

Natalia Yurievna Bartosh

*Universidad Estatal de Novosibirsk, Novosibirsk, Rusia*

✉ bartosh@academ.org

DOI 10.25205/978-5-4437-1247-5-18-25

### **LA IMAGEN DE DON QUIJOTE EN LA ILUSTRACIÓN DEL LIBRO RUSO DE LOS SIGLOS XX–XXI: LÍMITES DEL CLICHÉ O DE CANON VISUAL**

El problema de revisar una imagen visual que acerca al cliché en su principio de percepción estable es importante para cada época, cuanto más relevante parece en relación a las imágenes-ideas, héroes literarios o mitológicos que han perdido su conexión no solo con la trama literaria, sino también con el contexto histórico-nacional. El propósito de nuestra investigación es examinar el cambio en la iconografía de Don Quijote en la ilustración de libros en Rusia en los siglos XX–XXI dependiendo del subconsciente cultural, histórico y político de la época.

En Rusia, la imagen de Don Quijote excede los límites del texto de Cervantes ya en la primera mitad del siglo XIX. Como un elemento de cultura, Don Quijote adquiere una historia independiente y forma una conciencia cultural nacional. El artículo de Ivan Turgenev “Hamlet y Don Quijote” (1860) convierte el “quijotismo” ruso en un fenómeno cultural que incluye no sólo el comportamiento cotidiano, sino también un cierto complejo interdisciplinario (teatro, poesía, literatura filosófica). Las ediciones rusas de Don Quijote con ilustraciones de Doré, que aparecieron al mismo tiempo, actúan como independientes construcciones que forman ideas y consolidan un canon visual-conductual estable para el héroe, en el que domina “la idea positiva de servicio público” (A. Bagno): “Don Quijote es un luchador activo por el triunfo de las fuerzas del

Наталья Юрьевна Бартош

*Новосибирский государственный университет, Новосибирск, Россия*

✉ bartosh@academ.org

DOI 10.25205/978-5-4437-1247-5-18-25

### **ОБРАЗ ДОН КИХОТА В РУССКОЙ КНИЖНОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ XX–XXI ВВ. ГРАНИЦЫ ВИЗУАЛЬНОГО КАНОНА/ШАБЛОНА**

Проблема ревизии визуального образа, приближающегося в стабильности устоявшейся иконографии к штампу, важна для каждой эпохи, тем более она кажется актуальной применительно к образам-идеям, литературным или мифологическим героям, утратившим связь не только с литературно-сюжетной канвой, но и с национально-историческим контекстом. Цель нашего исследования — проследить смену иконографии Дон Кихота в книжной иллюстрации в России в XX–XXI вв. в зависимости от культурно-исторического и политического подсознания эпохи.

В России образ Дон Кихота выходит за рамки текста Сервантеса еще в первой половине XIX в. Как культурная идиома Дон Кихот обретает самостоятельную историю и формирует национальное духовное сознание. Статья Ивана Тургенева «Гамлет и Дон Кихот» (1860 г.) превращает русское «донкихотство» в явление культуры, включающее не только бытовое поведение, но и некоторый интермедийный комплекс взаимодействия театра, поэзии, философской литературы. Русские издания «Дон Кихота» с иллюстрациями Доре, появившиеся в это же время, выступают как самостоятельные, формирующие идеи

---

© Н. Ю. Бартош, 2021

bien y la restauración de la armonía”. Sin embargo, con el inicio del siglo XX la constante histórica y cultural del “quijotismo” no resiste la prueba. El cambio de actitudes ideológicas lleva a la necesidad de una reforma semántica y visual de la iconografía aparentemente estable. Es significativo, que la edición masiva de Don Quijote realizada en 1917 se imprima sin ilustraciones.

La actualización de la trama sobre Don Quijote en el círculo de inteligencia rusa y su nueva perspectiva está relacionada con el replanteamiento de las ideas de Vladimir Solovyov, un filósofo que determinó en gran medida el vector espiritual de la Edad de Plata rusa. La semejanza del aspecto físico de Don Quixote con V. Soloviev en el retrato de I. Kramskoy también se manifiesta en el diseño de vestuario de la ópera de Massenet (1910), diseñado por Alexander Benois para el personaje de Don Quixote interpretado por el cantante Fyodor Chaliapin. La fragilidad, la atectonicidad, el quebrantamiento de la imagen del héroe, su desesperanza en la lucha con el “sentido común” del mundo, definieron el canon visual del Don Quijote ruso por un siglo entero. La esfera de la acción del héroe desde lo social (como lo fue en el siglo XIX) pasa al espacio interior del mundo espiritual. El poeta Alexander Blok en su artículo sobre el nuevo Don Quijote “Caballero-Monje” (1911) define los nuevos ideogramas del quijotismo ruso: “la liberación de la Princesa cautiva, el Alma del Mundo, anhelando apasionadamente en los brazos del Caos y en una unión secreta con la ‘mente cósmica’”.

Los detalles simbólicos de la imagen creada por Chaliapin y Benoit, complementada por Blok, aparecen tanto en ilustraciones, imágenes gráficas y pictóricas del héroe, y también quedan “impresas” en la conciencia cotidiana de la época gracias a la versión cinematográfica de la novela, puesta en escena por F. Chaliapin junto con el director alemán Georg Pabst en 1933.

La subconsciencia política del sistema soviético exigía una deconstrucción ideológica y semántica del carácter existente del héroe, un nuevo dominante ideológico, capaz no sólo de reformar el tipo actual sino también de llenarlo con nuevas connotaciones. Esta tarea fue cumplida a través de

construcciones y fortalecen al héroe con un estable canon visual-comportamental, en el que predomina «la idea positiva del servicio público» (A. Bagno): «*Don Quijote — activo combatiente por el bien y la restauración de la armonía*». Sin embargo, con el inicio del siglo XX el canon histórico-cultural del «quijotismo» no resiste la prueba. El cambio de actitudes ideológicas lleva a la necesidad de una reforma semántica y visual de la iconografía aparentemente estable. Es significativo, que la edición masiva de Don Quijote realizada en 1917 se imprima sin ilustraciones.

La actualización de la trama sobre Don Quijote en el círculo de inteligencia rusa y su nueva perspectiva está relacionada con el replanteamiento de las ideas de Vladimir Solovyov, un filósofo que determinó en gran medida el vector espiritual de la Edad de Plata rusa. La semejanza del aspecto físico de Don Quixote con V. Soloviev en el retrato de I. Kramskoy también se manifiesta en el diseño de vestuario de la ópera de Massenet (1910), diseñado por Alexander Benois para el personaje de Don Quixote interpretado por el cantante Fyodor Chaliapin. La fragilidad, la atectonicidad, el quebrantamiento de la imagen del héroe, su desesperanza en la lucha con el “sentido común” del mundo, definieron el canon visual del Don Quijote ruso por un siglo entero. La esfera de la acción del héroe desde lo social (como lo fue en el siglo XIX) pasa al espacio interior del mundo espiritual. El poeta Alexander Blok en su artículo sobre el nuevo Don Quijote “Caballero-Monje” (1911) define los nuevos ideogramas del quijotismo ruso: “la liberación de la Princesa cautiva, el Alma del Mundo, anhelando apasionadamente en los brazos del Caos y en una unión secreta con la ‘mente cósmica’”.

Los detalles simbólicos de la imagen creada por Chaliapin y Benoit, complementada por Blok, aparecen tanto en ilustraciones, imágenes gráficas y pictóricas del héroe, y también quedan “impresas” en la conciencia cotidiana de la época gracias a la versión cinematográfica de la novela, puesta en escena por F. Chaliapin junto con el director alemán Georg Pabst en 1933.

La subconsciencia política del sistema soviético exigía una deconstrucción ideológica y semántica del carácter existente del héroe, un nuevo dominante ideológico, capaz no sólo de reformar el tipo actual sino también de llenarlo con nuevas connotaciones. Esta tarea fue cumplida a través de

la publicación de *Don Quijote* con dibujos de Kukryniksy en 1953–1954. Los artistas cumplen con la tarea en cuestión, poniendo al héroe en un espacio de la plasticidad brillante y detallada. El mundo de las cosas y el entorno paisajístico detallado de los personajes es visto como el resultado de la búsqueda de formas de dar significado a la imagen de la trama y los medios de su identificación territorial. Otro rasgo importante de las ilustraciones de los Kukryniksy es el cronotopo, la conexión entre el pasado y el presente, en el que el historicismo se destaca como la característica principal. Por un lado, los artistas amplían la perspectiva de la iconografía tradicional, por otro, entablan un diálogo interno con los grabados de Dore, en el que el interior empírico del héroe era principalmente un interior simbólico del alma. Lo que ocurre es la actualización de nuevos significados de la imagen.

En la segunda mitad de la década de los 1940 y en principios de los 1950 los genios españoles Salvador Dalí (1945–1946, 1957) y Pablo Picasso (1955) se acercan a la imagen de *Don Quijote*. Simplifican la imagen de un caballero loco desafiando al mundo al máximo simbolismo, reduciendo detalles y realidades históricas, dejando atrás del contorno la profundidad y complejidad del jeroglífico o del signo. La influencia de las imágenes de *Don Quijote* que crearon también afectó la cultura rusa. Otro creador de la imagen del *Don Quijote* ruso, Anatoly Zverev, entabla un diálogo intelectual con los españoles en 1971. El mundo de su héroe que refleja la imposibilidad de existir en el mundo se puede seguir en una serie de dibujos para “*Don Quijote*” de 1970–1971. La imagen de Zverev se distingue por una mancha temblorosa que cae en el caos, un diálogo con su propio “yo”, con su destino. El mundo simplemente se desintegra, adquiriendo etérea. Toda la materia es un engaño, la apariencia de un espíritu que sufre.

La desencarnación metafísica del héroe, su espíritu enfermo es un síntoma del siglo XX que pasa al nuevo ciclo de dibujos de *Don Quijote* de Savva Brodsky (С.Е. Molodaya Gvardia, 1975) que representan ilustraciones monocromáticas en blanco y negro hechos en técnica de rascado.

Encajan en el concepto de esencia cosmopolita del héroe, su diálogo intelectual con la esencia creativa del mundo. Brodsky utiliza medios del arsenal de un artista moderno del libro, que no destruyen, sino que, por el

возложена на издание «*Дон Кихота*» 1953–1954 гг. с рисунками Кукурынико́в. Художники справляются с поставленной задачей, вписывая героя в пространство, наполненное яркой детализированной пластикой. Мир вещей и детально прописанное интерьерно-пейзажное окружение персонажей видится как результаты поиска форм придания значимости сюжетному изображению и средств его территориальной идентификации. Еще одной важной особенностью иллюстраций Кукурынико́в становится хронотоп, связь прошлого с настоящим, в котором историзм выделяется как основная черта. Художники, с одной стороны, расширяют ракурс традиционной иконографии, с другой — вступают во внутренний диалог с гравюрами Доре, в которых эмпирический интерьер героя — это, прежде всего, символический интерьер души. Происходит актуализация новых смыслов образа.

Во второй половине 1940-х — начале 1950-х гг. к образу *Дон Кихота* обращаются гениальные испанцы С. Дали (1945–1946, 1957 гг.) и П. Пикассо (1955 г.). Они упрощают образ рыцаря-безумца, бросающего вызов миру, до максимального символизма, редуцируя детали и исторические реалии, оставляя за контуром глубину и многосмысленность иероглифа-знака. Влияние созданных ими обликов *Дон Кихота* не обошло и русскую культуру. В интеллектуальный диалог с испанцами вступает еще один создатель облика русского *Дон Кихота* — Анатолий Зверев (1971 г.). Мир его героя — невозможность существования в мире — можно проследить в серии рисунков к «*Дон Кихоту*» (1970–1971 гг.). Образ Зверева отличает зыбкий, впадающий в хаос мазок — диалог с собственным «Я», со своей судьбой. Мир просто распадается, обретая бесплотность. Вся материя — обман, видимость страдающего духа.

Метафизическая бесплотность героя, его больной дух — симптом XX в. — переходит и на новый цикл иллюстраций к *Дон Кихоту* работы Саввы Бродского (издательство «Молодая гвардия», 1975 г.). Это монохромные, черно-белые иллюстрации в технике «граттаж», они вписываются в концепцию космополитической сути героя, его интеллектуального диалога в контексте творческой сущности

contrario, hacen visible y tangible la arquitectura del texto. Logra construir una unidad dialógica de medios artísticos en varios niveles de “reconocimiento”. El nivel de identificación “intelectual y cultural” del texto se realiza mediante gráficos a través de la acentuación de composiciones reconocibles (“Piedad” de Miguel Ángel). El nivel de identificación espacial se realiza a través de un diálogo interno con la creación de M. Čiurlionis. Brodsky crea un paisaje “espacial” de fantasía como una alegoría del alma enferma del héroe y de la época en general. El siguiente nivel, el nivel de identificación histórica y antropológica se realiza en la unión de estos medios a través de la convergencia implícita de sus ilustraciones con el caos de las ilustraciones gráficas de los artistas gráficos españoles de los principios del siglo XX (esto lo señala S. Brodsky en sus notas a las ilustraciones) y, por tanto, a través de la acentuación de los rasgos de la cultura española. Don Quijote vuelve a la versión original de la imagen visual del héroe de Cervantes.

мира. Савва Бродский использует средства из арсенала современного художника книги, которые не разрушают, а, наоборот, делают видимой и осязаемой архитектуру текста. Художнику удается выстроить диалогическое единство художественных средств на нескольких уровнях «узнавания». Так, например, уровень «интеллектуально-культурной» идентификации текста реализуется средствами графики через акцентуацию узнаваемых композиций («Пьета» Микеланджело), уровень пространственной идентификации образов — через внутренний спор-диалог с творчеством М. Чюрлениса: Бродский создает фантазийный «космический» пейзаж как аллегорию больной души героя и эпохи в целом. Следующий уровень — уровень историко-антропологической идентификации героя — реализуется на стыке этих средств через неявное сближение его иллюстраций с хаосом графических иллюстраций испанских художников-графиков начала XX в. (на это указывает и сам С. Бродский в заметках к иллюстрациям), и тем самым через акцентуацию черт испанской культуры Дон Кихот возвращается к первоисточнику визуального образа героя Сервантеса.