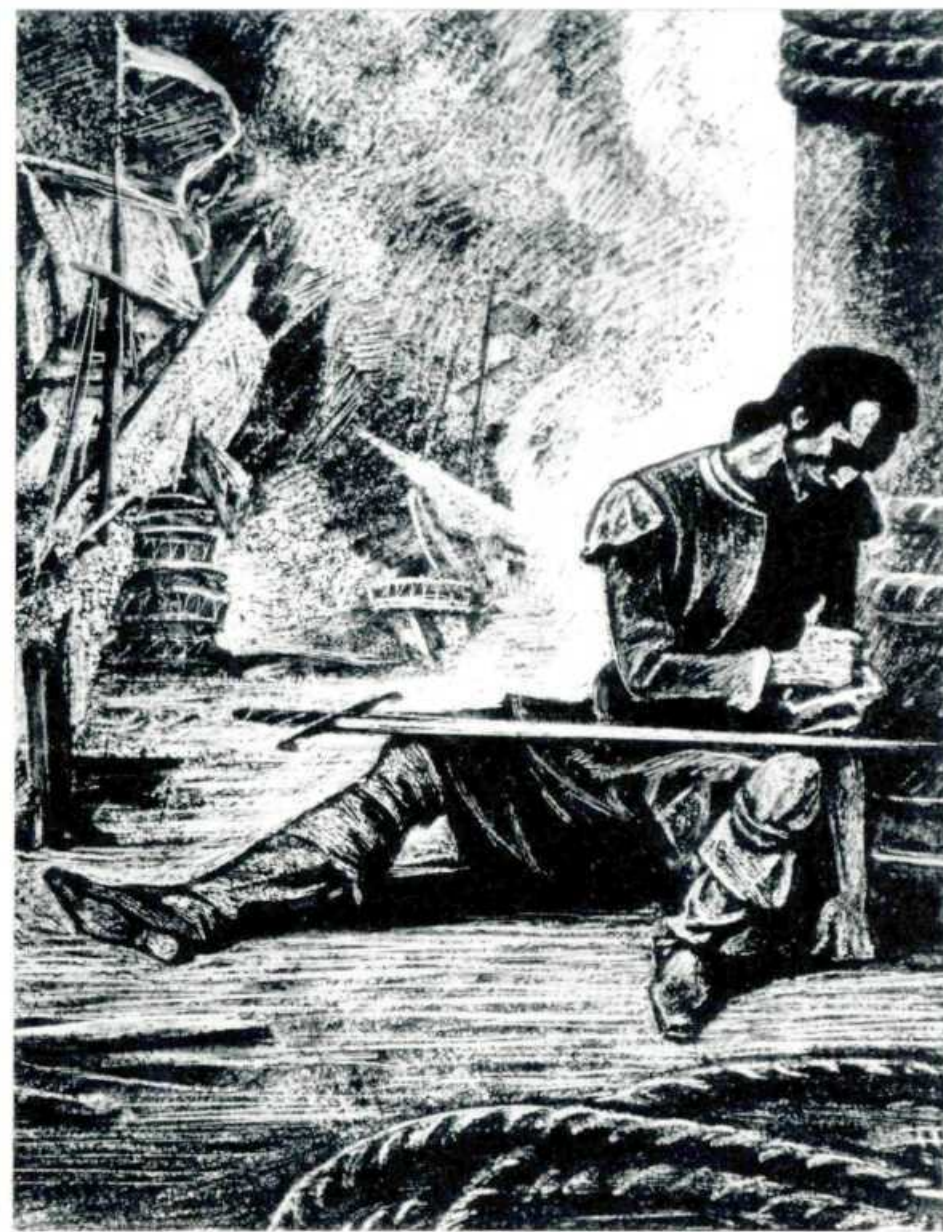
130. Финал



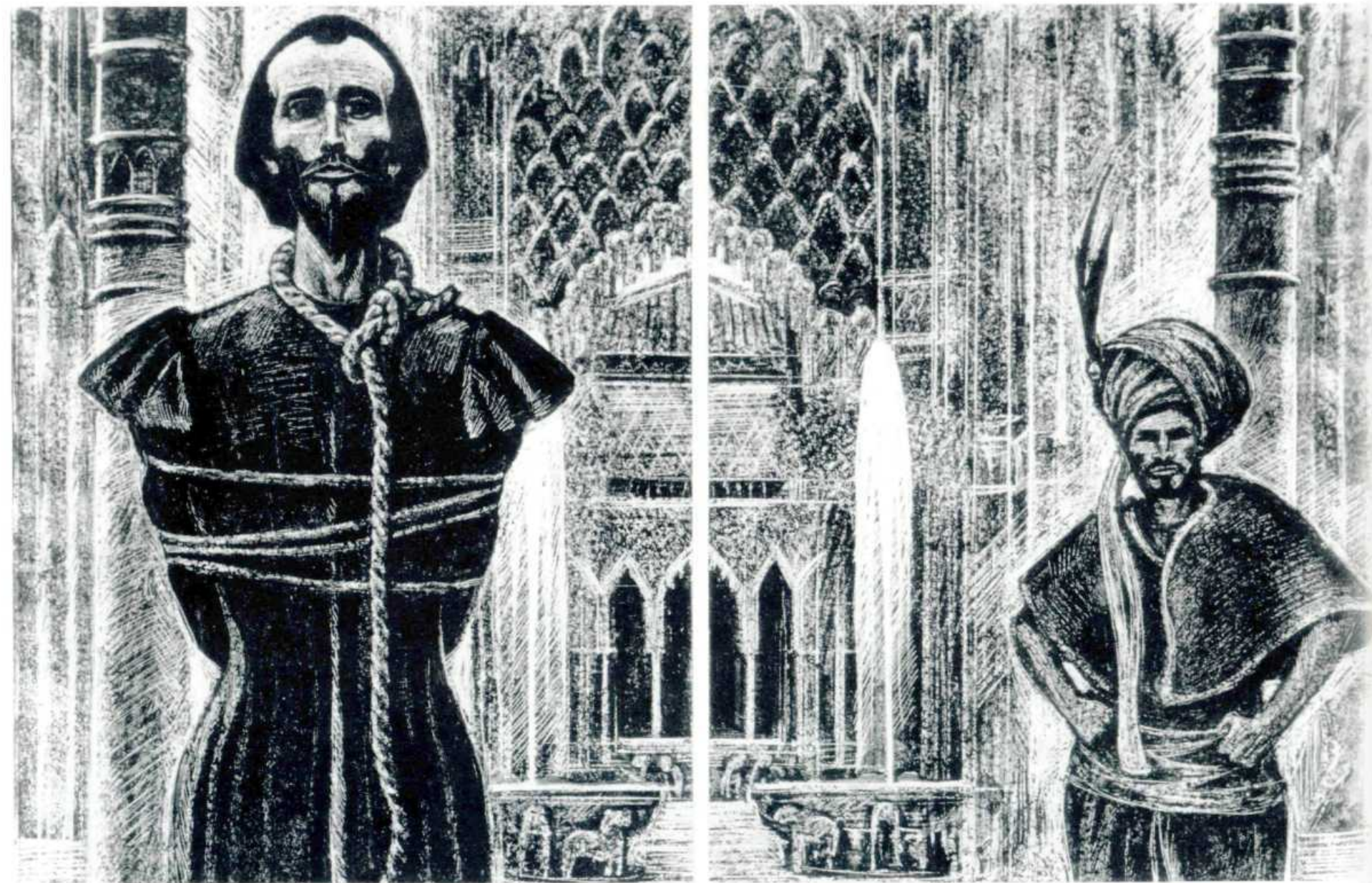
131. У кардинала Аквавивы



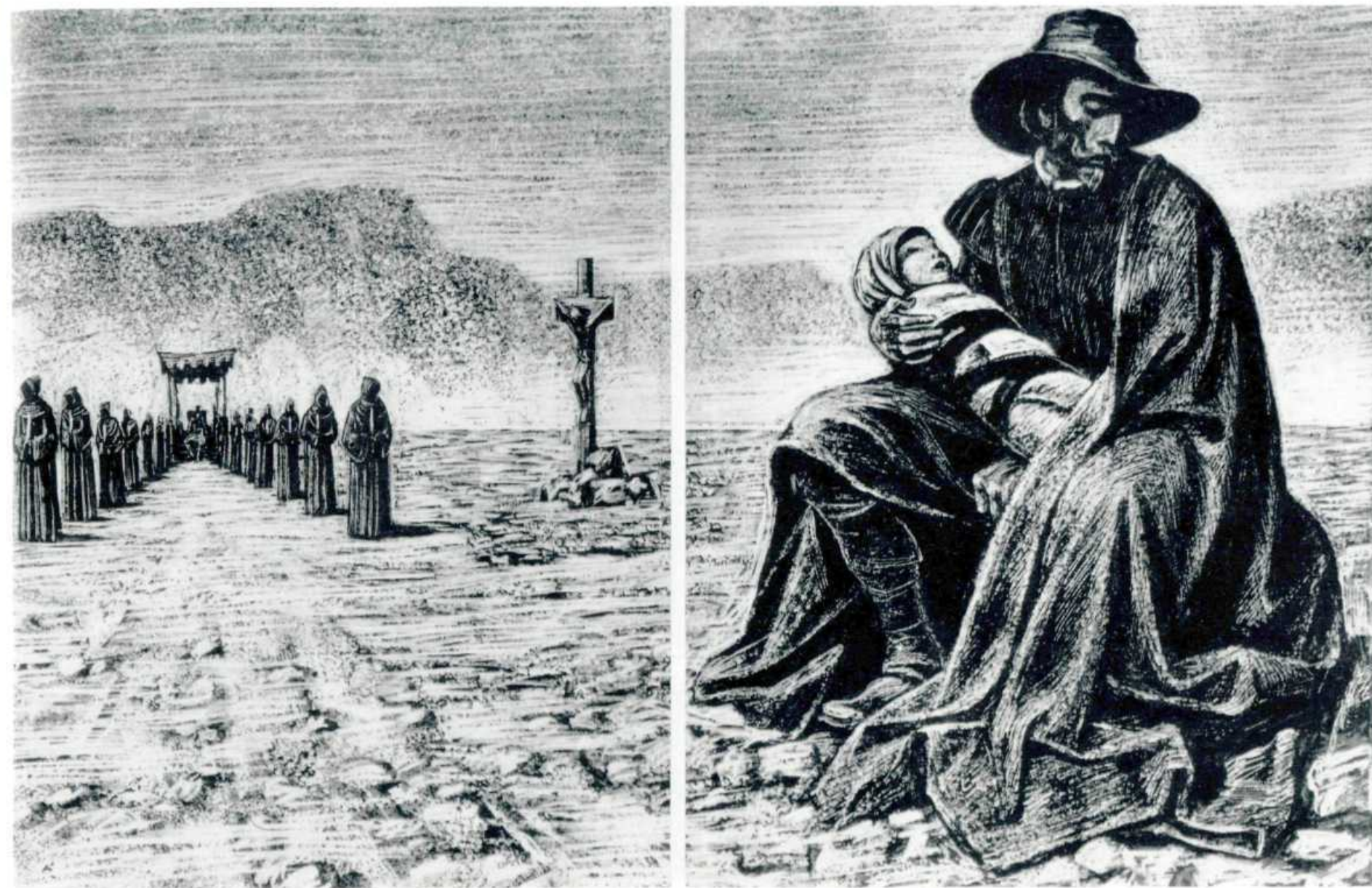
132. Битва при Леканто



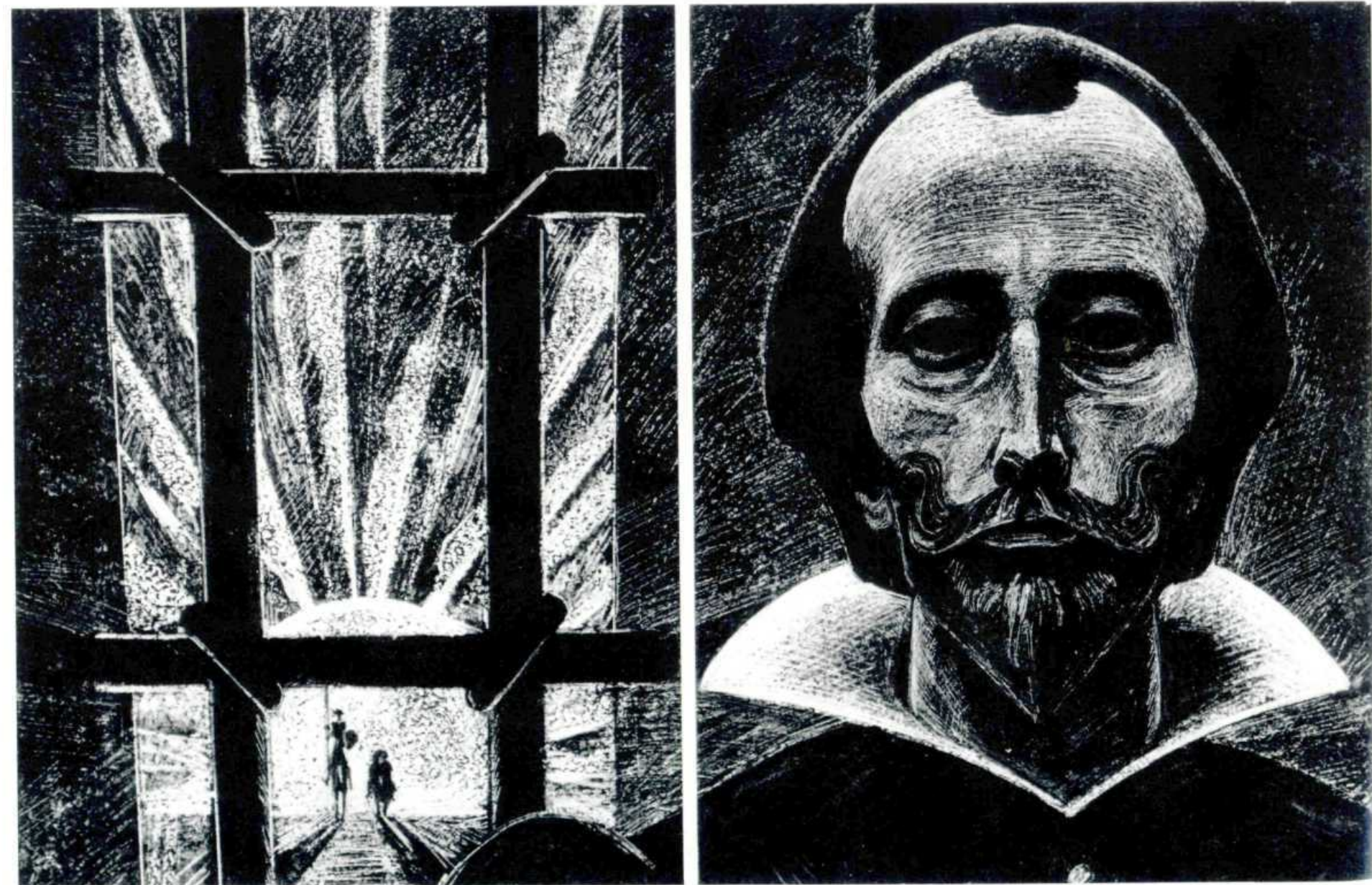
133. Алжирский плен



134. Встреча в пути



135. В тюрьме



ОСНОВНЫЕ ДАТЫ
ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА
ПЕРСОНАЛЬНЫЕ
ВЫСТАВКИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
КАТАЛОГ
ОСНОВНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
КНИЖНОЙ ГРАФИКИ
БИБЛИОГРАФИЯ
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

1923

Родился 29 января в Гомеле. В том же году семья переехала в Ленинград

1938—1941

Учеба в ленинградской средней художественной школе

1941 — 1944

Работает шлифовщиком на заводе

1944—1949

Учеба в Московском архитектурном институте

1947

Вышла в свет первая книга, проиллюстрированная С. Г. Бродским,— «Белый пудель» А. И. Куприна

1950—1955

Работа над проектом здания Республиканского музыкально-драматического театра Карельской АССР в Петрозаводске (осуществлен в 1955 г.)

1957

Оформил балет «Эсмеральда» Ц. Пуни для Республиканского музыкально-драматического театра Карельской АССР

1958

Для этого же театра оформил музыкальную комедию К. Я. Листова «Шуми, наш лес»

1958—1960

В качестве архитектора работает вместе с С. Т. Коненковым над проектом памятника В. И. Ленину на Ленинских горах в Москве (проект не был осуществлен)

1959

С. Г. Бродскому присвоено звание заслуженного деятеля искусств Карельской АССР

1959—1965

Работа над проектом комплекса зданий Финского драматического театра и Кукольного театра в Петрозаводске (осуществлен в 1965 г.)

1961

С. Г. Бродский принят в Союз художников СССР

1962

В качестве архитектора работает вместе с С. Т. Коненковым над проектом памятника Л. Н. Толстому на Девичьем поле в Москве (проект не был осуществлен)

1968—1970

Работа над проектом Дома-музея А. С. Грина в Феодосии (осуществлен в 1970 г.)

1975

С. Г. Бродскому присвоено звание заслуженного деятеля искусств РСФСР

На международной выставке «Книга-75» (Москва) иллюстрации к «Дон Кихоту» Сервантеса удостоены медали «Золотая ветвь дружбы»

1976

Избран академиком-корреспондентом Испанской королевской Академии изящных искусств Сан-Фернандо

1976–1982

Работа над проектом реконструкции здания Центрального Дома работников искусств в Москве

1977

На Международной выставке книжного искусства в Лейпциге иллюстрации к «Дон Кихоту» удостоены бронзовой медали

1981

Работа над оформлением фасада Дома-музея А. С. Грина в Феодосии (совместно с А. Бродским и И. Уткиным)

1982

На Международной выставке книжного искусства в Лейпциге иллюстрации к «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского удостоены бронзовой медали

20 ноября скончался в Москве

ПЕРСОНАЛЬНЫЕ ВЫСТАВКИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

1964

Москва, Центральный Дом архитектора

1966

Москва, Центральный Дом литераторов им. А. А. Фадеева
Москва, Дом культуры им. А. С. Серафимовича

1967

Петрозаводск, Выставочный зал Союза художников КАСССР

1969

Москва, издательство «Молодая гвардия»
Москва, Центральный Дом работников искусств

1972

Москва, Центральный Дом литераторов им. А. А. Фадеева

1973

Москва, Центральный Дом работников искусств
Москва, Центральный Дом архитектора

1974

Москва, Госплан СССР

1976

Прага, Выставочный зал издательства «Млада фронта»
Карловы Вары, галерея искусств

1977

Мадрид, клуб «Финансьеро геноба»
Мадрид, галерея «Атенео дель Прадо»

1977–1978

Петрозаводск, Музей изобразительных искусств КАСССР

1980

Москва, Выставочный зал Союза художников СССР
(ул. Горького, 25)

1983

Москва, Центральный Дом архитектора

КАТАЛОГ ОСНОВНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ КНИЖНОЙ ГРАФИКИ

1962

ГРИВА Ж. ЛЮБОВЬ И НЕНАВИСТЬ

(М.: Молодая гвардия, 1963)
Суперобложка. Бумага, гуашь
Фронтиспис. Бумага, гуашь
Иллюстрации (12). Бумага, тушь

ОТЧЕНАШЕК Я. РОМЕО, ДЖУЛЬЕТТА И ТЬМА *

(М.: Молодая гвардия, 1964)
Заставка. Бумага, тушь
Иллюстрации (4). Бумага, тушь

ЦВЕЙГ С. СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ В 7 ТОМАХ

(М.: Правда, 1963)
Переплеты (7). Бумага, гуашь
Портрет Стефана Цвейга. Бумага, тушь

АМЕРИГО

Композиция для оборота шмуцтитула.
Бумага, тушь
Заставки (6). Бумага, тушь

* 2-й вариант. 1-й вариант иллюстраций (1960) был опубликован тем же издательством в 1961 г.

БАЛЬЗАК

Композиции для оборотов шмуцтитулов (6). Бумага, тушь
Иллюстрации (8). Бумага, тушь

ВОСПОМИНАНИЯ

ОБ ЭМИЛЕ ВЕРХАРНЕ

Композиция для оборота шмуцтитула.
Бумага, тушь

ВСТРЕЧИ С ЛЮДЬМИ, ГОРОДАМИ, КНИГАМИ

Композиция для оборота шмуцтитула.
Бумага, тушь

ГЕЛЬДЕРЛИН

Композиция для оборота шмуцтитула.
Бумага, тушь

ГЕНРИХ ФОН КЛЕЙСТ

Композиция для оборота шмуцтитула.
Бумага, тушь

ДИККЕНС

Композиция для оборота шмуцтитула
Бумага, тушь

ЖОЗЕФ ФУШЕ

Композиция для оборота шмуцтитула.
Бумага, тушь
Заставки (9). Бумага, тушь

ЗВЕЗДНЫЕ ЧАСЫ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА

Композиция для оборота шмуцтитула.
Бумага, тушь
Заставки (9). Бумага, тушь

ЛЕГЕНДЫ

Заставки (3). Бумага, тушь

МАГЕЛЛАН

Композиция для оборота шмуцтитула.
Бумага, тушь
Заставки (13). Бумага, тушь

МАРИЯ СТЮАРТ
Композиция для оборота шмуцтитиула.
Бумага, тушь
Заставки (24). Бумага, тушь
Иллюстрации (8). Бумага, тушь

МАРСЕЛИНА ДЕБОРД-ВАЛЬМОР
Композиция для оборота шмуцтитиула.
Бумага, тушь

НЕТЕРПЕНИЕ СЕРДЦА
Заставка. Бумага, тушь
Иллюстрации (4). Бумага, тушь
НОВЕЛЛЫ

Заставки (16). Бумага, тушь
Иллюстрации (12). Бумага, тушь
РОМЕН РОЛЛАН

Композиция для оборота шмуцтитиула.
Бумага, тушь
СТЕНДАЛЬ

Композиция для оборота шмуцтитиула.
Бумага, тушь

ФРАНЦ-АНТОН МЕСМЕР
Композиция для оборота шмуцтитиула.
Бумага, тушь

1963—1964

ГРИН А. С.
СОБРАНИЕ
СОЧИНЕНИИ В 6 ТОМАХ

(М.: Правда, 1965)
Иллюстрации. Бумага, темпера
АКВАРЕЛЬ (1)
АЛЫЕ ПАРУСА (4)
АПЕЛЬСИН (1)

БАРХАТНАЯ ПОРТЬЕРА (1)
БЕГУЩАЯ ПО ВОЛНАМ (5)
БЛИСТАЮЩИЙ МИР (2)
ВОЗВРАЩЕНИЕ (1)
ВОЗВРАЩЕННЫЙ АД (1)
ГЕНИАЛЬНЫЙ ИГРОК (1)
ДОРОГА НИКУДА (5)
ЖИЗНЬ ГНОРА (1)
ЗОЛОТАЯ ЦЕПЬ (2)
КАК БЫ ТАМ НИ БЫЛО (1)
КАПИТАН ДЮК (1)
КИРПИЧ И МУЗЫКА (1)
КОМЕНДАНТ ПОРТА (1)
КОРАБЛИ В ЛИССЕ (1)
КРЫСОЛОВ (2)
ЛУННЫЙ СВЕТ (1)
МАЛЕНЬКИЙ ЗАГОВОР (1)
НА СКЛОНЕ ХОЛМОВ (1)
НОВЫЙ ЦИРК (1)
ОСТРОВ РЕНО (1)
ПАРИ (1)
ПОЗОРНЫЙ СТОЛЬБ (1)
ПРИШЕЛ И УШЕЛ (1)
ПРОДАВЕЦ СЧАСТЬЯ (1)
ПРОИСШЕСТВИЕ В УЛИЦЕ ПСА (1)
ПРОЛИВ БУРЬ (1)
ПРОПАВШЕЕ СОЛНЦЕ (1)
СЛОВООХОТЛИВЫЙ ДОМОВОЙ (1)
СТО ВЕРСТ ПО РЕКЕ (1)
ТРЕТИЙ ЭТАЖ (1)
ШТУРМАН ЧЕТЫРЕХ ВЕТРОВ (1)

1964—1965

ВОЙНИЧ Э. Л.
ОВОД
(М.: Молодая гвардия, 1966)
Суперобложка. Бумага, темпера

Заставки (27). Бумага, темпера
Разворотные иллюстрации (12).
Бумага, темпера

1965—1966

ДЖОВАНЬОЛИ Р.
СПАРТАК. ИСТОРИЧЕСКАЯ
ПОВЕСТЬ ИЗ VII ВЕКА
РИМСКОЙ ЭРЫ

(М.: Молодая гвардия, 1968)
Суперобложка. Бумага, темпера
Шмуцтитул. Бумага, темпера
Заставки (22). Бумага, темпера
Разворотные иллюстрации (22).
Бумага, темпера

1966

СТИВЕНСОН Р. Л.
СОБРАНИЕ
СОЧИНЕНИИ В 5 ТОМАХ

(М.: Правда, 1967)
Иллюстрации. Бумага, темпера
ВЛАДЕТЕЛЬ БАЛЛАНТРЕ (4)
ДОМ НА ДЮНАХ (3)
КАТРИОНА (4)
КЛУБ САМОУБИЙЦ (2)
НОЧЛЕГ ФРАНСУА ВИЙОНА (3)
ОСТРОВ СОКРОВИЩ (4)
ПОТЕРПЕВШИЕ
КОРАБЛЕКРУШЕНИЕ (4)
ПОХИЩЕННЫЙ (4)
СЕНТ-ИВ (4)
СТРАННАЯ ИСТОРИЯ ДОКТОРА
ДЖЕКИЛА И МИСТЕРА ХАЙДА (2)
УИР ГЕРМИСТОН (4)
ЧЕРНАЯ СТРЕЛА (2)

1967

МЕРИМЕ П.
НОВЕЛЛЫ
(В кн.: Мериме П. Хроника
царствования Карла IX. Новеллы.
М.: Худож. литература, 1968.

Библиотека всемирной
литературы. Т. 95)
КАРМЕН

Разворотная иллюстрация для
суперобложки. Бумага, темпера
Иллюстрации. Бумага, темпера
АББАТ ОБЕН (1)
АРСЕНА ГИЙО (1)
ГОЛУБАЯ КОМНАТА (1)
МАТТЕО ФАЛЬКОНЕ (1)
ПАРТИЯ В ТРИКТРАК (1)
ЭТРУССКАЯ ВАЗА (1)

1967—1968

ОСТРОВСКИЙ Н.
КАК ЗАКАЛЯЛАСЬ СТАЛЬ
(М.: Молодая гвардия, 1970)
Суперобложка. Бумага, смешанная
техника
Форзац. Бумага, смешанная техника
Портрет Н. Островского. Бумага,
офорт
Композиции для разворотных
шмуцтитиулов (18). Бумага, офорт
Разворотные иллюстрации
(триптихи) (6). Бумага, офорт

1969—1970

ПОЛЕВОЙ Б.
ПОВЕСТЬ
О НАСТОЯЩЕМ ЧЕЛОВЕКЕ

(М.: Молодая гвардия, 1972)
Суперобложка. Бумага, темпера
Разворотные шмуцтитиулы (4).
Бумага, темпера
Разворотные иллюстрации (8).
Бумага, темпера

1969—1973

СЕРВАНТЕС СААВЕДРА М. ДЕ
ДОН КИХОТ ЛАМАНЧСКИИ

(М.: Молодая гвардия, 1975)
Портрет Сервантеса. Бумага, темпера
Заставки (126). Бумага, темпера
Разворотные иллюстрации (41)
Бумага, темпера

1970

ГЮГО В.
ГАВРОШ
(Петрозаводск: Карелия, 1971)
Обложка. Бумага, темпера
Заставки (9). Бумага, темпера
Иллюстрации (5). Бумага, темпера

ФЛОБЕР Г.
СОБРАНИЕ
СОЧИНЕНИИ В 4 ТОМАХ

(М.: Правда, 1971)
Иллюстрации. Бумага, темпера
БУВАР И ПЕКЮШЕ (4)
ВОСПИТАНИЕ ЧУВСТВ (8)

ГОСПОЖА БОВАРИ (8)
ПРОСТАЯ ДУША (4)
САЛАМБО (4)

1971

ДРАЙЗЕР Т.
СОБРАНИЕ
СОЧИНЕНИИ В 12 ТОМАХ *

(М.: Правда, 1973)
Иллюстрации. Бумага, темпера
СТОИК (8)
ТИТАН (8)
ФИНАНСИСТ (8)

1973

ВАСИЛЬЕВ Б.
НЕ СТРЕЛЯЙТЕ В БЕЛЫХ ЛЕБЕДЕЙ.
В СПИСКАХ НЕ ЗНАЧИЛСЯ

(М.: Сов. писатель, 1975)
Обложка. Бумага, темпера
Фронтиспис. Бумага, темпера
НЕ СТРЕЛЯЙТЕ В БЕЛЫХ ЛЕБЕДЕЙ
Шмуцтитул. Бумага, темпера
Разворотная иллюстрация.
Бумага, темпера

В СПИСКАХ НЕ ЗНАЧИЛСЯ
Шмуцтитул. Бумага, темпера
Разворотные иллюстрации (5).
Бумага, темпера

* С. Г. Бродский проиллюстрировал произведе-
дения, вошедшие в тома 3—5.

РОЛЛАН Р. СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИИ В 9 ТОМАХ
(М.: Правда, 1974)
Портрет Р. Роллана. Бумага, темпера
Иллюстрации. Бумага, темпера
ДРАМЫ РЕВОЛЮЦИИ (8)
ЖАН-КРИСТОФ (32)
КОЛА БРЮНЬОН (8)
ОЧАРОВАННАЯ ДУША (12)

1974

ВОЙНИЧ Э. Л. СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИИ В 3 ТОМАХ *
(М.: Правда, 1975)
Иллюстрации. Бумага, темпера
ОЛИВИЯ ЛЭТАМ (4)
ПРЕРВАННАЯ ДРУЖБА (4)
СНИМИ ОБУВЬ ТВОЮ (4)

ЛЕВАНДОВСКИЙ А. СЕРДЦЕ МОЕГО МАРАТА. ПОВЕСТЬ О ВЕЛИКОМ ФРАНЦУЗСКОМ РЕВОЛЮЦИОНЕРЕ
(М.: Издательство политической литературы, 1975)
Иллюстрации (6). Бумага, темпера

Для иллюстрирования романа «Овод» использованы фрагменты восьми разворотных иллюстраций, выполненных в 1964—1965 гг.

1975

АЛАРКОН П. А. ДЕ ТРЕУГОЛЬНАЯ ШЛЯПА.— ВАЛЕРА Х. ПЕПИТА ХИМЕНЕС.— ПЕРЕС ГАЛЬДОС Б. ДОНЬЯ ПЕРФЕКТА.— БЛАСКО ИБАНЬЕС В. КРОВЬ И ПЕСОК
(М.: Худож. литература, 1976.
Библиотека всемирной литературы. Т. 65)

Иллюстрации. Бумага, темпера
АЛАРКОН П. А. ТРЕУГОЛЬНАЯ ШЛЯПА (3)
ВАЛЕРА Х. ПЕПИТА ХИМЕНЕС (4)
ПЕРЕС ГАЛЬДОС Б. ДОНЬЯ ПЕРФЕКТА (5)
БЛАСКО ИБАНЬЕС В. КРОВЬ И ПЕСОК (4)
Иллюстрации на суперобложке (2).
Бумага, темпера

1975 — 1979

ШЕКСПИР В. ГАМЛЕТ, ПРИНЦ ДАТСКИЙ. СОНЕТЫ. РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА
(М.: Молодая гвардия, 1982)
Разворотный фронтиспис (распашной).
Бумага, темпера
ГАМЛЕТ
Портреты Гамлета и Офелии.
Разворотная иллюстрация. Бумага, темпера
Разворотные иллюстрации (распашные) (5). Бумага, темпера

СОНЕТЫ
Разворотная иллюстрация. Бумага, темпера
Разворотная иллюстрация (распашная). Бумага, темпера
РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА
Портреты Ромео и Джульетты.
Разворотная иллюстрация. Бумага, темпера
Разворотные иллюстрации (распашные) (5). Бумага, темпера

1976

МОПАСАН ГИ ДЕ СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИИ В 7 ТОМАХ *

(М.: Правда, 1977)
Иллюстрации. Бумага, темпера
ГАРСОН, КРУЖКУ ПИВА!.. (1)
ДВЕРЬ (1)
ЖИЗНЬ (4)
ЗАВЕДЕНИЕ ТЕЛЬЕ (2)
ЗОНТИК (1)
ИВЕТТА (1)
ИСПОВЕДЬ (1)
ИСТОРИЯ РАБОТНИЦЫ (2)
ЛУННЫЙ СВЕТ (1)
МИСС ЛАРРИЕТ (1)
ПРИЯТЕЛЬ ПАСЬЯНС (1)
ПЫШКА (4)
СЕСТРЫ РОНДОЛИ (1)
ТУАН (1)
ШКАФ (1)

* С. Г. Бродский проиллюстрировал произведения, вошедшие в тома 1—3.

1976—1977

ВИШНЕВСКИЙ Вс. ОПТИМИСТИЧЕСКАЯ ТРАГЕДИЯ
(М.: Искусство, 1978)
Переплет. Бумага, темпера
Разворотная композиция со списком действующих лиц. Бумага, темпера
Композиции для разворотных шмуцтитолов (3). Бумага, темпера
Разворотные иллюстрации (распашные) (3). Бумага, темпера
Разворотные иллюстрации (2).
Бумага, темпера
Полосные иллюстрации (9).
Бумага, темпера

1977—1978

ИБСЕН Г. ПЕР ГЮНТ. ДРАМАТИЧЕСКАЯ ПОЭМА
(М.: Худож. литература, 1980)
Суперобложка. Бумага, темпера

Форзац. Бумага, темпера
Фронтиспис. Бумага, темпера
Разворотные иллюстрации (3).
Бумага, темпера
Полосные иллюстрации (16).
Бумага, темпера

1978—1979

СЕРАФИМОВИЧ А. ЖЕЛЕЗНЫЙ ПОТОК
(М.: Моск. рабочий, 1981)
Фронтиспис. Бумага, темпера
Трехчастная шмуцтитольная композиция. Бумага, темпера
Разворотные иллюстрации (40).
Бумага, темпера

1978—1981

ГОГОЛЬ Н. В. ШИНЕЛЬ
(М.: Худож. литература, 1985)

Композиция для суперобложки.
Бумага, смешанная техника
Портрет Гоголя. Бумага, смешанная техника
Разворотные иллюстрации (11).
Бумага, смешанная техника

1979

СТИВЕНСОН Р. Л. СТИХИ И БАЛЛАДЫ
(В кн.: Стивенсон Р. Л. Собр. соч. В 5 т. М.: Правда, 1981. Т. 5)
Иллюстрации (4). Бумага, темпера

1981

ФРАНК Б. СЕРВАНТЕС
(В кн.: Франк Б. Сервантес.— Осповат Л. Гарсиа Лорка. М.: Книга, 1982)
Разворотные иллюстрации (5).
Бумага, темпера

БИБЛИОГРАФИЯ

Каталоги выставок

Бродский С. Г. Каталог выставки/Авт. вступ. ст. Р. Корнев. Петрозаводск: **Карел.** кн. изд-во, 1967.
Бродский С. Каталог произведений: Книжная графика. Станковая графика. Живопись/Авт. вступ. ст. и стихов С.Г.Бродский. М.: Сов. художник, 1980.
Выставка произведений заслуженного деятеля искусств РСФСР и КАССР Саввы Бродского: Каталог/Авт. вступ. ст. А. Авдышев. Петрозаводск: Карелия, 1976.
Brodskij S. Vyber z díla: Каталог выставки / Авт. вступ. ст. L. Jandova. Karlovy Vary, 1976.

Статьи, интервью С. Г. Бродского

В творческом **содружестве**//**Коненков** С. Т. Встречи. Воспоминания современников о скульпторе. М.: Сов. художник, 1980. С. 119—134.
Ветры алых парусов//Сов. культура. 1980. 1 янв.
Вечная книга «Дон Кихот»//Комс. правда. 1981. 28 нояб.
Мастера и **мастерство**//Лит. газ. 1980. 30 июня.
Неизвестному **графику**.../**Беседу** вел С. **Вишняков**//**В** мире книг. 1975. № 10.
Перед зеркалом: Заметки книжного **графика**/Лит. запись С. Вишнякова//Смена. 1981. № 20.

Слово и изображение//Сов. культура. 1976. 28 сент.
Символика воинской славы/Красная звезда. 1972. 4 нояб.
Страницы испанской тетради//Юность. 1979. № 9.
Художник книги//Сов. культура. 1978. 30 мая.
Чистота истинной веры//Юность. 1981. № 6.

Статьи и заметки о творчестве С. Г. Бродского

Анисимов Г. Героика реальной жизни//Смена. 1969. № 14.
Архангельская Т. Склонившись над книгой//Лит. газ. 1977. 9 февр.
Варшавский Л. Поиски и свершения//Художник. 1966. № 10.
Васильев Б. Дон Кихот и другие//Лит. газ. 1983. 19 янв.
Гончаров А. (Комментирует художник)//Сов. Союз. 1974. № 3.
Горяев В. Удача художника//Юность. 1967. № 12.
Долгополое И. На земле Дон Кихота//Огонек. 1978. № 3.
Ефимов Бор. Зримые образы «Оптимистической трагедии»//Юность. 1978. № 11.
Жуков Н. Взыскательный талант//Огонек. 1973. № 5.
Жуков Н. Встреча с Флобером//Огонек. 1971. № 38.
Жуков Н. «Режиссер книги»//Лит. газ. 1972. 1 марта.
Кербель Л. Труд и поиск // Сов. культура. 1973. 30 нояб.
Киреева А. Глазами современников//Известия. 1972. 15 февр.
Коробьина И. Искусство Саввы Бродского//Архитектура СССР. 1983. № 5.
Купцов И. Всегда ты будешь живым примером//Юность. 1970. № 9.
Купцов И. Его звали Овод//Юность. 1967. № 4.
Липатов Виктор. Духом велик и смел...: Дон Кихот в иллюстрациях Саввы Бродского//Комс. правда. 1975. 19 янв.
Липатов Виктор. Рыцарь и работник//Липатов В. Утро моего человека. М.: Правда, 1983. С. 17—23.
Немировская О. Художник книги//Огонек. 1974. № 51.
Окушко М. Вечный Дон Кихот//Книжное обозрение. 1976. № 48.

Орельский В. Комплекс театров в Петрозаводске // Декоративное искусство СССР. 1966. № 11.
Острая Ю. Художник и книга: Под парусами романтики// Веч. Москва. 1965. 19 июня.
Рождественский Р. «Надобно понять мир...»//Юность. 1972. № 11.
Руденко Т. Герои Саввы Бродского//Черноморская здравница (Сочи). 1972. 11 марта.

Фирсова Г. Точность образа//Сов. культура. 1964. 7 апр.
Цишевский Ю. Книга-спектакль: Новое издание «Оптимистической трагедии»//Сов. культура. 1978. 3 нояб.
Шмаринов Д. Художник героической темы//Сов. культура. 1982. 30 нояб.
Якимович А. К. «Дон Кихот» в иллюстрациях С. Бродского// Сервантесовские чтения. Л.: Наука, 1985. С. 208—212.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

С.Цвейг. Новеллы. 1962

1. «Лепорелла»
2. «Мендель-букинист»
3. «Жгучая тайна»

С.Цвейг. Мария Стюарт. 1962

4. На охоте
5. Друзья и недруги юной королевы
6. В замке Лохливен
7. Узница английской королевы

А. Грин. Собрание сочинений. 1963—1964

8. «Золотая цепь»
9. «Крысолов»
10. «Дорога никуда»
11. «Алые паруса»

Э. Л. Войнич. Овод. 1964—1965

12. Суперобложка
13. Артур и падре
14. Бродячий цирк
15. Перед казнью

Р.Джованьоли. Спартак. 1965—1966

16. Сулла
17. Спартак на арене

18. Битва
19. Строительство кораблей

Н. Островский. Как закалялась сталь. 1967—1968

20. Митинг в Шепетовке
21. Костры Первой Конной

П. Мериме. Новеллы. 1967

22. «Маттео Фальконе»
23. «Аббат Обен»
24. «Синяя комната»
25. «Этрусская ваза»

М. де Сервантес. Дон Кихот. 1969—1973

26. Посвящение в рыцари
27. Возвращение после первой битвы
28. Битва с мельницами
29. Битва с овцами
30. Россинант
31. После освобождения каторжников
32. Покаяние
33. Истязание рыцарей
34. Дон Кихот
35. Санчо Панса
36. В клетке
37. Композиция для шмуцтитула 2-го тома
38. Свадьба
39. В замке герцога
40. Перед полетом
41. Серенада Дон Кихота
42. Мечты о справедливом правлении
43. Санчо Панса — губернатор
44. Тоска

45. После боя с рыцарем зеркал
46. Битва со свиньями
47. Пиета
48. А мельницы вертятся
49. Набат Дон Кихота

В. Гюго. Гаврош. 1970

50. Перед боем
51. Гаврош на баррикадах

Г.Флобер. Госпожа Бовари. 1970

52. Эмма
53. На прогулке
54. Шарль и Эмма
55. Объяснение
56. Свекровь
57. Финал

Р. Роллан. Жан-Кристоф. 1973

58. У рояля
59. Смерть бабушки

Р. Роллан. Кола Брюньон. 1973

60. Кола Брюньон
61. Друзья
62. Мастер из Кламси
63. Ласочка
64. Глоди
65. Чума
66. Робине
67. Король пьет

Б.Перес Гальдос. Донья Перфекта. 1975

68. Пепе Рей и Росарио . . .
69. Донья Перфекта

В. Шекспир. Гамлет. Сонеты. Ромео и Джульетта. 1975—1979

70. Фронтиспис
71. Гамлет. Офелия >
72. «Гамлет». Акт первый
73. «Гамлет». Акт второй
74. «Гамлет». Акт третий
75. «Гамлет». Акт четвертый
76. «Гамлет». Акт пятый
77. Ромео. Джульетта
78. «Ромео и Джульетта». Акт первый
79. «Ромео и Джульетта». Акт второй
80. «Ромео и Джульетта». Акт третий
81. «Ромео и Джульетта». Акт четвертый
82. «Ромео и Джульетта». Акт пятый

Ги де Мопассан. Новеллы. 1976

83. «Туан»
84. «Гарсон, кружку пива!..»

Ги де Мопассан. Пышка. 1976

85. Мадемуазель Элизабет Руссе, по прозвищу Пышка
86. Ультиматум предъявлен

Вс. Вишневский. Оптимистическая трагедия. 1976—1977

87. Акт первый. Бунт на корабле
88. Анархисты
89. Казнь старухи
90. Акт второй. Приход Комиссара

91. Письмо матери
92. Расстрел
93. Акт третий. Смерть Комиссара

Г.Ибсен. Пер Гюнт. 1977—1978

94. Фронтиспис
95. Композиция для шмуцтитутула
96. Действие первое
97. Пер и Осе
98. Олень
99. Сольвейг
100. Действие второе
101. На свадебном коне
102. В царстве троллей
103. Действие третье
104. Смерть Осе
105. «Семья» Пера
- 106.** Действие четвертое
107. Сумасшедший дом в Каире
108. В шатре Анитры
109. Действие пятое
110. На первом перекрестке
111. Возвращение к Сольвейг

А. Серафимович. Железный поток. 1978—1979

112. Трехмастная шмуцтитутульная композиция

113. Анархисты
114. Трофеи
115. В походе
116. На задание

Н. Гоголь. Шинель. 1978—1981

117. Композиция для суперобложки
118. Предтитутульная иллюстрация
119. Фронтиспис
120. В одном департаменте
121. В холодных пространствах Петербурга (I)
122. К портному
123. Новая шинель
- 124.** В холодных пространствах Петербурга (II)
125. На именинах
126. В холодных пространствах Петербурга (III)
127. Шинель похищена
- 128.** В холодных пространствах Петербурга (IV)
129. У «значительного лица»
130. Финал

Б. Франк. Сервантес. 1981

131. У кардинала Аквавивы
132. Битва при Леканто
133. Алжирский плен
134. Встреча в пути
135. В тюрьме

Савва Бродский: Альбом / Авт.-сост. А. И. Матвеев.—
Б88 М.: Изобраз. искусство, 1988.— 176 с: ил.

(В пер.): 6 р. 70 к. 25 000 экз.

Среди тех, кто своим мастерством доказал неисчерпаемость возможностей образной интерпретации литературы, был московский график и архитектор, заслуженный деятель искусств РСФСР Савва Григорьевич Бродский (1923—1982). Творчество художника отличают высокая профессиональная культура, выразительная пластика и глубокое проникновение в характеры героев. В 1975 году за серию листов к «Дон Кихоту» М. Сервантеса художник был удостоен золотой медали на Московской международной книжной выставке и в 1976 году избран академиком-корреспондентом испанской Королевской Академии изящных искусств. Вступительная статья раскрывает этапы творческого пути художника и особенности его мастерства. В альбоме около 135 цветных и тоновых репродукций.

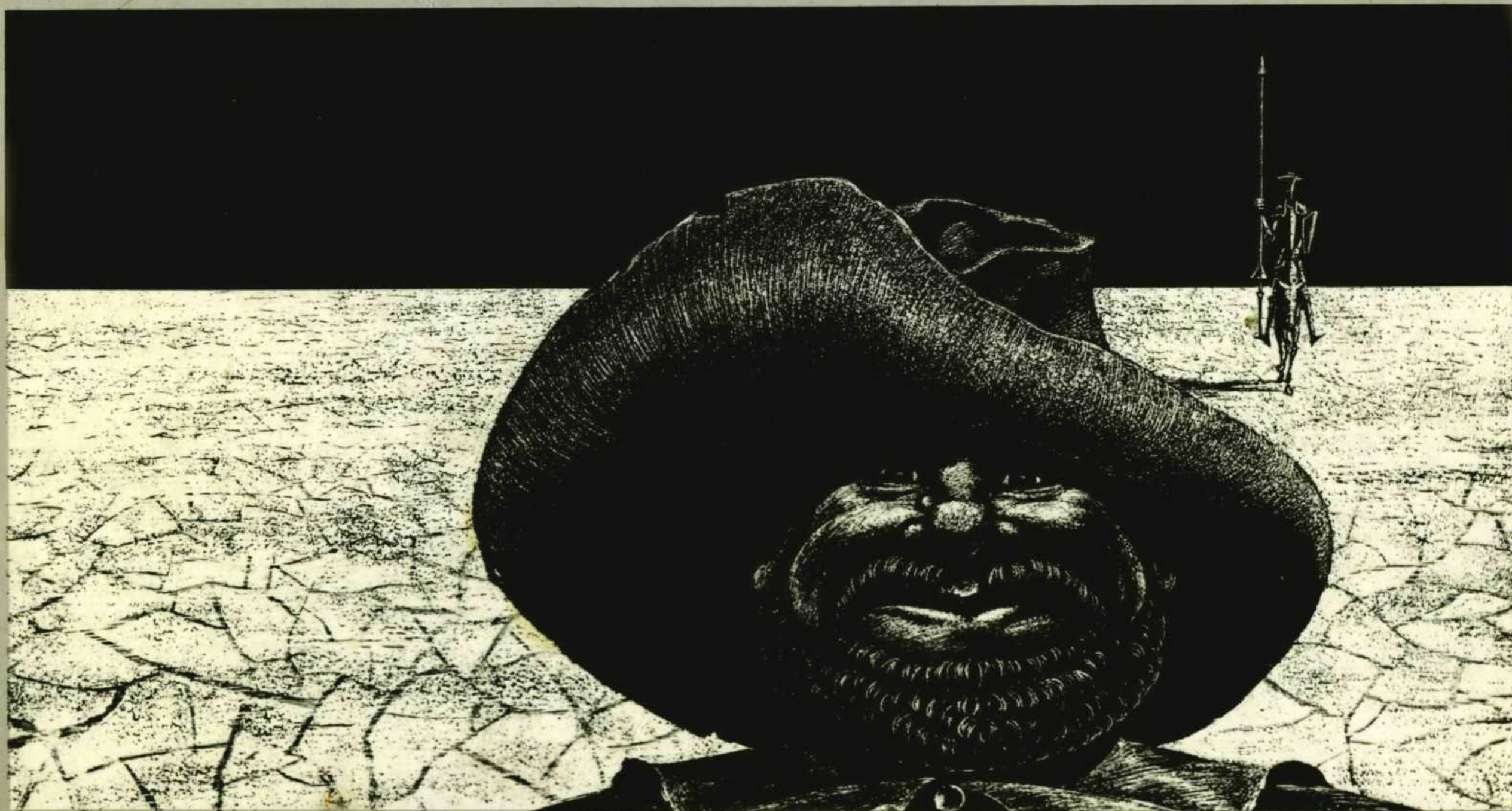
Альбом рассчитан для широкого круга любителей изобразительного искусства.

4903040000-117
024|01)-88

ББК 85.153(2)7
76 С 2

6 р. 70 к.

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ
ИСКУССТВО»



САВВА БРОДСКИЙ

САВВА БРОДСКИЙ

