

Вера Мильчина
Война Карандаша с Пером

(СЛОВО И ИЗОБРАЖЕНИЕ
В КНИГЕ ГРАНВИЛЯ «ИНОЙ МИР»)

The War of the Pencil with the Pen
(Word and Image in Granville's Book *Another World*)

Вера Мильчина (ИВГИ РГГУ, ведущий научный сотрудник; ШАГИ РАНХиГС, ведущий научный сотрудник; кандидат филологических наук) vmilchina@gmail.com.

Vera Milchina (PhD; Leading Researcher, Institute of Higher Studies in Humanities, RSUH; Leading Researcher, School for Advanced Studies in the Humanities, RANPEA) vmilchina@gmail.com.

Ключевые слова: иллюстрированная книга, слово и изображение.

Key words: picture book, word and image.

УДК: 821.133.1
DOI: 10.53953/08696365_2023_183_5_194

UDC: 821.133.1
DOI: 10.53953/08696365_2023_183_5_194

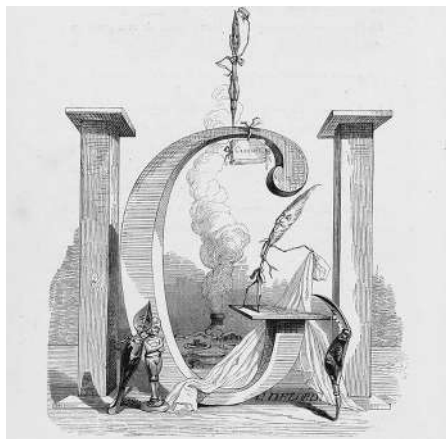
Книга знаменитого рисовальщика Гранвиля «Иной мир» (1844) открывается прологом, в котором Карандаш объявляет о своей эмансипации от Пера; он не желает подчиняться диктату слова, а хочет сам диктовать Перу, о чем писать. «Иной мир» и стал плодом этой эмансипации, которая, однако, оказалась неполной. Хотя главная роль в книге безусловно принадлежит автору рисунков, а автор текста даже нигде не обозначен в качестве такового, слово все равно сумело «отомстить» Карандашу. Во-первых, в книге использовано огромное количество чисто словесных жанров (афиши, газетные статьи, программы и т.д.); а во-вторых, многие рисунки вырастают непосредственно из игры слов и могут быть поняты только теми, кому понятна эта игра. И наконец, если рисунки Гранвиля оригинальны и опережают свое время, текст полностью соответствует канонам традиционной сатирической и нравоописательной прозы.

The book of the famous draughtsman Granville *Another World* (1844) opens with a prologue in which the Pencil declares its emancipation from the Pen; he does not want to obey the dictates of the word, but wants to dictate to the Pen what to write about. The *Another World* was the fruit of this emancipation of the Pencil. However, as shown in the article, emancipation was incomplete. Although the main role in the book certainly belongs to the author of the drawings, and the author of the text is not even indicated anywhere as such, the word still managed to “take revenge” on the Pencil. Firstly, the book uses a huge number of purely verbal genres (posters, newspaper articles, programs, etc.); and secondly, many drawings grow directly from the wordplay and can only be understood by those who understand this game. And finally, if Granville's drawings are original and ahead of their time, the text fully complies with the canons of traditional satirical and moral prose.

В январе 1844 года в Париже появилась в продаже книга с длинным, витиеватым и откровенно игровым названием: «Иной мир. Трансформации, визитации, инкарнации, транспортиации, трансляции, эксплорации, peregrinations, прокреации, станции¹. Космогонии, кошмарии, фантазмагории, вздории, разго-

1 Эта гроздь «ученых» слов, оканчивающих по-русски на *-ция*, а по-французски на *-tion*, — своеобразный оммаж стернианскому роману Шарля Нодье «История короля Богемии и его семи замков» (1830), где все 60 глав имеют названия, оканчивающиеся на *-tion*. Роман вышел с иллюстрациями Тони Жоанно и стал одним из первых образцов романтического издания, широко использующего не только иллюстрации, но и игру шрифтами и разные графические эффекты.

вории, гистории. Метаморфозы, зооморфозы, литоморфозы, метемпсихозы, апофеозы и проч., и проч.». Большое количество черно-белых и цветных иллюстраций сопровождалось в книге довольно пространным текстом, однако на титульном листе стояли только две фамилии — автора иллюстраций, прославленного рисовальщика Гранвиля (настоящее имя и фамилия Жан-Иньяс-Изидор Жерар, 1803—1847), и издателя Анри Фурнье (1800—1888). Имя человека, который сочинял текст (о нем чуть позже) на титульном листе отсутствовало; в книге этот автор упомянут всего два раза, причем оба раза так, что непосвященный читатель ни за что не догадается о его роли: в первом случае его фамилия стоит под одним из эпиграфов к последней, 34-й главе книги, состоящим из короткого вздоха облегчения «Уф!»², во втором нарисована мелкими буквами в правом нижнем углу как тень от огромной буквы G, с которой начинается по-французски фамилия Гранвиля (ил. 1)³.



Ил. 1 (р. 292).

Прежде чем появиться в виде толстой книги, «Иной мир» в течение 1843 года, с 18 февраля по 11 ноября, еженедельно выходил из печати в виде отдельных выпусков, которых появилось всего 36 (34 главы плюс пролог и эпилог). Каждый восьмистраничный выпуск, стоивший 50 сантимов, включал в себя четыре черно-белые гравюры и одну цветную вклейку. Именно это предварительное появление книги на свет в виде выпусков обыгрывалось в проспекте «Иного мира», где авторы утверждали: наш мир слишком узок, нужен другой мир, — и Гранвиль его создал в 36 выпусках.

Первоначальная публикация в виде отдельных выпусков диктовалась условиями книжного производства: печатание иллюстрированных книг требовало от издателя больших затрат на оплату не только рисовальщика, но и гравёров, и эти суммы легче было находить постепенно. Содержание книги вполне соответствует этому ее постепенному и фрагментарному появлению на свет. 34 главы представляют собой 34 отдельные фантастические сцены, объединенные не менее фантастической рамкой. Роль Шехерезады, каждую ночь рассказывающей свои истории, играют здесь три жулика-авантюриста, чьи плутоватые профили изображены на титульном листе между фамилиями Гранвиля и Фурнье. Жуликов зовут Пуф, Кракк и Абль. Если этимология двух последних имен не вполне очевидна⁴, то происхождение первого сомнений не

- 2 *Grandville. Un autre monde. Paris: H. Fournier, 1844. P. 265.* Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках номера страницы.
- 3 Между прочим, и в этом виде фамилия автора присутствует не во всех экземплярах: из доступных на сайте «Gallica» экземпляров, хранящихся в Национальной библиотеке Франции, в одном гигантское G отбрасывает «тень», а в другом — нет.
- 4 Было высказано предположение [Ceuleers 2011: 41], что Абль связан с французским глаголом *habler* — «привирать, бахвалиться», а Кракк — со словом *cracque* — опять-таки «вранье, хвастовство»; но написание обоих этих имен в книге (Hahhle и Krackq) такую этимологию — по-видимому намеренно — затемняет.

вызывает. Французское *puff* происходит от англ. *Puff* — выдумка. Во Франции в 1830—1840-е годы слово «пуф» получило очень широкое распространение для обозначения чересчур навязчивой и бесцеремонной рекламы⁵. Так вот, Пуф в «Ином мире» носит свое имя по праву. Выдумщик и обманщик, он является перед читателем в первой главе «Апофеоз доктора Пуфа» и сразу недвусмысленно указывает на родство со «своим дядюшкой Макером» — артистическим жуликом и бандитом⁶. Пуф поиздержался и ищет способ поправить свое положение. «Пуф не умирает, он преобразается. В кого же мне преобразиться?» (р. 10). Он решает основать новую религию⁷, а для этого — сделаться богом. Это, считает он, «самоубийство ничем не хуже других» (р. 11).

Основать религию очень легко, рассуждает Пуф: к чему угодно приставьте «нео» — вот теогония и готова. Свою религию Пуф нарекает неоязычеством, а сам намерен быть одновременно и Юпитером, и Брахмой. У последнего он собирается заимствовать «поэтическую способность воплощения»: «Господа и дамы, позвольте мне пройти за ширму, переодеться и воплотиться, после этого вы сможете обрадовать мир известием о том, что неоязычество основано» (р. 12). Но на этом Пуф, «главный бог», не останавливается и создает двух небогов по своему подобию, а именно нарекает небогами двух жуликов-неудачников, подобных ему самому: Кракка («в миру» учителя плавания) и Абля (бывшего капельмейстера, художника, математика, неудачливого композитора, сочинителя оперы «Дух и материя» и до-мажорной симфонии «Я и Не-я»). У обоих «одежда была в таком состоянии, что остро чувствовалась нужда в немедленном и полном перевоплощении» (ibid.).

Эти три «небога»-плута и становятся коллективной Шехерезадой. Пуф предлагает им разделить по жребию три стихии и отправиться в странствие по земле, по морю и по воздуху. Каждый опишет увиденное, а общий рассказ можно будет продать «эксцентрическому издателю». Кракку достается морская стихия, Аблю выпадает стихия воздушная, а Пуф остается на земле, дабы исполнить впоследствии роль издателя⁸. Каждая из последующих глав — фантазия на определенную тему («Лувр марионеток», «Юный Китай», «Страна под названием Античность» и т.д.); скреплены они чисто формально лишь фигурами «небогов». Современный исследователь обоснованно пишет о царящей в «Ином мире» «эстетике беспорядка» [Grojnovski 2010: XV] и «энцик-

-
- 5 Это значение было «узаконено» еще в XVIII веке пьесой Р. Шеридана «Критик» (1779), где плут, превосходно умеющий рекламировать все на свете, но, главное, самого себя, носит имя Пуф. О пуфах XIX века см.: [Thérenty 2004]. Я придерживаюсь транскрипции «пуф», потому что именно ее употребляли русские литераторы XIX века; см., например, кулинарные очерки В.Ф. Одоевского, которые он публиковал в 1844 году под названием лекций «госпоина Пуфа, доктора энциклопедии и других наук, о кухонном искусстве».
 - 6 Об эмблематической для французской литературы 1830—1840-х годов фигуре Робера Макара см.: [Мильчина 2021a].
 - 7 Пародия на реальную ситуацию во Франции, где новые церкви и религии, от сенсимонизма до Французской католической церкви аббата Шателя, возникали с конца 1820-х годов очень часто.
 - 8 На мой взгляд, Натали Прейс очень сильно идеализировала в своей статье [Preiss 2012] роль Пуфа как своего рода креативного принципа, переустроителя мироздания. Пуф со своей черной повязкой на одном глазу (точь-в-точь как у «дядюшки Макара») — традиционная сатира на жульническую рекламу в гораздо больше степени, чем утверждает Прейс.

лопедическом базаре», где, по свидетельству самого Гранвиля в письме к издателю Эдуарду Шартону, смешаны самые разнородные элементы: «Ожившие растения, сны, уменьшенные изображения, *высший свет* и простой народ, наивные рисунки... чудовищные порождения природы, допотопные животные, кристаллы, минералы, гротески и проч.» [Ibid.: XXII]. Пересказывать содержание глав «Иного мира» в данной статье нет ни возможности, ни необходимости. Возможности нет потому, что содержание это слишком причудливо (на рисунках в этой книге «все может быть всем и превратиться во что угодно» [Renonciat 1985: 252]), а необходимости — потому, что главная интрига «Иного мира» связана вовсе не с похождениями небогов, а с соперничеством слова и изображения, которому посвящен пролог книги, озаглавленный «На волю!»⁹.

В прологе изображен спор Карандаша, или Бонавантюра Отточенного (Bonaventure Point Aigu), и Пера, или Анастаси Востроносой (Anastasi Souplebec). Хотя Гранвиль и замечает, что «пол Перьев еще только предстоит выяснить», по-французски перо (la plume) женского рода, и потому изящная словесность у Гранвиля представлена дамой. Арбитром же, способным быстро усмирить обоих, служит Перочинный нож, которому придано некоторое портретное сходство с издателем Фурнье [Kaenel 2005: 360].

Карандаш говорит, что тирания Пера его утомила и он хочет сам выбирать себе дорогу. Самое большее, на что он согласен, — это заключить с Пером «новую ассоциацию на определенных условиях»:

Ты позволишь мне свободно парить в пространстве; ты не станешь сдерживать мое стремление в новые сферы, которые мне хочется исследовать. По ту сторону бесконечности есть мир, который ожидает своего Христофора Колумба; для покорения этого фантастического континента я преодолею тысячу опасностей и не желаю, чтобы мои подвиги прославили чужое имя (р. 5).

А роль Пера более скромная:

Ты будешь ждать моего возвращения, чтобы описать под мою диктовку великие вещи, которых ты не видела. Ты будешь составлять путевые заметки о путешествии, которого ты не совершала. <...> Ты будешь приводить в порядок материалы, которые я привезу из своих странствий; будешь распутывать хаос, в который погрузится мой ум; будешь описывать день за днем, выпуск за выпуском, Сотворение мира, который я выдумую (р. 6).

Иначе говоря, Карандаш отводит Перу роль своего секретаря, и не более. В отличие, например, от Анри Монье, который еще в 1830 году в предисловии к своим «Народным сценам, нарисованным пером» предлагал художнику и писателю действовать в тесном союзе [Мильтина 2016: 405–407], Гранвиль отвергает «мирное сотрудничество» и ставит Перо в подчиненную позицию

9 В оригинале «Clé des champs» — французская идиома, дословно означающая «ключ от полей». В 1953 году это гранвилевское название использовал Андре Бретон для сборника своих статей, который российские исследователи сюрреализма переводят как «Ключ к полям» и «Ключ от полей» (возможно, по причине важности для Бретона образа «ключа»); сердечно благодарю за эту справку А.В. Гладошук. Однако хотя на рисунке Гранвиля в соответствии с его общей стратегией реализации словесных метафор и фигурирует большой ключ, я все-таки считаю наилучшим вариантом для пролога «Иного мира» короткий клич Карандаша «На волю!».

по отношению к Карандашу. Этому аллегорическому противостоянию соответствовало реальное положение дел.

Гранвиль в книге действительно главный, а для придания замыслу словесной формы он нанял «негра». В договоре издатель Фурнье указывал: «Текст будет написан по вашим заметкам литератором, оплату труда которого я беру на себя» [Reponciat 1985: 145]. По сохранившимся страницам рукописи известно, что Гранвиль готовил одновременно наброски не только изобразительные, но и словесные, с тем чтобы нанятый литератор впоследствии превратил их в окончательный текст¹⁰. Понятно, что на эту роль следовало подыскать человека малоизвестного. Анонимность автора текста особо оговорена в проспекте книги: «...писатель, которому Гранвиль доверил плоды своего вдохновения, понял, что самое умное с его стороны — сохранить анонимность и видеть свой славный долг в написании текста, достойного рисунков» (р. 3). Впрочем, тайна скоро раскрылась: на роль сочинителя был нанят Таксиль Делор (1815—1877). В 1843 году, когда его назначают «пером» Гранвиля, он всего лишь автор мелких газетных заметок, небольшой книжечки «Физиология парижанки» (1841) и семи очерков для многотомного сборника «Французы, нарисованные ими самими» (1839—1842)¹¹, а также с 1842 года главный редактор сатирической газеты «Шаривари». В дальнейшем его сотрудничество с Гранвилем продолжилось еще в двух книгах: в 1845 году Делор (также без упоминания имени) стал одним из авторов текста к альбому Гранвиля «Сто пословиц», а в 1847-м, уже с упоминанием на титульном листе, — автором текста к альбому того же рисовальщика «Ожившие цветы». После смерти Гранвиля Делор вместе с другими семью литераторами сочинил тексты к переизданию в одном томе гранвилевской серии «Метаморфозы нашего времени» (1-е изд. — 1829); он продолжал сочинять нравоописательные тексты и литературно-критические статьи и даже выпустил шеститомную «Историю Второй империи» (1869—1875), но все это — в будущем. В момент же сочинения «Иного мира» Делор по сравнению с Гранвилем — фигура совершенно незначительная.

Выведение на передний план борьбы Карандаша за эмансипацию от Пера — не просто каприз Гранвиля. Эта борьба была порождена как частным биографическим, так и общим историко-культурным контекстом. Начнем с биографических обстоятельств. Гранвилю, выступившему иллюстратором множества классических книг («Басни» Лафонтена, «Путешествия Гулливера» Свифта, «Робинзон Крузо» Дефо, «Дон Кихот» Сервантеса и проч.), надоело быть на вторых ролях при великих писателях. Даже рисунки к «Сценам частной и общественной жизни животных» (1842)¹² — его истинный шедевр — тоже служат сопровождением для прозы Бальзака, Мюссе и других литераторов, хотя сам художник предпочел бы обойтись без текстов и ограничиться собственными подписями под рисунками (см.: [Kaenel 2005: 282]). Гранвиля, по его собствен-

10 *Grandville. Un autre monde / Éd. de D. Grojnovski. Paris: Classiques Garnier, 2010. P. 297—313.*

11 Один из этих очерков, «Женщина без имени», в переводе Ирины Золотаревской см.: Французы, нарисованные ими самими. Парижанки / Сост., вступ. ст. В.А. Мильчиной. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 297—318.

12 См. русский перевод: Сцены частной и общественной жизни животных / Вступ. ст., пер. с фр. и примеч. В.А. Мильчиной. М.: Новое литературное обозрение, 2015. О сложных взаимоотношениях трех инстанций — издателя, художника и авторов — в ходе подготовки этой книги см. новейшую статью: [Thérenty 2021].

ным словам, унижала «оскорбительная позиция рисовальщика, художника-творца, который, будучи главным залогом успеха книги, сам получает от этого успеха доход столь малый, что его едва-едва хватает на пропитание» [Renonciat 1985: 149]. В реальности, правда, Гранвилю платили довольно щедро (за 320 иллюстраций к «Сценам» он получил 18 500 франков, в то время как Бальзак за 20 томов «Человеческой комедии» — 30 000 [Kaenel 2005: 154]). Но его чувства ущемленности это не уменьшало. Подобное вознаграждение казалось ему недостаточным для художника, который, в соответствии со старинным значением глагола *illustrer* — «делать знаменитым», придает книге *lustre*, то есть блеск и подлинную славу¹³. Вдобавок, как тонко подметил Бодлер в статье «О некоторых французских карикатуристах»¹⁴, ум у Гранвиля был «литературный до болезненности», и он давно мечтал не только рисовать, но и писать, объясняться с публикой *словесно*. Сохранился альбом его рисунков к басням Лафонтена с его же рукописным предисловием, где он объясняет технику своей работы, а перед этим признаётся:

Рисовальщику очень редко выпадает возможность, обращаясь к той самой публике, с которой он обычно говорит только посредством карандаша и кисти, комментировать, истолковывать, оправдывать свои действия с помощью пера, и я не стану повторять, что мне доставляет огромное удовлетворение эта единственная в своем роде возможность сделаться автором (цит. по: [Kaenel 1984: 55]).

Что же касается историко-культурного контекста, то 1830-е — начало 1840-х годов — время активного внедрения на книжный рынок иллюстрированных книг и периодических изданий (чему способствовало появление новых технических средств, облегчавших печатание иллюстраций вместе с текстом) и не менее активного обсуждения того пагубного и/или благотворного влияния, какое иллюстрации могут оказать на литературу [Diaz 2020]. Среди литераторов и журналистов господствовало мнение, что иллюстрация — «легкое» искусство для невзыскательной толпы, что публика, привыкнув бездумно разглядывать картинку, утратит привычку вдумываться в прочитанное и что, следовательно, иллюстрации грозят литературе серьезными опасностями. Авторы, заступавшиеся за иллюстрации и утверждавшие, что те способны обогатить понимание текстов, были редки. На этом фоне жест Гранвиля выглядел особенно вызывающе. Гранвиль не просто убеждал читателей, что рисунки не хуже текстов, он утверждал, что они — в его исполнении — лучше, ярче и богаче. Создавая нарочито усложненные литографии, рассчитанные на тонкую понимающую публику, он стремился отделить свои произведения от массовой продукции и тем самым умножить свой символический капитал [Kaenel 1984: 60].

Наконец, помимо этих общих обстоятельств имелось еще одно локальное, дополнительно уязвившее Гранвиля и заставившее его отстаивать свои права еще более ревностно. После «Сцен» Гранвиль заключил с выпустившим эту

13 Об эволюции значения слова *illustrer* во Франции XIX века от «прославлять» к «сопровождать изображениями» см.: [Kaenel 2005: 81–82, 597–601].

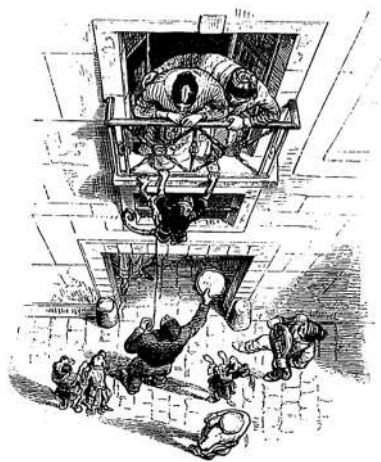
14 *Baudelaire Ch. Curiosités esthétiques*. Paris: Michel Lévy frères, 1868. P. 411. В оригинале «Grandville est un esprit maladivement littéraire»; принятый русский перевод: «Его творческие устремления литературны до болезненности» (*Бодлер III. Об искусстве / Пер. с фр. Н.И. Столяровой и Л.Д. Липман. М.: Искусство, 1986. С. 167*) кажется мне не совсем точным.

книгу издателем Пьером-Жюлем Этцелем договор на иллюстрации к книге о некоем воображаемом путешествии, но в конце 1842 года Этцель выпустил сочиненную им самим (под псевдонимом П.-Ж. Сталь) совместно с Альфредом де Мюссе и проиллюстрированную Тони Жоанно книгу «Путешествие куда глаза глядят», которую писатель и художник, согласно проспекту, писали и рисовали *попеременно*, в зависимости от того, что может лучше передать их мысли — текст или рисунок [Ibid.: 53]. Гранвиль заподозрил Этцеля — по всей вероятности, безосновательно — в попытке украсть у него идею, расторг договор с ним и едва не вызвал его на дуэль. Подчеркивая идею главенства Карандаша над Пером, Гранвиль среди прочего спорит с конкурентами и их «попеременностью».

Всеми этими общими и частными обстоятельствами объясняется «бунт» Карандаша. Но в самом ли деле ему удалось принудить Перо покорно следовать за ним и ограничивать свою роль точным изложением его изобразительных фантазий? Исследователи «Иного мира» энергично возражают против утверждения, что Карандаш в «Ином мире» *полностью* перевернул привычные соотношения с Пером, то есть с текстом [Kaenel 1984: 46; Preiss 2012: 51]. Тем не менее о том, какое место в книге занимает слово и каково качество этого слова, сказано, как мне представляется, еще недостаточно.

На некоторых страницах рисунок в самом деле полностью восторжествовал.

Например, визуальные образы на всех рисунках, якобы сделанных Аблем при его вознесении на «карманном воздушном шаре», самодостаточны и независимы от словесных описаний (ил. 2, 3)¹⁵.



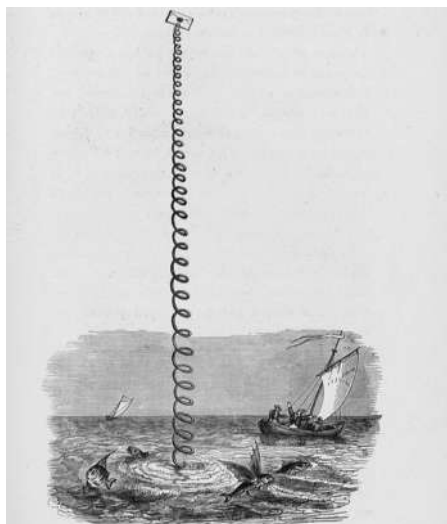
Ил. 2 (р. 28).



Ил. 3 (р. 31).

Таково же замечательное изображение «эластической ракеты», а на самом деле длиннейшей пружины, посредством которой депеша Кракка поступает к Пуфу прямо со дна моря (ил. 4).

15 Напомню, что рисунки эти Гранвиль выполнил за полтора десятка лет до того, как знаменитый фотограф и воздухоплаватель Надар в реальности сделал снимки из кабины воздушного шара.



Ил. 4 (р. 133).

В подобных случаях перо Делора в самом деле пассивно следует за графическими фантазиями гранвилевского карандаша.

Однако при ближайшем рассмотрении выясняется, что немалая часть изображений в книге зависимы от слов. Сеголена Ле Мен на основании гранвилевских черновых набросков констатирует (впрочем, не подтверждая эту констатацию примерами), что у него «мысль выражается то в образах, то в словах и часто переходит от одного к другому. Гранвиль думает то словами, то образами и находит свои образы, отталкиваясь от слов» [Le Men 2011]. По мнению автора недавней монографии о Гранвиле, в то время как другие карикатуристы по-

лагались для обозначения смысла своих рисунков на подписи, Гранвиль ограничивал использование текста в своих карикатурах и стремился к полной визуализации вещей и людей, мыслей и языка [Yousif 2016: 162]. Между тем как ни стремился Гранвиль ограничить роль слова, он все-таки сопровождал свои новаторские рисунки к «Иному миру» довольно пространством текстом. А в тексте этом полным-полно вкраплений в виде жанров сугубо словесных.

В самом деле, в «Ином мире» присутствуют:

— *афиша* «Механико-метрономического парового концерта, инструментального, вокального и феноменального», исполняемого чугунными музыкантами под управлением Пуфа, с перечислением всех номеров программы (р. 18);

— *страница* «мелодико-гармонико-симфонико-музыкалогической газеты» «Литературная и музыкальная дудка», а в ней хвалебная *рецензия* на этот концерт, сочиненная самим Пуфом, поскольку «on n'est jamais mieux servi que par soi-même» (р. 22–24)¹⁶;

— еще одна *афиша*, в которой обозначены состав и маршрут карнавального кортежа, следующего за традиционным Жирным Быком, причем маршрут этот проходит по вымышленным улицам, названным в честь различных съедобных деликатесов: Перигорский проспект (из юго-западного региона Перигор доставлялись в Париж трюфели), Остендская площадь (из бельгийского города Остенде прибывали лучшие устрицы), Шампанская улица и сквер Пуддинга, и это лишь часть *словесных* игр, которыми «нафарширована» афиша (р. 36);

— *аннотированный каталог* картин, выставленных в Салоне Королевства марионеток (р. 83–85), а за этой пародией на каталог следует пародийная *рецензия* на выставку (р. 85–87);

— фрагмент *печатной памятки*, которую вручают посетителям Ботанического сада, с описанием такого экспоната, как «Сирены. Дар г-на Улисса с Итаки, капитана дальнего плавания» (р. 108–109);

16 Наиболее точным переводом этой фразы будет, несмотря на очевидный анахронизм, народная мудрость «Сам себя не похвалишь — ходишь как оплеванный».

— проект закона против дуэлей между военными, составленный Пуфом (р. 166)¹⁷;

— снова *афиша*, на сей раз театрального представления в «юном Китае», где показывают тени — но не китайские, а французские (р. 175);

— программа Олимпийского цирка в стране под названием Античность, причем все описание этой страны представляет собой пародию на реальные сочинения филологов-классиков и на философские сочинения (р. 181).

Но этим «базаром жанров» активное присутствие словесной стихии в «Ином мире» не ограничивается.

Многие рисунки Гранвиля вырастают непосредственно из игры слов, и для понимания такого рисунка требуется не просто прочесть подпись под ним, но и вникнуть в ее двойной смысл. Вот несколько примеров.

1. В главе «Растительная революция» революционер-чертополох обращается с пламенной речью к пассивным корнишонам: «Корнишоны, человек не только навеки заключает вас в банки, но и клеветет на вашу сообразительность» (р. 62—63). На рисунке взъерошенный чертополох в самом деле ораторствует перед «очеловеченными» огурцами (ил. 5), однако для того чтобы в полной мере ощутить иронию картинки, нужно знать, что французское *cornichon* имело во времена Гранвиля (и сохранило по сей день) разговорное значение «простофиля, дурачок» (по-русски этих «корнишонов», по-видимому, следовало бы назвать «лопухами»).



Ил. 5 (р. 63).



Ил. 6 (между р. 64 и 65).

2. В той же главе описывается «дискуссия, перемежающаяся оплеухами, между сахарным тростником и свеклой» (р. 64); под гравюрой, изображающей эту дискуссию-битву, стоит подпись: «Битва двух рафинированных» (ил. 6).

Упоминание этой дискуссии — один из многочисленных примеров присутствия в книге злободневных образов и тем, взятых из вчерашней газеты [Preiss 2012: 52—53]¹⁸. Имеется в виде соперничество колониального тростни-

17 Проект, впрочем, оказался недлинным: «Статья первая. Каждый военный, дравшийся на дуэли, будет приговорен к сбриванию правого уса. Поскольку статья первая искоренит зло в зародыше, другие статьи отменяются».

18 Этому особенно способствовала публикация отдельными выпусками, что позволяло оперативно реагировать на календарные события (Карнавал, открытие Салона в Лувре, первоапрельские розыгрыши, а в конце — приближение Нового года и новогодние подарки).

кового сахара с местным свекловичным, который не облагался налогом и потому грозил полностью вытеснить привозной тростниковый. В апреле, когда был напечатан выпуск с главой «Растительная революция», спор еще не разрешился окончательно (это произошло 2 июля 1843 года, когда был принят закон о равном налоге на оба вида сахара), но проблема регулярно обсуждалась на страницах политических газет и в палате депутатов. Однако подпись обыгрывает не только этот историко-финансовый контекст, но еще и двойное значение слова «рафинированный» — прямое, применяемое к сахару, и переносное, применяемое к человеческому уму и поведению. Следует заметить, что изобрели эту игру слов не Гранвиль и не Делор; Дельфина де Жирарден еще 27 июля 1839 году писала в газете «Пресса» о темах, занимающих парижан:

После Восточного вопроса следует вопрос о сахаре и сахарной свекле. Парижане рассказывают друг другу шепотом, а мы, возможно, в один прекрасный день расскажем вслух о скандальных похождениях искателей сахарных приключений, которым один остроумный человек присвоил звание *рафинированных*. — Эта игра слов достойна войти в историю¹⁹.

3. В главе «Брачные скачки» среди потенциальных невест фигурирует висящая на крючке-вешалке женщина без головы (р. 208). Подпись характеризует ее как *bonne femme*, то есть женщину добрую и простодушную (ил. 7).

А фраза из текста разъясняет, отчего она добрая — оттого, что не имеет головы. Все дело в том, что французская идиома *avoir de la tête*, то есть дословно «иметь голову», означает «быть упрямым и капризным». Следовательно, отсутствие головы гарантирует покладистость²⁰.



Ил. 7 (р. 208).



Ил. 8 (р. 87).

4. Реализация метафоры особенно очевидна в гравюре, изображающей выставленную в Салоне Королевства марионеток гигантскую скульптуру под названием «Перст Божий» (р. 87), — это в самом деле палец, только очень большой (ил. 8).

19 Жирарден Д. де. Парижские письма виконта де Лоне / Вступ. ст., коммент., пер. с фр. В.А. Мильчиной. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 265.

20 Об этой же уверенности в том, что наилучшая из женщин — та, что не имеет головы, свидетельствовала вывеска кабака, которая некогда дала название парижской улице Женщины без головы (ныне улица Ле Регратье); на вывеске изображение такой



Ил. 9 (р. 78).

5. Еще одна реализованная метафора — «длинный хвост учеников и последователей» великого художника (р. 78); на гравюре за главным художником в самом деле тянется хвост, на котором сидят копии мэтра, одна другой меньше (ил. 9); художники в большинстве своем имеют обезьяньи морды, так что, подражая один другому, они «реализуют» французский глагол *singer* — «обезьянничать, копировать» (в самом конце, впрочем, они вырождаются в мышей). Сам же мэтр (тоже, впрочем, занятый копированием) сидит на деревянной лошадке с лицом Рафаэля, которая в тексте

именуется *dada raphaélique* (рафаэлическая лошадка); тем самым обыгрывается двойное значение французского слова *dada*: во-первых, детская лошадка, а во-вторых, излюбленная мысль, заветное желание, иначе говоря — конек²¹.

Наконец, некоторые гравюры обыгрывают недавние *литературные* новинки. На рисунке Луна с неба смотрит на свое отражение в воде, а под изображением подпись «Луна, нарисованная ею самой» (между р. 144 и 145) — намек на уже упоминавшееся многотомное издание «Французы, нарисованные ими самими» (1839—1842).

В финале книги словесная стихия торжествует. Авторы женят главного «бога» Пуфа на Рекламе (в то время почти исключительно текстовой, а не визуальной, что и выражается в костюме невесты: юбка ее составлена из газетных страниц²²). Свидетелями на свадьбе выступают две газетные рубрики: Передовица и Фельетон, а в приданое невесты входят 25 тысяч строк на четвертых страницах 15 газет (на четвертой странице помещались рекламные объявления), а также исключительное право перевозить и рекомендовать определенные сорта вина и мыла, романы такого-то и макароны такого-то (р. 239).

Более того, за Рекламой остается последнее *слово*. После того как три небога покончили с собой, задушив друг друга в чересчур крепких объятиях, Реклама начертала на их могиле: «Здесь покоятся бессмертные останки трех небогов Кракка, Пуффа и Абля... Реклама, безутешная вдова одного из них, пользуется случаем дать объявление...» (р. 287).

Однако книга кончается не этим похоронно-рекламным объявлением, а эпилогом, где Карандаш и Перо продолжают выяснять отношения. Устами Пера авторы довольно откровенно перечисляют недостатки книги. Перо пеняет Карандашу:

безголовой дамы сопровождалось надписью «Все хорошо»; впрочем, та дама вдобавок еще и держала в руках стакан вина, что делало ее еще более привлекательной [Мильчина 2016: 165].

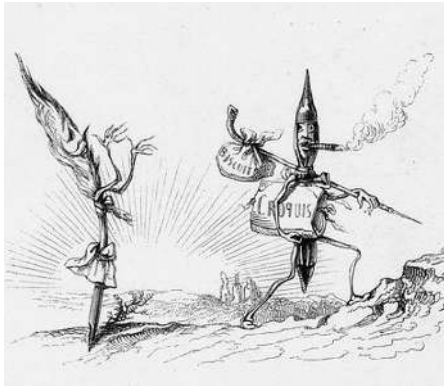
21 Подробнее об этой гравюре см.: [Preiss 2012: 64—65].

22 Тут кстати напомнить, что и само слово *réclame*, только с конца 1830-х годов употреблявшееся в значении «расхваливание некоего товара», первоначально означало *слово*, которое печатали внизу страницы и повторяли в начале следующей, чтобы привлечь внимание корректора или переплетчика и помочь им не перепутать порядок страниц.

Вы отодвинули меня на второй план, вы посягнули на основополагающие законы литературы и промахнулись. Вы сочли, что довольно иметь воображение, чтобы нравиться, быть изобретательным, чтобы забавлять: вы жестоко просчитались. Публика жаждет романа; разве вы ей его дали? Вы безжалостно обкорнали мои описания, вы выбросили всех моих персонажей; вы отказались от происшествий, эпизодов, перипетий; всем правил рисунок — что ж, результат не заставил себя ждать. <...> Все парижские Перья... упрекают вас в том, что вы темны, монотонны, понятны не больше иероглифа. <...> Они прибавляют, что вы не более чем сатирик, хотя желали быть философом, что вы отпускаете неудачные шутки, хотя желали быть остроумным, что вы ничего не уважаете, что большая часть ваших рисунков — просто-напросто логогрифы (р. 289).

Впрочем, это скорее то, что в риторике называлось *captatio benevolentiae*. Пожалуй, гораздо адекватнее авторскую точку зрения выражает вступающий в разговор в самом конце арбитр — Перочинный нож, который говорит: зачем же ругать самим себя?! — и заставляет Карандаша и Перо произнести хором: «Клянусь, что «Иной мир»» — шедевр!» (р. 292).

«Иной мир» в самом деле шедевр — но не благодаря своему тексту. Перо, как это и было предсказано на гравюре в конце пролога (ил. 10), отомстило дерзкому Карандашу, причем дважды: во-первых, тем, что у большей части рисунков словесная природа, а во-вторых, резким несоответствием словесного текста книги ее изобразительному ряду.

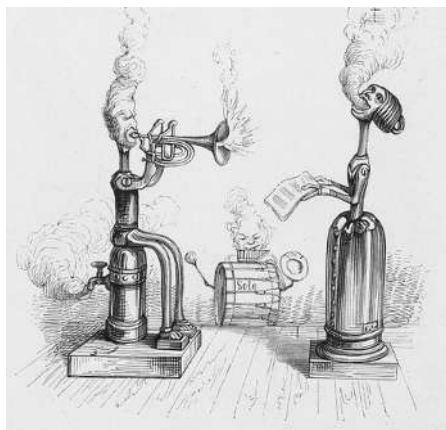


Ил. 10 (р. 8).

Рисунки Гранвиля в самом деле революционные, фантастические и сильно опередившие свое время (не случайно ими восхищались сюрреалисты и вообще представители авангарда [Garcin 1948; 1970; Le Men 2011]). Но текст, их сопровождающий, совершенно не соответствует подобному новаторству. Это вполне традиционное сатирически-юмористическое письмо, каким к этому времени уже была написана как минимум сотня книжечек в жанре «физиологий», не говоря уже о многочисленной газетной очерковой продукции. По точному определению

современного биографа Гранвиля, текст Делора передает мысль художника «порой весело и ярко, но порой заурядно и вульгарно. <...> Дерзости пластических изобретений противостоит морализм консервативных речей, осуждающих современные новшества» [Renonciat 1985: 230, 253], причем, судя по сохранившимся черновикам, ответственность за это лежит не только на Делоре, но и на самом Гранвиле. Это сознавали даже самые большие поклонники гранвилевского таланта. Издатель Ж.-Ж. Дюбоше 24 января 1841 года писал своему кузену, швейцарскому художнику Тёпферу:

Наделенный замечательным природным умом, воображением, пронизательностью и даже глубиной, Гранвиль проигрывает, когда берется за перо. Всегда четкий и ясный в разговоре, на письме он становится смутен, темен и зауряден (цит. по: [Kaenel 2005: 282]).



Ил. 11 (р. 20).

Рисунки опередили время, текст же остался ему верен.

Приведу несколько примеров, свидетельствующих о том, что текст «Иного мира» теснейшим образом связан с сатирической нравоописательной литературой своего времени и ничуть не оригинален. Революция растений против человека под водительством Чертополоха, призывающего: «Настал момент вырвать заступ, топор и серп из рук наших вечных угнетателей» (р. 61), — не более чем перенос в царство растений того бунта животных против господства человека, который сделан «рамкой» в книге «Сцены част-

ной и общественной жизни животных» (1842), хорошо известной Гранвиллю, потому что именно ему принадлежат все иллюстрации к ней. А фантастический бал, на котором «юная овечка вальсирует с пожившей пантерой», а лис нежно глядит на курицу (р. 38), — повтор пародии на фурьеристские утопические теории (создание всеобщей гармонии на основе удовлетворенных влечений) в одном из рассказов «Сцен», носящем название «Жизнь и философические мнения Пингвина». Там путешественникам предстает следующая картина: «...самые лучшие кормилицы выходят из превосходных Лисиц и сострадательных Куниц, а порой и из поживших Ужей, чья тяга к яйцам, хоть разбитым, хоть еще целым, не подлежит сомнению», а «Ягнята ради того, чтобы бедные Волки не умерли с голоду, с радостью запрыгивают им в пасть»²³. Сказанное относится и к уже упоминавшемуся «паровому концерту». Графическая «реализация» словесного образа фантастична и оригинальна (ил. 11), но сам этот образ — плоть от плоти литературы своего времени, когда паровые двигатели еще оставались новинкой и в самых разных текстах возникало метафорическое обозначение некоей интеллектуальной деятельности как производящейся «на пару»²⁴.

А женитьба Пуфа на Рекламе — не более чем «творческая переработка» обозрения Варена, Кармуша и Юара «Пуф» (1838), где у буржуа Пуфа есть две дочери на выданье: *Blague*²⁵ и *Réclame*, и он их готов выдать за автора лучшего пуфа, то есть рекламной выдумки (замечу, что Реклама в пьесе, точно так же, как на рисунке Гранвилля, является в платье с названиями газет вместо цветов). Да и сам Пуф, как уже было сказано выше, не кто иной, как ближайший родственник Робера Макера, мастера пускать пыль в глаза эффектной рекламой;

23 Сцены частной и общественной жизни животных. С. 570.

24 См., например, о «переводчиках, работающих на пару?»: *Лагранж Э. де. Переводчики / Пер. с фр. и примеч. В.А. Мильчиной // Топосы Наталии Автономовой. К юбилею. М.: Политическая энциклопедия, 2015. С. 567, — или образ «парового правительства» в пятом выпуске «Фантастического обозрения» А. де Мюссе (7 марта 1831 года): *Мюссе А. де. Избранные произведения. Т. 2. М.: ГИХЛ, 1957. С. 494; пер. Т.Ю. Хмельницкой.**

25 Труднопереводимое французское понятие, сегодня означающее шутку, анекдот, а в XIX веке использовавшееся для обозначения глумливого вранья (см.: [Мильчина 2019: 195—196]).

эти его свойства к 1844 году были уже запечатлены в словесной и графической форме в книге «Сто и один Робер Макер» (1839) с рисунками Домье и текстами Ш. Филипона, М. Алуа и Л. Юара²⁶.



Ил. 12 (р. 162).



Ил. 13 (р. 71).

Графические фантазии Гранвиля эффектны и неожиданны; но словесное их оформление зачастую предсказуемо и банально; так, все гравюры главы «Большие и малые» обыгрывают разницу между большими (вытянутыми) и малыми (сплюснутыми) людьми очень изящно и тонко (ил. 12), текст же этой главы — описание общества, где большие (аристократы) презирают и угнетают малых (простой народ) — ни тонкостью, ни оригинальностью не блещет, что признаёт и сам автор, отказывающийся «соперничать с 872 философами, сочинившими фолианты о равенстве и неравенстве» (р. 162).

А пояснением к эффектнейшей гравюре-синекодхе, где по городским улицам в качестве живой рекламы «прогуливаются сапоги в шляпах, а трости с высоко поднятой головой ведут под руку капоты» (р. 70; ил. 13; русский читатель при этом не может не вспомнить гоголевский «Невский проспект») служит вполне традиционное обличение рекламных ухищрений «портных, шляпников, сапожников,

модисток, которые отыскивали способ обойтись без человека, служившего им живой вывеской» (ibid.).

Автор новейшей статьи обосновывает очень любопытную идею о том, что описания наркотических видений под влиянием гашиша в фельетоне Теофиля Готье в газете «Пресса» 10 июля 1843 года были сделаны под влиянием рисунков Гранвиля из вышедших незадолго до этого 14-го и 15-го выпусков «Иного мира», где Аблю сходные видения являются вследствие выпитого им «любовного напитка»; характерно, однако, что в этом случае Готье поддался влиянию не текста, сочиненного под руководством Гранвиля, а созданных им изображений [Baridon 2019].

Гранвиль хотел изобразить небывалый, «иной» мир, подчиняющийся только фантазии Карандаша; однако описанный традиционными приемами сатирической нравоописательной прозы, этот мир утратил большую часть своей «инаковости».

26 Перевод нескольких очерков из этой книги был опубликован в 2022 году на сайте «Gorky.media»; см., например: <https://gorky.media/fragments/kak-obrabotat-izbiratelya-i-nakormit-mir/>; <https://gorky.media/fragments/kak-zastrahovat-vozlyublennuyu-i-otkryt-brachnoe-agentstvo/> (дата обращения: 16.07.2023).

В результате получился, согласно характерной описке, допущенной Бодлером в статье «О некоторых французских карикатуристах», не «Иной мир», а «Мир наизнанку»: в обычном мире Лувр, а в «ином мире» Лувр марионеток; в обычном мире Юная Франция²⁷, а в ином мире Юный Китай; в обычном мире оркестр, а в ином мире — оркестр паровой; в обычном мире парижские Елисейские Поля с их ярмарочными забавами, а в ином мире — те же Елисейские Поля с теми же забавами, только забавляются великие люди, давно отошедшие в мир иной.

Гранвиль доказал, что графический рассказ Карандаша о путешествиях в царство воображения может быть эффективным и оригинальным; но словесный рассказ об этих путешествиях, который Карандаш «продиктовал» Перу, оригинальностью не отличается. Гранвилевский «Иной мир» нарисован новаторским Карандашом, но описан он Пером в высшей степени традиционным. Карандаш воспарил в возвышенную сферу ни на что не похожих фантазий, но Перо возвратило его на грешную землю.

Библиография / References

- [Мильчина 2016] — Мильчина В.А. Имена парижских улиц. Путеводитель по названиям. М.: Новое литературное обозрение, 2016.
- (*Milchina V.A. Imena parizhskikh ulits. Putevoditel' po nazvaniyam. Moscow, 2016.*)
- [Мильчина 2019] — Мильчина В.А. Парижане о себе и своем городе: «Париж, или Книга Ста и одного» (1831—1834). М.: Дело, 2019.
- (*Milchina V.A. Parizhane o sebe i svoem gorode: "Parizh, ili Kniga Sta i odnogo" (1831—1834). Moscow, 2019.*)
- [Мильчина 2021а] — Мильчина В.А. Жизнь и приключения саркастического бандита (рец. на кн.: Lemaire M. Robert Macaire. La construction d'un mythe. Paris, 2018) // Новое литературное обозрение. 2021. № 167. С. 332—338.
- (*Milchina V.A. Zhizn' i priklucheniya sarkasticheskogo bandita (rets. na kn.: Lemaire M. Robert Macaire. La construction d'un mythe. Paris, 2018) // Novoe literaturnoe obozrenie. 2021. No. 167. P. 332—338.*)
- [Мильчина 2021б] — Мильчина В.А. Пьеса о чтении романа в подарок исследователю пьес (Анри Монье. «Роман в привратницкой») // Ad virum illustrem. К 70-летию Михаила Леонидовича Андреева. М.: Издательский дом «Дело», 2021. С. 404—440.
- (*Mil'china V.A. P'yesa o chtenii romana v podarok issledovatelyu p'yес (Anri Mon'ye. "Roman v privratnitskoy") // Ad virum illustrem. K 70-letiyu Mikhaila Leonidovicha Andreeva. Moscow, 2021. P. 404—440.*)
- [Мильчина 2021в] — Мильчина В.А. «И вечные французы...»: Одиннадцать статей из истории французской и русской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2021.
- (*Mil'china V.A. "I vechnye frantsuzy...": Odinnadtsat' statey iz istorii frantsuzskoy i russkoy literatury. Moscow, 2021.*)
- [Baridon 2019] — Baridon L. Quand l'image parodie le texte: Grandville et le visuel de la satire // L'Image railleuse: La satire visuelle du XVIII^e siècle à nos jours / Éd. de L. Baridon, F. Desbuissons. Nouvelle éd. [en ligne]. Paris: Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2019 (<https://books.openedition.org/inha/8277> (дата обращения: 16.07.2023)).
- [Ceuleers 2011] — Ceuleers J. Aspects d'Un autre monde de Grandville // Grandville, Un autre monde. Les dessins et les secrets. Anvers; Paris: Pandora et Les Éditions de l'amateur, 2011. P. 39—57.

27 О различных смыслах этого выражения см.: [Мильчина 2021в: 108—109].

- [Diaz 2020] — *Diaz J.-L.* La «littérature pittoresque» en procès (1833—1844) // *Fabula*. Les colloques. Littérature, image, périodicité (XVII^e—XIX^e siècles). 09.02.2020 (<https://www.fabula.org/colloques/document6449.php#bodyftn26> (дата обращения: 16.07.2023)).
- [Garcin 1948] — *Garcin L.* Grandville visionnaire, surréaliste, expressionniste // *Gazette des beaux-arts*. 1948. Décembre. P. 439—446.
- [Garcin 1970] — *Garcin L.J.-J.* Grandville: révolutionnaire et précurseur de l'art du mouvement. Paris: Losfeld, 1970.
- [Grojnovski 2010] — *Grojnovski D.* Grandville et l'invention d'un autre monde // *Grandville. Un autre monde* / Éd. de D. Grojnovski. Paris: Classiques Garnier, 2010. P. VII—XXIV.
- [Kaenel 1984] — *Kaenel Ph.* Autour de J.-J. Grandville: les conditions de production socio-professionnelles du livre illustré romantique // *Romantisme*. 1984. n° 43. P. 45—62.
- [Kaenel 2005] — *Kaenel Ph.* Métier d'illustrateur. Rodolphe Töpfer, J.-J. Grandville, Gustave Doré. 2^e éd. Droz: Genève, 2005.
- [Le Men 2011] — *Le Men S.* Le jongleur de mondes. Les dessins pour *Un autre monde* de Grandville // *Grandville, Un autre monde*. Les dessins et les secrets. Anvers et Paris: Pandora et Les Éditions de l'amateur, 2011. P. 7—37 (<http://www.koregos.org/fr/segolene-le-men-le-jongleur-de-mondes/> (дата обращения: 16.07.2023)).
- [Preiss 2012] — *Preiss N.* Un autre monde, ou «puff, Paf!»: une révolution à l'œil? // *Romantisme*. 2012. n°155. P. 51—69.
- [Renonciat 1985] — *Renonciat A.* La vie et l'œuvre de J.-J. Grandville. Paris: ACR Éditions, 1985.
- [Thérenty 2004] — *Thérenty M.-È.* Le puffisme littéraire. Sur les steeple-chases romanesques au XIX^e siècle // *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX^e siècle?* / Éd. de C. Saminadayar-Perrin. Saint-Étienne: Publications de l'université de Saint-Étienne, 2004. P. 221—234 (<https://books.openedition.org/puse/2863> (дата обращения: 16.07.2023)).
- [Thérenty 2021] — *Thérenty M.-È.* La plume, le crayon et le canif. Auctorialité et autorité dans «Scènes de la vie privée et publique des animaux» // *Image, autorité, auctorialité du Moyen Âge au XX^e siècle* / Éd. de C. Pascal, M.-È. Thérenty, T. Tran. Paris: Classiques Garnier, 2021. P. 247—267.
- [Yousif 2016] — *Yousif K.* Balzac, Grandville, and the Rise of Book Illustration. London; New York: Routledge, 2016.