

Подшивка Журнала

 [Печатная версия страницы](#)

Редакционный портфель	▼
Библиографический указатель	▼
Подшивка журнала	▼
Книжная лавка	▼
Выставочный зал	▼
Культура и бизнес	▼
Проекты	▼
Подписка	▼
Контакты	▼

При использовании материалов сайта
"Наше Наследие" пожалуйста,
указывайте ссылку на nasledie-rus.ru как
первоисточник.

[Сайту нужна ваша помощь!](#)

☒ на сайте ☐ в интернете

[Подшивка → Содержание номера "Наше Наследие" № 89 2009](#)

В истории русского искусствознания XX века есть незаслуженно забытые или полузабытые имена. Одна из таких фигур — Николай Михайлович Тарабукин: художественный критик, историк и теоретик искусства, замечательный преподаватель, активный деятель в области театра и кино, исследователь современных ему течений в живописи и графике.

Н.М. Тарабукин родился в Ярославле в 1889 году и умер в Москве в 1956-м. Высшее образование получил в ярославском Демидовском юридическом лицее, но юридической практикой никогда не занимался, поскольку все его интересы уже с 1910-х годов были направлены в сторону изучения искусства, прежде всего искусства авангарда. В 1923 году он опубликовал две небольшие книжки («Опыт теории живописи» и «От мольберта к машине»), которые через полвека принесли ему всеевропейскую славу и были переведены на французский, испанский, английский и итальянский языки. В 1974 году по инициативе М.В. Алпатова в издательстве «Искусство» была издана по рукописи автора его замечательная монография о Врубеле: не побоимся сказать, что это лучшее исследование во всей необозримой литературе о Врубеле, никогда не иссякавшей после его безвременной смерти в 1910 году. В 1998 году отдельным сборником вышли пять статей Н.М. Тарабукина о спектаклях В.Э. Мейерхольда, написанные им в 1928–1935 годах и по-новому освещавшие новаторские опыты великого режиссера. В 2003 году впервые, тоже по рукописи, появились его записки о художнике М.К. Соколове, тоже родом из Ярославля, с которым Н.М. Тарабукин был дружен еще с 1909 года. Прибавим, наконец, что в 1981 году напечатаны размышления Н.М. Тарабукина о «Троице» Андрея Рублева, а в 1999-м — его монография «Философия иконы».

Этой краткой и неполной справки о Николае Михайловиче Тарабукине достаточно, чтобы читатель уяснил чрезвычайное разнообразие интересов ученого. Но есть в его творческой биографии одна неразрешимая загадка: из двух изданий списка его работ, подготовленных А.Г. Дунаевым (в 1990 и 1998 годах), с очевидностью явствует, что почти все его печатные работы (а таковых 139!) приходится на 1918–1928 годы, тогда как во второй половине жизни он опубликовал лишь две односторонние заметки в 1933 и 1947 годах. Но он работал — писал «в стол». В архивах сохранилось не менее двухсот неизданных работ, в числе которых несколько законченных монографий, каждая из которых подобна по общему объему «Врубелю» или «Философии иконы».

В 1981 году, подготавливая антологию «Троица Андрея Рублева», в разделе о Н.М. Тарабукине я заметил, что «открытие Н.М. Тарабукина как писателя об искусстве — дело будущего». Несмотря на целый ряд разрозненных публикаций рукописей Н.М. Тарабукина, осуществленных в последние годы киноведами, театроведами, философами и искусствоведами, общая неизвестность Н.М. Тарабукина будет оставаться до тех пор, пока не будут изданы и переизданы его основополагающие книги и статьи.

Печатаемая ныне его эссе «Современные русские рисовальщики и граверы», где значительная часть текста посвящена теории рисунка, мы возвращаем читателю еще одно свойство Н.М. Тарабукина-исследователя — его понимание искусства как творческого процесса, где конечный результат не всегда осознается художником, и только вдумчивый исследователь может охарактеризовать и оценить произведение искусства соответственно времени и обстоятельствам его создания. Н.М. Тарабукин как раз и дает пример подобного чуткого отношения к предмету своего очерка.

Текст печатается по автографу из частного московского архива. Немногие поправки были продиктованы исключительно современными нормами орфографии и пунктуации. Иллюстрации подобраны автором публикации.

Г.И. Вздорнов

Н.Тарабукин


[Н.М.Тарабукин](#)

[М.А.Врубель. Голова пророка. 1904–1905. Фрагмент](#)

[Д.С.Бакст. Эскиз костюма Орфея к неосуществленной постановке балета Роже Дюкасса. 1915](#)

[А.Н.Бенуа. Перекресток Философов зимой. 1922. Из альбома «Версаль»](#)

[А.Н.Бенуа. Эскиз иллюстрации к поэме А.С.Пушкина «Медный всадник». 1922](#)

Современные русские рисовальщики и граверы

Тема моя, быть может, одна из своевременных во всем «репертуаре» тем по вопросам изобразительного искусства. Нет сомнения, что в последние два десятилетия наблюдается возрождение рисовального и графического мастерства, столь незаслуженно забытого в течение всей второй половины девятнадцатого века. Гегемония красочной (и по преимуществу масляной) живописи этого времени сменяется в начале XX столетия живым интересом к рисунку. Пионерами в этом отношении в русском искусстве были «мирискусники». Будучи эклектиками по существу, они естественно обратили свой взор назад, к первой четверти прошлого столетия и к XVIII веку, ибо только в то время у художников они могли найти рисунок вообще и рисунок, мастерски сделанный. Во время полного порабощения живописи натуралистическими тенденциями — как среди «передвижников» у нас, так среди «дюссельдорфцев» во Франции, — наблюдалось полное пренебрежение к рисунку не только как к определенному роду художественно-графической техники, но и к рисунку как к изобразительной форме в цветовых полотнах, к рисунку как средству композиционного оформления предметной изобразительности. Особенно резко эта последняя сторона выступала у импрессионистов. У них совершенно растворялся рисунок как изобразительная форма в цветовой вибрации зрительно-запечатлеваемых форм. Рисунки пером, карандашом или углем натуралистов и импрессионистов убеждают нас в том, что эти художники — живописцы-колористы *par excellence* — не только не владели техникой рисунка, как своеобразным приемом, но и не понимали всех ее особенностей. Опираясь в своей живописи прежде всего с цветом, импрессионисты и натуралисты и рисунок понимали как цветовую массу, то есть относились к нему живописно. Цвет (по крайней мере *blanc et noir*), а «светотень» в особенности, играли в их рисунках значительную роль. Так, например, рисунки Вл. Маковского (составляющие, кстати сказать, редкое исключение по мастерству из всего рисовального опыта передвижников) построены на цветовых эффектах светотени как иллюзорном изобразительном приеме, а не на линии, этом типичном элементе графической формы. Но и этот гипертрофированный, с точки зрения чистоты живописных форм и ясности художественных понятий, «живописный» рисунок был у них до последней степени плох технически. Как на «классический» пример в этом отношении можно указать на Репина. Этот мастер, плохо разбиравшийся в технике отдельных областей изобразительного искусства, не умел индивидуализировать своеобразие технических приемов. Акварелью он рисовал так, как пишут маслом, а карандашом владел, как кистью. Своему «широкому мазку», ставшему отныне предуказаньем, «как не надо писать» всякому, стремящемуся стать подлинным мастером, он не изменил и тогда, когда держал в руках тонкую акварельную кисть и пользовался нежными, капризными, с трудом поддающимися обработке акварельными красками. Оттого-то в них у него такая грязь, водянистые потеки, отвратительная поверхность, отталкивающая еще больше, нежели в его худших работах маслом. В карандашном рисунке он также гусарски «смел», как и в своем масле. Карандаш скользит по бумаге словно кисть нанося порывистые, постоянно обрывающиеся, перебивающиеся штрихи, путающиеся в сети отовсюду громоздящихся линий, не оправданных ни логикой внешне изобразительной задачи, ни композицией, оформляющей живописный материал. Нагромождение «безответственных» линий создает «косноязычие» рисунка, подобно тому, как речь, испещренная бесконечными вставками ненужных слов, поправками, перебоями, присказками и пр. Репин совершенно не понял существа линии: ее *лаконизма, простоты, остроты и выразительности*. Вместо остроты она у него дрябла, вместо простоты и ясности запутана, вместо выразительности — хаотична.

Итак, оставляя в стороне рисунки натуралистов-передвижников и импрессионистов, сплошь почти самого низкого достоинства¹, я начну непосредственно с рисунков «мирискусников», пионеров возрождения русской графики. Но раньше, чем приступить к этой задаче, я считаю необходимым сделать попытку определения тех основных понятий, в кругу которых нам предстоит возвращаться в дальнейшем.



[А.Н. Бенуа. Эскиз иллюстрации к поэме А.С. Пушкина «Медный всадник». 1916](#)



[М.В. Добужинский. Огород на Обводном канале. 1922](#)



[М.В. Добужинский. Петрушка. 1908–1923](#)



[М.В. Добужинский. Иллюстрация к повести Ф.М. Достоевского «Белые ночи». 1922](#)



[М.В. Добужинский. Титульный лист к сказке Г.Х. Андерсена «Свинопас». 1917–1922](#)



[В.А. Серов. Портрет И.М. Москвина. 1908](#)

Чтоб теоретически определить два основных понятия этого очерка: рисунок и гравюру, как типические формы изобразительного искусства, надо прежде всего с наивозможной полнотой и четкостью отмежевать их от понятия живописи, а кроме того выделить и подчеркнуть те промежуточные звенья между живописью и графикой, которые мы определяем как живописный рисунок и графическая живопись. Нет сомнения, что в огромном большинстве случаев рисунку присущи элементы «живописности», а живопись не лишена «графичности», но для того, чтоб их выделить в произведении, нужно уметь их сознать. Но если этому осознанию в каждом отдельном и конкретном случае помогает нам наша художественная интуиция, то при теоретическом определении, при неизбежной схематизации обобщений мы постоянно натываемся на противоречия этим определениям со стороны индивидуальных экземпляров. Таким образом, сам материал искусства, его хрупкость, своеобразие отдельных произведений, подчеркивание в каждом экземпляре его индивидуальных особенностей, а не родовых или видовых свойств, с одной стороны, и отсутствие точной терминологии в искусствоведении с другой, в значительной степени затрудняют предстоящую теоретическую задачу.

Если мы возьмем за пограничную линию между живописью и рисунком цвет и определим первую как цветовую композицию, а второй как бесцветную (или, как иногда говорят, неточно — «одноцветную»), то зыбкость подобного критерия самоочевидна. Рисунок, как бы ни были элементарны средства его изобразительности, построенный исключительно посредством линий, без «тушевки», без светотени, все же содержит в себе два цвета: черный (линию) и белый (фон). Рисунок с «тушевкой» уже имеет целую градацию оттенков от белого к черному. Наконец рисунки цветными карандашами, сангиной, пастелью, акварелью, указывают, что цветовая гамма в них не менее разнообразна и сложна, чем в живописи красками. Изобразительная форма и композиция могут быть совершенно тождественны как в живописи, так и в рисунке. В обоих случаях могут быть налицо иллюзорные элементы: перспектива, светотень и пр., которыми живописец так же, как и рисовальщик, пользуется для построения объема, пространства и т. п. Наконец, фактура, играющая столь значительную роль в живописи красками, присуща и самому упрощенному рисунку. Каждое изменение в нажиме руки на карандаш отражается тотчас же на фактуре линии, делая ее то более жирной и мягкой, то более острой и сухой. Орудия производства и материал, коими пользуется рисовальщик, не в меньшей степени влияют на фактуру рисунка, чем они же в живописи красками. Линии, проведенные свинцовым карандашом, углем или пером, будут совершенно различны по фактуре. Если же их провести на глянцевитой бумаге или на крупнозернистой, то, в свою очередь, каждая из них будет иметь свою поверхность.

Таким образом, все те элементы, которые присущи живописи красками, в той или иной мере налицо и в рисунке. Но, в таком случае, в чем же различие этих двух видов искусства, которое мы явно чувствуем? Казалось бы, линия, эта типично графическая форма, дает повод определить рисунок как форму линейную по преимуществу. Так, например, когда в живописи изобразительная форма построена не только на цветовой нюансировке, а также и на линии, когда мы видим «обведенными» контуры предметов, как это иногда делает Матисс или как это нередко встречается в нашей древней иконописи, то мы говорим, что такой прием «не живописен». Отступление от «живописности» мы видим подчас и там, где форма предмета не очерчена словно абрисом, а оттенена линейными штрихами кисти, которой в данном случае художник пользовался как карандашом. Такого рода примеры можно встретить у Боровиковского, но их не найти у Сезанна. Но все же, если линию мы будем рассматривать как элемент формы художественного произведения и возьмем ее в качестве критерия для проведения границ между живописью и рисунком, то не сможем установить отличительных признаков того и другого вида искусства. Например, тонко сделанный кистью «рисунок» кружев где-нибудь на портрете Гольбейна, Кранаха или нашего Левицкого мы назовем не рисунком в графическом смысле, а живописью. Другой, более резкий пример: цветная полоса на каком-нибудь супрематическом полотне, проведенная тонкой кистью, по линейке, даже называемая художником линией и утверждаемая им как линия, все же будет не графическим, а живописным элементом. Таким образом, и в линии присутствуют два оттенка: графичности и живописности. Поэтому линия сама по себе, как изобразительная форма, не



[К.А.Сомов. Иллюстрация к книге Fr.Blei «Das Lesebuch der Marquise». 1908](#)



[А.И.Митрохин. Иллюстрация к роману Лонга «Дафнис и Хлоя». 1917](#)



[Б.М.Кустодиев. Этюд к картине «Красавица». 1915](#)



[К.А.Сомов. Портрет Николая Позднякова. 1910](#)



[Е.Е.Лансере. Шведская мыза. Заставка к книге А.Н.Бенуа «Царское Село». 1910](#)



[С.В.Чехонин. Обложка книги В.А.Верещагина «Памяти прошлого». 1914](#)

может служить признаком, характеризующим тот или иной вид искусства. Не форма, не материал, не орудия производства, а лишь способ овладения этими последними составит искомый нами признак, благодаря которому мы различаем живопись и рисунок как два обособленных вида искусства.

Орудия производства, то есть карандаш в рисунке и кисть в живописи, так же как и форма, не играют решающей роли в интересующем нас сейчас вопросе. Клингер в орудиях производства хотел видеть этот решающий момент. Всё сделанное «грифелем» (то есть пером, карандашом, углем и пр.) он относил к рисунку. Но рисунки пером Вл. Маковского живописны, а сделанные тем же пером у Бердслея, — графичны. Кустодиев в своем свинцовом карандаше — живописец, а Добужинский в нем же — график. У Серова одни рисунки, сделанные углем, можно назвать графическими, а другие, тоже угольные, — живописными. Таким образом, одним и тем же орудием можно *начертать* графическую линию и можно *написать* живописную. Сказав так, мы уже набрали на то решение вопроса, которое кажется мне *единственно правильным*.

Если мы в рисунке вскрыем, так сказать, производственную сторону и на линию посмотрим под углом зрения самого процесса работы над ней, то этот *производственный* момент обнаружит совершенно различные приемы использования материала и орудий производства и в живописи, и в рисунке. Линия, проведенная кистью и краской, характерно живописная линия. Таковая линия *«пишется»*. Кружева на портретах Ван-Дейка написаны, как бы ни был тонок их «рисунок». Напротив, абрисы на древних иконах или контуры у современных примитивистов обведены, и линия их, хотя и цветовая, хотя и проведенная кистью и краской, *начерчена*, и носит графический характер. Я взял самые трудные примеры, в которых материал и орудия производства были однородны, и на них я хотел показать, что только в этом производственном моменте, в этих приемах и способах работы и использования материала, сплошь и рядом проявляющихся лишь в очень тонкой нюансировке, едва уловимой характеристике, кроется тот единственный «критерий», который мы ищем для дифференцирования живописи и рисунка. Итак, мы пришли к выводу, что определяющим моментом в искомых нами понятиях является вопрос: не «что» (т.е. изобразительная форма), не «чем» (т.е. орудия производства), а «как» (т.е. способ производства). Следовательно, противопоставляя понятие «графичности» понятию «живописности», мы графичность определим как особый производственный прием, характерная черта которого состоит в том, что художник наносит на плоскость тем или иным орудием штрихи-линии, исходя в способе их нанесения не из письма (как в живописи), а из *начертания* и даже прореза (гравюра). В самих терминах, старом и обычном — «живопись» и вновь вводимом мною — «начертательность» уже содержится указание прежде всего на производственный момент. Раскрывая содержание понятия «начертательности», в нашем представлении встает форма *черты*, проводимой резко и сухо, отмежевывающей границы четко и ясно. Напротив, понятие «живописи» содержит в себе представление *письма*, то есть *записывания*, покрытия плоскости мягким слоем краски, покрытие цветовой массой плоскостного пространства. График в процессе работы *прорезает* белый фон бумаги штрихами пера или карандаша, держа орудие во время работы обычно под очень большим углом к плоскости, примерно 70–60°, то есть приближая его к перпендикуляру, положению типичному для процесса прореза одного предмета другим. Живописец, напротив, *покрывает* слоем краски поверхность плоскости, работая кистью большей частью под углом в 20–30°, то есть скорей имея тенденцию поставить ее параллельно плоскости, а не перпендикулярно. И если не древко, то по крайней мере волос кисти обычно и ложится параллельно плоскости.

Наметив два основных вида плоскостного искусства: живопись и начертательность, к которому из них мы отнесем рисунок и гравюру? В гравюре производственный процесс выражен ясно. Будет ли это гравюра на дереве, металле, линолеуме, сделанная сухой иглой, резцом или офортом, во всех случаях художник режет сам ли материал или особую мастику (как в офорте), режет, чертит плоскость, подготавливая ее для выпуклого или углубленного печатанья. Таким образом, с точки зрения производственного процесса гравюра всецело должна быть отнесена к начертательному искусству. Но я тотчас же должен оговориться, что и гравюре присущ момент живописности не в меньшей иногда мере, чем и рисунку. Это будет



Д.И.Митрохин. Буквица к повести Э.По «Золотой жук». 1922



С.В.Чехонин. Заставка Журнал «Сатирикон». 1913



Д.И.Митрохин. Эскиз обложки сборника «В год войны. Артист — солдату». 1915



С.В.Чехонин. Корзина цветов. Эскиз росписи финифти. 1916



Г.И.Нарбут. Обложка к книге «Российский Красный Крест. 1867–1917». 1917



Г.И.Нарбут. Лист «Б» из альбома «Українська абетка». 1917

очевидно, когда мы перейдем к непосредственному разбору работ русских граверов. Рисунку свойства начертательности присущи по преимуществу. Этих свойств в нем безмерно больше как в их качественном, так и количественном отношении по сравнению с красочной живописью. Но в каждом отдельном случае коэффициент этих свойств распределен крайне неравномерно. Так, графике свойства начертательности присущи в максимальной степени, ее мы можем счесть наиболее типичным видом начертательного искусства. Но те же свойства начертательности минимальны в так называемом «живописном рисунке», который скорее может быть отнесен к живописи. Таким образом, рисунок и графика сами по себе не составляют обособленного вида искусства. Они являются даже не подвидами той и другой его разновидности. Каждый рисунок в каждом отдельном случае может быть отнесен или к виду искусства начертательного, или живописного. Таким образом, нами устанавливаются два вида изобразительного искусства: *начертательность* и *живописность*, свойства которых могут быть выявлены в работах красками, карандашными и других рисунках, графике, гравюре и пр., являющихся формами изобразительного искусства, и вскрыты в процессе производства художественного произведения.

Так мы очертили абстрактно-теоретическую схему наших понятий. В приложении ее к конкретному материалу мы принуждены мыслить понятия начертательности и живописности крайне эластичными, в противном случае или конкретный материал будет ломать абстрактную схему, или схема будет извращать материал. И хотя мы устранили линию из тех возможных критериев, которые намечали выше, тем не менее, под аспектом производственного момента, она представляется нам наиболее типичной формой начертательного вида искусства. Линию *проводят* карандашом, *чертят* пером, *вырезают* резцом в гравюре. Начертательный способ изобразительного искусства естественно приводит к линии как наиболее типичной для него форме. Таким образом, графическая форма, то есть форма линейная, обуславливается способом производства (начертательность), как и обратно — начертательный способ производства естественно приводит к линейной форме изобразительности. Следовательно, *рисунок* мы можем определить как по преимуществу *начертательный способ* (производство) *линейного* (форма) *изобразительно-плоскостного искусства*. Чтoб формула эта была приемлема в равной мере и для предметно-натуралистического, и для беспредметного рисунка, необходимо тотчас же оговорить, что изобразительность я не отождествляю с предметностью, поэтому и супрематический, беспредметный рисунок я считаю изобразительным, ибо всякая живописная форма изобразительна, хотя не всякая предметна. Видя в линии наиболее типичную изобразительную форму для рисунка, мы можем сказать, что и среди орудий производства живописного мастерства можно отобрать наиболее типичные начертательные орудия, которые с большим основанием можно назвать начертательными, чем живописными, и с большим правом отнести их к графической, рисуночной, гравюрной и пр. форме, нежели к живописной. Такого рода орудиями явятся карандаш, перо, игла, резец и пр. Рисунки цветными карандашами и пастелью скорее могут быть отнесены к живописи. Хотя в каждом отдельном случае в зависимости от того, как использован материал, вещь, сделанная пастелью, может быть отнесена и к живописи, и к графике. Так, например, пастели Дега — живопись, пастели Пастернака — рисунки. Не придавая решающего значения ни материалу, ни орудию, можно утверждать, что графическая вещь может быть сделана и кистью, и краской. Такого рода произведение по существу представляет, так сказать, гипертрофию как изобразительной формы, так и способов ее производства. В такого рода вещи материал и орудия [ис]пользуются вне зависимости от их характерных свойств и особенностей. Но несмотря на явное насилие над материалом и орудиями производства характер их использования таков, что вещь относится к начертательному виду искусства, если материал использован в типично графических целях. Примеры я приведу ниже в конкретной части этого очерка.

После этих общих предпосылок, сделать которые я считал необходимым ещё и потому, что в русской литературе по изобразительному искусству почти не было сделано даже попыток определения существа рисунка и гравюры, я перейду к непосредственному обзору русских рисовальщиков и граверов, ограничивая его соответственно теме только



[Г.И.Нарбут. Лист «В» к неизданной «Украинской азбуке». 1919](#)



[Г.И.Нарбут. Розы. 1916](#)



[К.С.Петров-Волкин. Мальчик. Этюд для картины «Купающиеся мальчики». 1913](#)



[Д.И.Митрохин. Сидящая. 1920-е годы](#)



[К.С.Петров-Волкин. Автопортрет. 1921](#)



[П.В.Митурич. Буква. Иллюстрация к книге А.Дурье «Роль в детской». 1920](#)

современниками. Я надеюсь, что читателю это вступление поможет легче ориентироваться в конкретном материале.

* * *

Я уже сказал выше, что возрождение русского рисунка на рубеже XIX и XX столетий связано с «мирискусниками». Будучи эклектиками они обратили свой взор назад. И в этом прошлом их взор естественно остановился на классическом и барочном рисунке. Я думаю, что взоры, устремленные к классическому рисунку, — это взоры, естественно остановившиеся на единственной опоре во всей прошлой истории рисунка, ибо лишь классицизм и отчасти барокко культивировали рисунок как обособленную форму искусства. Классический рисунок это единственно мастерский рисунок в прошлом. Я думаю, что этим же можно объяснить в своем роде «культ» Энгра, Приудона, Давида, создавшийся сейчас в Париже не без влияния Пикассо, — этого «жупела» современности в устах фельетонирующих «художественных критиков». Правда, правы будут те, кто укажет на совершенно другое русло в истории рисунка: на примитивистический рисунок отдаленнейших времен девственного возраста искусства. Но возрождение рисунка и пошло в двух направлениях: по линии классицизма и по линии примитивизма у художников новейшего типа. Наше время, провозгласившее лозунг мастерства основным критерием художественной оценки и постулатом творчества, «прельщено» в классическом рисунке не его «стилем», а именно его мастерством. В примитиве же дикаря и детского рисунка (интерес к которому сейчас также крайне повышен) современного художника привлекает острота и напряженность выразительности, сила и непосредственность художественной экспрессии. Повышенный интерес к классическому рисунку — это только первый взгляд, брошенный из современности в ближайшее прошлое графики. Несомненно, что вслед за этим временным увлечением Энгром наступит пора более всестороннего изучения графических приемов у старых мастеров. Надо предвидеть, что художественные поиски уйдут в более отдаленные века, даже не к эллинизму, не к Египту, а к еще плохо исследованному, вследствие скудости материала, рисунку первобытных народов, ибо в нем налицо все характерные признаки этого рода изобразительной формы: лаконизм, острота, выразительность.

Но обратимся к «мирискусникам». Большинство из них были графиками и ясно это сознавали. Уже помимо непосредственного желания они вносили графические черты и в свою живопись красками. Живопись Добужинского — это простая раскраска. Если рисунки Врубеля и Серова живописны, то рисунки «мирискусников» графичны по существу. Наконец, «мирискусники» возродили также забытое искусство графики в узком и техническом смысле этого слова и, в частности, книжную графику. Но в их рисунках также можно наблюдать отклонения то к живописности, то к начертательности. Так, например, карандашные (по преимуществу свинцовый карандаш) рисунки Сомова более живописны, тогда как рисунки пером Добужинского — графичны. Сомов как в живописи, так и в рисунке был ретроспективистом. И не только в темах и внешне изобразительных формах, воспроизводящих барочный быт XVIII столетия, но и в приемах работы. В своих рисунках карандашом, иногда подкрашенных акварелью, он исходил от Петра Соколова, Брюллова и других наших рисовальщиков первой четверти XX века, а также от немецкого барокко XVIII столетия. Но подняться до изумительного совершенства технически-виртуозного и творчески-вдохновенного этих мастеров Сомову никогда не удавалось. Его рисунок в сравнении с рисунками и акварелями блестящей плеяды мастеров конца XVIII и начала XIX века дрябл и рыхл по фактуре (акварель Сомова слишком водяниста), робок со стороны крепости линии, бледен в колористическом отношении. Наконец, несравненно слаб технически. Рисунки мастеров-классиков изумляют четкостью линии, крепостью форм, чистотой колорита и с таким совершенством проработанной фактурой, что плотность ее создает иллюзию, будто рисунок сделан не на бумаге, а на фарфоре или стекле и не хрупкой и нежной акварелью, а плотной темперой. Я предлагаю читателю вспомнить или просмотреть в Третьяковской галерее сомовский автопортрет и там же сравнить его с многочисленными портретами дам и генералов Петра Соколова, чтобы воочию убедиться в правильности поставленного мной диагноза. Карандашные рисунки Сомова крепче его акварелей, но и в них нет той изумляющей остроты линии,



[Н.Н.Купреянов. Красная лошадь. 1924](#)



[Б.Д.Григорьев. Грify. 1913](#)



[Б.Д.Григорьев. Эскиз костюма Гусляра к опере Н.А.Римского-Корсакова «Снегурочка». 1919](#)



[Б.Д.Григорьев. Мулатка. Из цикла «Bou-bou!». 1922](#)



[Б.Д.Григорьев. Девка у забора. Из цикла «Расея». 1917](#)



прекрасно сочетающейся с изяществом, которую мы находим, например, у Энгра. Изяществу и «паутинности» сомовской линии не хватает энгровской крепости. Правда, Сомов в характере своих линий сумел найти наиболее близкую форму для своих сюжетов. Приторное жеманство «века париков и фижм» он сумел передать в такой же жеманной, женственно-капризной, округлой, податливой, хотя и несколько анемичной линии. Несмотря на обычно фривольный сюжет, его эротика холодна и бесстрастна. Этой бесстрастностью веет от каждого поворота его линии. Она скользит по белому полю бумаги без резких скачков, не образуя угловатостей, без всякой акцентировки, почти без нажимов, и лишь присущая его темпераменту скептическая ирония создает некоторый привкус остроты. Нет в его рисунках и того спокойствия и здоровья, которые так характерны для мастеров столетием раньше. В потоке его тонких паутинок сквозит капризная нервозность, обнаруживая в нем типичного сына своего времени.

Но для «мирискусников» еще более характерна графика, нежели рисунок. В графике форма изобразительности дается исключительно линией. В композиционном же построении художник исходит из плоскости. В то время как в живописи и живописном рисунке художник стремится выйти из плоскости, прибегая для этого к иллюзионистическим приемам вроде перспективы, светотени и пр., в графике он утверждает плоскость как исходный момент изобразительной формы. Графический рисунок получил у нас в России распространение в связи с поднятием книжного искусства как типографско-литографского мастерства. «Мирискусники» первые взялись у нас за реформу внешней эстетики книги. Им в значительной мере удалось повысить требования к внешности книги и хоть отчасти побороть ее убожество, кустарничество, неряшество и уродливость, процветавшие во всей второй половине девятнадцатого века. Правда, и здесь «мирискусники» оставались верными своим ретроспективным склонностям и не столько создали новую книгу, сколько лишь заботливо реставрировали внешность книги XVIII и первой четверти XIX столетия. Теперь эстетско-декадентские, эклектические фронтисписы, обложки, заставки, концовки, exlibris'ы и пр. Добужинского, Лансере, Митрохина, Чехонина, Нарбута и других кажутся провинциально-застарелыми, словно бабушкины кринолины. В современности они такой же курьез, как всякий анахронизм. Но не будем отрицать, что в свое время их книжная графика сыграла положительную роль. Кроме того, эклектическая внешность их книг прекрасно гармонировала с такого же рода эклектическим содержанием литературы и поэзии первой поры русского символизма. Не в то время, когда они впервые выступили, а именно теперь стиль первых графиков «Мира искусства», упорно остающихся на старых, разбитых жизнью позициях, дисгармонизирует и с новым содержанием новой книги, которую они берутся «украшать» все тем же стилизованным «шиповником», и вообще диссонирует с современными формами изобразительности и общим «стилем» нового времени. Если М. Кузмина еще можно одевать в снобистический эстетизм «Petropolis»ов и эклектическую тогу Добужинского, то С. Есенина в нее уже не оденешь. Недаром-то ни имажинисты, ни футуристы, ни пролетарские поэты не имеют своих графиков. Новый писатель, как и новый читатель, требуют и новой внешности книги, в основу оформления которой должны лечь не эстетизм, а конструктивность, то есть корреспондированность типографской внешности с внутренним содержанием книги, с ее тематическим и стилистическим ритмом. Запад уже создал этот новый конструктивный вид книги, гармонирующий с «американизированной» атмосферой столицы. У нас еще только в самых последних изданиях нащупывают почву.

Итак, самодовлеющая ценность графики Добужинского, Митрохина, Чехонина, Нарбута, рисунков Сомова, Лансере, Бакста и других ниже того значения, которое приобретают они в историческом аспекте. Но в их творчестве заключалось чрезвычайно плодотворное зерно, чреватое значительными последствиями. Это был культ *мастерства* как основы творчески-созидательной работы, вне зависимости от какой бы то ни было идеологической или стилистической платформы. Вначале этот культ не дал значительных конкретных результатов. Да и не мог дать, ибо дилетантизм был свойствен этой плеяде юристов, инженеров и прочих, пожелавших стать художниками. Но зерно было брошено. Через двадцать лет неизменного роста оно принесло те плоды, которые мы наблюдаем в искусстве наших дней. Для современного художника, а за ним и искусствоведа, мастерство

[Б.Д. Григорьев. Девочка. Из цикла «Расея». 1917](#)



[Б.Д. Григорьев. Девочка. Из цикла «Расея». 1917](#)



[А.Ф. Софронова. Пейзаж. 1928. Собрание А.В. Петрова. Москва. Публикуется впервые](#)



[А.Е. Яковлев. В.И. Шухаев. Каллиопы. Эскиз росписей в особняке В.И. Фирсановой. 1916](#)



[А.Е. Яковлев. В.И. Шухаев. Муза. Эскиз росписей в особняке В.И. Фирсановой. 1916](#)



превратилось в единственный исходный момент творческих устремлений, покрыв собою в значительной мере и идеологию, и стилистику².

Тенденция мастерства была воспринята и продолжена следующим, более молодым поколением рисовальщиков, которых мы назовем неоклассиками. Игнорируя сюжет, который довлел в рисунках «мирискусников», отбросив всю сложную литературную оболочку, неоклассики поставили перед собою две проблемы: передачу объема предметно-изобразительной формы и достижение технического совершенства в рисунке. И действительно, когда вы смотрите на прекрасно сделанный Александром Яковлевым набросок карандашом или сангиной головы или торса, то вас поражает в нем, с одной стороны, необычайно переданная иллюзия объема изображенного, а с другой — мастерство техники. Рисунки Яковлева и Шухаева не плоскостны. Их изобразительная форма, напротив, стремится всеми способами нарушить плоскость, выйти из нее, создать впечатление трехмерного построения композиции. Но, несмотря на присутствие света и тени, перспективы, как иллюзорных элементов, несмотря на усиленное пользование ракурсами для тех же иллюзионистических целей, их рисунки не живопись. Но это и не графика в узком смысле слова. Их работы представляют наиболее типичный образец того, что я в своей терминологии называл живописным рисунком. Основной элемент рисунка — линия — доминирует у них над всеми другими элементами композиции над всеми другими элементами композиции. Это свойство Яковлева, рисовальщика *par excellence*, явно сквозит и в его живописи. Ей присуща «рисуночность», хотя и не графичность, оттого-то она, как и у Бориса Григорьева, носит какой-то «анатомизированный» характер. На примере Ал. Яковлева и Шухаева очень удобно показать, что «хлесткость» рисунков, виртуозность техники, ловкачество с каким они сделаны, далеки от того, что мы называем мастерством как целостным, творчески-синтезированным актом. Понятие ловкачества, голого техницизма далеко не совпадает с понятием мастерства. Техника может изумить, на время покорить, но не дает полной удовлетворенности. Одной техники еще мало, чтоб признать вещь произведением искусства.

Шухаев и Ал. Яковлев — натуралисты. Петров-Водкин, также относимый к неоклассикам, стилист. Не стилизатор, который схематично упрощает рисунок, придавая его форме своеобразный акцент, как это делают, например, Билибин, Стеллецкий и другие, а стилист, коему присуща более или менее однородная манера для всех художественных концепций, манера, придающая всем его произведениям некоторое стилистическое однообразие, по которому обычно легко бывает отметить индивидуальность автора, что называется, «сразу узнать можно». Правда, стиль, то есть своеобразие приемов, присущ каждому значительному мастеру. Но у некоторых мастеров *манера* видеть торжествует над *умением* видеть. Так, например, такого рода стилистическое своеобразие присуще в большей степени Джотто и Боттичелли, чем Тициану и Веронезу. К таким стилистам, имеющим манеру видеть, принадлежит и Петров-Водкин. Одно время в нем хотели видеть лучшего русского рисовальщика. Теперь, когда творческий облик мастера определился вполне, такое мнение представляется крайне преувеличенным. В рисунках Водкина есть дряблость формы. Перед его рисунками неизменно испытываешь соблазн взять и подчеркнуть линию, оттенить форму, сделать более устойчивой композицию. То есть, не фактически, а принципиально проделать то, что делает фотограф, когда он хочет получить более сильный отпечаток. В Водкине есть какая-то анемичность, поэтому он далек от крепкого Ал. Яковлева и Шухаева. Чувствуется, что у него словно не хватает творческой энергии, чтоб закрепить художественный образ, так, чтоб в форме ничего не оставалось недоговоренного. Если искать в прошлом прототип водкинскому рисунку, то его скорей можно найти в позднем Возрождении. Из прежних же русских рисовальщиков Водкин ближе всего стоит к Александру Иванову. Их сближает тот общий, трудно передаваемый словами стилистический уклон, который представляет разновидность классицизма, но значительно импрессионизированного. Импрессионистический налет придает рисункам обоих мягкость, теплоту, жизненность. Но, конечно, Водкин слабее во многом Иванова.

К неоклассикам надо отнести и Тырсу. Его рисунки еще более схематичны. Он свободней распоряжается натурой. Больше обобщает художественную форму. С предыдущими неоклассиками его сближают те же

[А.Е.Яковлев. Портрет Ирен фон Радлов. 1909–1910](#)



[А.Ф.Софронова. Портрет В.П.Малеевой. 1926. Собрание А.В.Петрова. Москва. Публикуется впервые](#)



[М.К.Соколов. Мужской портрет в интерьере. 1920-е годы](#)



[М.К.Соколов. Портрет А.Ф.Софроновой. Начало 1920-х годов](#)



[Л.С.Попова. Эскиз костюма Попадья к спектаклю «Сказка о попе и работнике его Балде» по мотивам сказки А.С.Пушкина. 1919](#)



[В.Ф.Степанова. Эскиз костюма Тарелкина к спектаклю «Смерть Тарелкина» по пьесе А.В.Сухово-Кобылина. 1922](#)



задачи объемной формы. Но постепенно эволюционируя, он все больше и больше отдаляется от своих первоначальных натуралистических и неоклассических приемов. Сочная и упругая линия выступает у него на первый план. Светотень исчезает. Тушевка играет самую незначительную роль. Композиция рисунка приобретает самодовлеющий характер, чего нельзя было утверждать относительно предыдущих мастеров. Наконец, изобразительную форму своих тел или предметов Тырса начинает если не строить, то по крайней мере компоновать, а не только переводить на бумагу свое зрительное восприятие. В моих характеристиках Тырса является первым рисовальщиком, проделавшим некий круг поступательного движения. Лица прежних художников не менялись, а лишь углублялись в своих чертах. Таковы Сомов, Добужинский, Бакст, Ал. Яковлев, Петров-Водкин и т. д. и т. д. Лик современного художника крайне изменчив. Назвать имя почти любого из современных мастеров — это значит очертить капризную, часто ломающуюся кривую. Определить его облик каким-нибудь «измом» — это значит обратить внимание лишь на небольшой период его творчества. Тырса уже такой переменчивый мастер, и он перекидывает мост от натуралистического и детализированного рисунка предыдущей плеяды рисовальщиков к упрощенному, плоскостному и чисто линейному рисунку неопримитивистов Митурича, Л. Бруни, М. Соколова и др.

В ранних работах этих мастеров можно видеть так же, как и у неоклассиков, и объемные задачи. Но решают они их прежде всего почти исключительно посредством линии, избегая иллюзионистических элементов, а во-вторых, решение этой даже объемной задачи совершается в пределах плоскости как таковой, которая не только не отрицается, с которой они не только не вступают в борьбу как натуралисты, желая иллюзией создать оптический обман, но, напротив, утверждают ее как исходный момент, обуславливающий их изобразительную форму. Итак, плоскость и линия — вот два основных элемента неопримитивистического рисунка. У Л. Бруни и Митурича линия получает чрезвычайно большую выразительность. Работая, главным образом, углем или итальянским карандашом вместо свинцового, которым обычно работали неоклассики, Бруни и Митурич сумели придать линии такое разнообразие, которое прежним художникам было недоступно. Линия их рисунков лишена плавности, мягкости, округлости контуров, то есть тех черт, которые были характерны для линии «миriskусников» и неоклассиков. Напротив, у Митурича она образует резкую кривизну, с острыми углами; это линия ломаная и колкая. У Бруни она более медлительная, тяжелая, но уверенно очерчивающая форму предмета. Он устранил из рисунка все лишнее и довел характеристику ее до максимальной выразительности. Его рисунки можно сравнить с короткими, но меткими афоризмами, парадоксальность которых придает им лишь большую остроту. Одним из существенных достижений новейших рисовальщиков-неопримитивистов является разработка новой для рисунка проблемы — фактуры линии. Благодаря фактуре и благодаря всестороннему использованию своеобразных свойств орудий производства им удалось достигнуть разительных результатов в придании линии выразительности и характеристичности. В особенности уголь, благодаря своей мягкости и сочности, давал возможность разнообразить фактуру линии. В дальнейшем фактура рисунка становится такой же специальной задачей, как и фактура в живописи. Митурич много работал над фактурой угля, Бруни и М. Соколов — над фактурой чернильного пятна, Альтман вводит в рисунок материалы, например бересту, лак. Теперь вообще в рисунке распространена наклейка не менее, чем в живописи. Впоследствии и Митурич, и Бруни перешли от предметно-изобразительного рисунка к беспредметному. Абстрагировав свою беспредметную композицию от всяких элементов сюжета, первый дал много интересных чисто орнаментальных рисунков, представляющих собою эскизы росписей стен, простенков окон, печей и пр. В них линия, делая кольцеобразные движения, заполняет плоскость орнаментом крутящихся зигзагов. Смысл такого орнамента, кроме чисто декоративного значения, еще и в том, что в нем дается наиболее упрощенный способ композиционного заполнения плоскости. Л. Бруни стал чаще оперировать не с линией, а пятном, проделывая эксперимент над композиционной стороной пятна, брошенного на плоскость без всякой преднамеренности (например, чернильное пятно). В объяснение этих своих опытов он построил целую теорию «следа». У всякого материала есть свой след. Всякий способ оставляет также свой след. Так, огонь обладает своим следом, а любая жидкость — своим. Отсюда прожженная бумага как след огня. Чернильное



[В.Д.Фагилеев.
Постройка Казанского
вокзала. Красная стена.
1917](#)



[Н.Н.Куприянов.
Гладильница \(портрет
Н.С.И.\). 1921](#)



[Н.Н.Куприянов. Портрет
В.К.В. 1916](#)



[А.И.Кравченко. Старый
провинциальный
городок. 1922](#)



[А.И.Кравченко.
Архангельское. 1922](#)

[Следующая
страница](#)

пятно как след чернил. Правда, его теория не так проста, но не место здесь касаться ее мистической подоплеки.

Львов, сибирский художник, является незаурядным рисовальщиком, но достоинства его кажутся мне преувеличенными теми, кто писал о нем (например, Пунин в «Аполлоне»). Нет сомнения, что он с большим совершенством владеет карандашом, что линия его рисунков волнистая, ветвистая, быстро бегущая, словно рожь под уклонами ветра, капризно меняющая свое направление и характер, но нет в ней той сочности и, я бы сказал, монументальности, которых умеют достичь в своем лаконизме Митурич и Бруни, того фактурного разнообразия, присущего М. Соколову и многим другим неопримитивистам, наконец, хотя бы простого блеска техники, столь свойственного Борису Григорьеву.

К тому приблизительно типу художников надо отнести и Михаила Соколова, мастера мало известного широкой среде, мало выставлявшего, мало упоминавшегося в печати (см. ст. Пунина в «Аполлоне» и ряд моих газетных заметок), но тем не менее первоклассного рисовальщика среди современников. Правда, его творчество до известной степени эклектично. Он не выработал себе вполне законченного художественного облика. Просматривая его работы за целый ряд лет, видишь, как одно влияние сменяет другое, как от эстетского рисунка «мирискусников» и даже «врубелианство», через упрощенность Митурича, Бруни, характеристичность и эксцентричность Бориса Григорьева, он пришел к беспредметному, фактурному рисунку. Он прекрасно чувствует линию и умеет выявить ее своеобразие в зависимости от материала и орудий, делая легкие, тонкие рисунки пером, сочные, простые, лаконичные — углем. Владея материалом и понимая его, он умеет по-разному подойти к решению той или иной задачи, ставя перед собой и чисто живописные, и чисто графические цели, решая их или чисто плоскостным образом, или прибегая и к иллюзионистическим приемам для выражения объемных форм. Типично кубистический и беспредметно-фактурный рисунок нашел в нем своего наиболее полного выразителя, ибо наши кубисты и беспредметники специально рисунком почти не занимались. Во всем разнообразном репертуаре графических тем и способов Михаила Соколова неизменно обольщает зрителя техническое совершенство, с каким выполнена бывает им та или иная задача. Твердость руки, с которой проводит Соколов свою линию, быстрота и самоуверенность, с которыми он работает, ставят его на одну линию с такими виртуозами техники, как, например, Б. Григорьев. К этому мастеру я и перейду сейчас.

Слава Бориса Григорьева как виртуоза линии много шире границ его дарования. Характеризуя его рисунки, невольно прибегаешь к, быть может, не совсем литературным определениям вроде: «хлесткость», «ловкачество», своеобразный, смелый, уверенный «пошиб» и т. п. Его линия, плавная, мягкая, самодовольная, самоуверенная, словно нежась, течет и рассыпается по белому полю зернистой бумаги. То вдруг капризно извиваясь, она сделает резкий изгиб, скачок, зигзагообразно зазмеется, сломается, обнаружит угловатый стык. То, рассеявшись по всему полю бумаги, переплетется кружевом тонких паутин. Существо линейного рисунка он понял прекрасно. Он сам говорит про себя³, что манера проводить непрерывную линию, очерчивающую контур фигуры от затылка до щиколотки ноги, открылась ему случайно, когда он однажды увидел, как проводил такую же непрерывную линию его учитель. Увидя этот способ, он словно прозрел. Перед ним открылось целое откровение, и с тех пор он стал добиваться этой линии в каждом рисунке. Этот прием «беспрерывной» линии отразился на всем стиле рисунков Григорьева, на манере его работы — быстрой, точной, не знающей поправок, кропотливых отделок. Рисунок выходит из-под его руки всегда готовый, раз и навсегда законченный. Он является или прекрасным достижением задуманной задачи, или он рвется, как неудачный. Он не может быть исправлен. Этого не умеет делать автор. Его рисунки, сделанные мгновенной, уверенной рукой, напоминают моментальные фотографические снимки. Недаром-то в лицах григорьевских персонажей, крайне индивидуалистичных, запечатлено и очень большое сходство с натурой. У Григорьева нет излюбленного лица, которое так часто встречается у старых мастеров. Вспомним Кранаха, Ван-Дейка или нашего Петрова-Водкина. Это отсутствие пристрастия к излюбленному типу лица освобождает григорьевские персонажи от особого «стилистического налета», и оттого-то они у него столь индивидуалистичны. Но если

рассматривать художественно-стилистические и технические приемы Григорьева, то они у него настолько яркие и своеобразны, что в каждом его рисунке сразу узнаешь его автора. Целый ряд завидных стилистических черт его рисунков быстро создали ему талантливых и бездарных подражателей. Его приемы, его художественный «пошиб» сразу узнаются в любом авторе, сколь бы тот ни старался замаскировать свою зависимость от Григорьева. Плетя ветвистое кружево своих пейзажей, выражая двумя-тремя линиями весь характер какой-нибудь жанровой фигуры, Григорьев бывает так увлечен линией как таковой, что иногда ее орнаментальному рисунку приносит в жертву и объем, который он стремится передать, и жанровую или психологическую выразительность. Три черты присущи его рисункам: линия, объем и выразительность. Все три диктуют разный подход к рисунку, но все три соподчинены друг другу. Под выразительностью я понимаю у него большее, чем субъективный импрессионизм, но менее эксцентричное, чем экспрессионизм. Но нередко Григорьев линию (это средство у него для выражения объема и характеристики) возводит в цель, и тогда он дает линии всю сложность графической, живописной и фактурной нюансировки. Тут-то Григорьев и создает своим итальянским карандашом то сочную, широкую и мягкую линию, проведенную с резким нажимом почти плашмя поставленным карандашом, то острую и тонкую паутинку карандашом, остро отточенным и перпендикулярно направленным к бумаге. В этих григорьевских рисунках позабываешь весь их литературно-сюжетный привкус и рассматриваешь как орнаментально-линейное кружево. Учившись в Париже, он знает, что такое *métier*. Но владея им с большим совершенством, он все же остается лишь блестящим виртуозом. Блеск его мастерства — внешний блеск техники. В Григорьеве нет того, что называют в художнике «нутром». Он весь на поверхности, весь только «глаза», схватывающие, как моментальным снимком, зрительно-воспринимаемые формы. Как не похож он в этом смысле на Гойю, Ропса, Бердслея или, например, на молодого русского рисовальщика Чекрыгина. Оттого-то и не ждешь от Григорьева ничего впереди. И нет его мастерству иного названия как ловкачество, техницизм, да еще самодовольный, самолюбующийся, эстетный апашизм. Такого рода апашизм нередко присущ современным художникам не только кисти, но и слова, звука, жеста и пр.

В сущности, Б. Григорьевым заканчивается плеяда русских рисовальщиков, то есть художников, по преимуществу посвятивших себя начертательному, графическому искусству. Но тем не менее формами григорьевского рисунка не заканчивается развитие русской графики. Из ее истории не выкинешь «сатириконцев», в своих карикатурах и шаржах стремившихся придать короткой и скупой линии максимум характеристичности. Их рисунок не был ни натуралистичным, ни примитивистичным. Задачи карикатуры, остро жгущей своим сарказмом, подсказали им и особую форму рисунка. Нужно было обострить линию до ее возможных пределов, сократив ее количественно, придать ее качеству наибольшую выразительность. Экспрессионизм русского рисунка нашел в графике Ремизова (Ре-Ми), А. Рудакова, А. Яковлева и вообще во всем стиле «Сатирикона» своих первых пионеров. Последующая карикатура, да и вообще журнальная и газетная графика, развивалась под их непосредственным влиянием. Здесь же нужно искать и зарождение русского плаката, получившего во время революции явный уклон к сатире. Тема плаката сама по себе настолько обширна и своеобразна, что здесь не может быть затронута без ущерба ни для нее самой, ибо пришлось бы коснуться ее только вскользь, ни для общего хода нашего повествования. Ей должен быть посвящен особый очерк⁴.

Я уже упоминал, что от предметно-изобразительного рисунка начали уходить в дальнейших своих работах неопримитивисты. Последующее развитие беспредметного рисунка совершается в среде уже не типичных рисовальщиков, а живописцев. Эволюция рисунка продолжает утверждать линию как единственный элемент графической формы, как средства и цели всех достижений начертательного искусства. Линия перестает служить средством предметной изобразительности. Она не является уже канвой, на которой разворачивается сюжет или строится иллюзия объема. Она есть линия и ничего больше. Рисунок приближается к чертежу. Такие рисунки-чертежи, в которых линия является во всей своей конкретной сущности, мы находим у Родченко, В. Степановой, Л. Поповой, А. Софроновой, Н. Тарабукина и целого ряда еще молодых рисовальщиков, учеников

ВХУТЕМАСа. Характерно отметить, что рисовальщики-беспредметники нередко употребляют для своих рисунков в качестве материала краску, а в качестве орудий — кисть, подтверждая опытом теоретические доводы о том, что определяющим моментом в рисунке является не материал и орудие, а способ производства, доводы, высказанные в начале этого очерка. Я сошлюсь на рисунки, сделанные масляной кистью А. Софроновой, один из которых здесь репродуцирован. В нем прекрасно выражено именно *графическое, начертательное* существо линии. Это чистая графика, как начертательное искусство, несмотря на гипертрофированность способов производства. Беспредметный рисунок помимо своих чисто «станковых» задач — фактуры, композиции, конструкции, — выполняет и орнаментально-графически-декоративные функции. Вообразите себе изразцовую печь, кафли которой заполнены орнаментом по воспроизведенному здесь рисунку Софроновой. Я убежден, что это будет зрелище высокой эстетической ценности. В предметах кустарно-прикладного искусства, в орнаментике росписей, вышивок, тканей, набоек, обоев, лепных фризов и пр. беспредметный рисунок может сыграть большую роль. В штампах фабричного производства ему может найтись бо́льшая роль, чем иным изобразительным формам. Наконец, книжная графика реконструированной книги ждет от беспредметников заставок, концовок, а главным образом тех способов графического разнообразия текста, благодаря которому, апперцепируя внимание читателя, ставится акцентировка на существенно важных местах книги, ослабевается напряженность восприятия на местах второстепенного значения, служащих как бы цезурами между моментами усиленной перцепции. Таким способом график помогает читателю путем зрительной конденсации и разжижению текста суммировать и внутренний смысл книги.

Заканчивая этим о рисовальщиках, я перейду к граверам. В гравюре мы опять сталкиваемся с понятиями начертательности и живописности, наличие которых мы обнаружили в рисунке. С точки зрения производственного процесса гравюра была отнесена мною всецело к начертательному искусству. Но особенности ее изобразительной формы и те задачи, которые ставит художник, придают ей то живописный, то типично графический уклон. Таким образом, в гравюре мы сталкиваемся с гипертрофией формы по отношению к существу производственного момента, подобно тому, как в рисунке мы наблюдали обратное соотношение: гипертрофию средств и материалов по отношению к форме. Цвет в гравюре, как и в рисунке, не играет определяющей роли. Например, фалилеевская гравюра в одну доску, то есть только в два цвета, черный и белый, которыми художник пользуется прежде всего как цветосветовыми пятнами, — живописна, в то время как гравюры Фаворского или Кравченко тоже в два цвета — графичны. В гравюре так называемая «техническая кухня» играет гораздо большее значение, чем в иных областях изобразительного искусства. Нигде не охватывает так сильно атмосфера «профессионализма» в работе, как именно в мастерской гравера. Дилетантическое название «студия» менее всего подходило бы к его рабочим комнатам, заставленным печатными станками, пахнущими кислотами и красками. В гравюре, в зависимости от материала и орудий, изменяется техника, а с ней и существенные черты художественно-стилистического облика гравюры. Резьба по дереву или металлу, рисунок, сделанный сухой иглой или посредством травления крепкой водкой (офорт), кладут отпечаток на внешнюю стилистическую форму произведения. Существенную роль в художественном отношении играет процесс печатанья, в особенности в цветной гравюре, когда печатать приходится в несколько досок. Одни граверы обнаруживают пиетет к процессу печатанья, другие — к процессу резки. Обычно к первым относятся граверы-живописцы, ко вторым — граверы-графики. Первые чрезвычайно щепетильны ко всякому печатному листу своих работ, вторые проявляют иногда небрежность к оттискам. Оттого-то японская гравюра, живописная по преимуществу, так высоко ставит печатную сторону, усложненную к тому же целым рядом своеобразных приемов, не используемых, да часто даже и неизвестных европейским граверам. Для усиления цветовых эффектов японцами применяется особый способ наложения на доску красок не посредством валика, как это обычно принято, а кистью, пользования всякого рода присыпкой и ряд других приемов. Такого рода японский способ печати чрезвычайно усложняет и удлинняет процесс размножения гравюры, но в то же время придает каждому оттиску ценность художественного уникала. Печатаемая сам цветную гравюру во

столько досок, сколько цветов в гравюре, гравер может индивидуализировать каждый оттиск, придавая разнообразные оттенки колориту, иногда настолько значительные, что по цветовым эффектам с одних и тех же досок получаются совершенно различные произведения. На оттисках фалилеевских гравюр можно наблюдать такого рода эксперименты.

В.Д. Фалилеев является одним из наиболее видных, популярных, а главное — культурных современных граверов. Он работает разнообразными способами и над разными материалами: у него вы найдете и гравюру на дереве и на линолеуме, работу сухой иглой на меди и цинке, и офорт. В последнее время он много работает над литографией. Но любимый и чаще используемый им материал — это линолеум, а стихия его творчества — цветная гравюра. Фалилеев гравер-живописец. Язык его гравюр — язык цветового пятна, а не линии. Даже в своих работах сухой иглой, а также в офортах и литографиях он не график в том смысле, который придал я этому понятию выше, а живописец *par excellence*, хотя красками по холсту никогда не работает и еще в Академии обнаружил полное отсутствие темперамента к живописи. Ему, как граверу-живописцу, прямо могут быть противопоставлены граверы-графики Купреянов, Фаворский, Кравченко и др. Характерно отметить, что являясь в своих изобразительных формах натуралистом, Фалилеев так чувствует цвет и так занят бывает специально его гармонизацией, что в колористических сочетаниях исходит прежде всего из цветовой задачи, понятой чисто композиционно, а не из требований натуралистического «правдоподобия» и совпадения с природой. Если цветовая композиция в силу своей чисто гармонической логики требует залить реку густо-зеленым, а прибрежные поросли окрасить в такой ярко-малиновый оттенок, который в природе никогда не встречается, то Фалилеев пойдет против природы, дабы утвердить закон искусства. В этом сказывается его художественный инстинкт, возвышающий его над прозаическим копизмом. Вслед за цветовым чутьем, выгодно выделяющим его из всей плеяды русских граверов, надо указать на его умение композиционно оформлять те «клячки природы» или городских пейзажей, которые обычно являются сюжетом его гравюр. Каждому такому «клячку», словно бы случайно вырванному, Фалилеев умеет придать всю строгость композиции и архитектурно построить живописную конструкцию. Нельзя обойти молчанием, говоря о Фалилееве, то техническое мастерство, с каким сделаны его гравюры, и тот культ мастерства, который присущ всей его работе. Он хорошо чувствует материал, над которым работает, извлекая в линолеуме сочность цветового пятна, в гравюре на цинке сухой иглой — остроту линии, в офорте — зернистость фактуры и пр. Изобразительная форма его всегда остается натуралистичной. Если в цветовой гармонии ему иногда удается переступить за ограниченный круг «соответствий природе», то в изобразительной форме он упорно остается только натуралистом. Между тем его композиционное и колористическое чутье в связи с высоко развитой техникой могли бы расширить границы его творчества далеко за пределы натуралистических концепций.

Читатель поймет, почему в своих, хотя и кратких характеристиках я намеренно обойду молчанием Ив. Павлова. Я имею в виду оригинальные дарования, [а] Павлов копировщик по преимуществу, лишен его. Я имею в виду художников, Павлов [же] ремесленник по существу. Я имею в виду мастеров, [а] Павлов даже в своем безличном ремесле технически зауряден.

Остроумову-Лебедеву ближе всего можно было бы сопоставить с Фалилеевым. Она тоже гравер-живописец. И если от всех тех особенностей и достоинств, которыми я наделил художественный облик Фалилеева, отнять определенное количество творческого темперамента, выразительности, яркости и мастерства, то можно будет получить более или менее точную характеристику Остроумовой. Быть может, читатель сам займется этой процедурой, ибо мы принуждены спешить, а впереди у нас еще целая плеяда молодых имен.

Из старых имен надо упомянуть также граверов-живописцев, по преимуществу Масютина и Доброва. Оба они много работали над офортом <несколько слов в оригинале неразборчиво> примиряло вас всецело с автором. Этого нельзя сказать о Масютине. Влияние его, сказавшееся на сюжете, отразилось и на технических приемах. Характерной чертой офортов является светотень.

Добров менее индивидуален, чем Масютин, но он скромный, непретенциозный и добросовестный техник. Офорты его «видов Парижа» выдают в нем малооригинального, но все же неплохого мастера. Кстати

сказать, Адарюков, этот ходячий архив, это складочное и безличное место всех сведений, касающихся граверов, не так давно напечатал, как всегда, безличную, но полную разного рода «полезных сведений» характеристику Доброва и Остроумовой в журнале «Печать и Революция». Также к граверам-живописцам надо отнести и Шиллинговского, хотя в его гравюрах на дереве и офортах линия играет большую роль, чем у всех предыдущих мастеров. Ничего яркого, «говорящего само за себя», Шиллинговский не создал. Нельзя отрицать в его работах наличие мастерства и некоторой оригинальности его изобразительных форм, в которых он стремится к монументальности, но все это не выходит из рамок обычного, в достаточной степени культурного ремесла, хотя бы и обвешанного долей поэзии.

От граверов-живописцев настало время перейти к граверам-графикам. Среди имен еще молодых мастеров В. Поповой, Купреянова, Кравченко и других выделяется Фаворский. Нельзя отрицать его талантливости и оригинальности художественного лица. Основной элемент его гравюра по дереву — линия. Фаворский любит и понимает линию, на ней строит композицию, ей обуславливает цветовые эффекты. Само цветное пятно, построенное на контрасте черного и белого, у него графично. Кроме того Фаворский прекрасно чувствует материал. Его гравюра сразу дает знать о том, что она резана по дереву. У него нет фальшивой манеры сбивать с толку зрителя и в дереве давать иллюзию металла, а в офорте — иллюзию сухой иглы. В изобразительных формах Фаворский склонен к примитивизму, но особого, как бы архаического оттенка. В его книжных заставках, виньетках, обложках, заглавных буквах, фронтисписах и прочем (которых он делает много, ибо «входит в моду») сказывается сознательная, хотя и осторожная грубость, наивность, хотя и отдающая во всем отчет, алогичность в композиции, ибо он всецело противопоставляет себя графикам типа Чехонина, Митрохина и др. Правда, архаика его не только робка и наивна, в смысле не непосредственного достижения художественного темперамента, а сознательно выполняемой задачи, но и достаточно «эстетна». Кроме всех прочих достоинств Фаворского необходимо подчеркнуть его прекрасную технику. Он любит дерево и умеет его резать.

Близок к Фаворскому Купреянов, хотя и имеющий много своеобразного. Параллельно линии он стремится выявить цветное пятно. Игра на контрастах черного и белого дает у него нередко интересные и значительные эффекты. Но его пятно графично. И как существенно отличается оно от пятна графиков-живописцев. К тому же типу принадлежит Кравченко. Но он много мягче Фаворского и Купреянова. <нрзб.>

Целый ряд имен молодых граверов готов ознаменовать годы возрождения этого забытого искусства <нрзб.> других у него было наличие истинно живописного дарования. Он много обещал. Смерть оборвала развитие его таланта. Но было в его творчестве и во всем его художественном облике что-то обреченное. Запах тления и образ смерти носился над его персонажами, в лицах которых сквозили черепа мертвецов. Когда впервые мне показали большую серию его рисунков, объяснив, что они являются эскизами к огромной, давно задуманной композиции «Воскрешение мертвых», я тогда же подумал, что он является одним из тех художников, обуреваемых грандиозными замыслами, но никогда их не выполняющими. Ранняя и нелепая смерть слишком скоро и слишком прямолинейно подчеркнула это.

Если рассматривать искусство гравюры под тем же углом зрения, под каким рассматриваем мы теперь живопись, то придется признать, что это искусство достаточно отсталое по сравнению с теми достижениями, которыми ознаменовалась в последнее десятилетие живопись. Гравюра почти не знает беспредметной формы. А это отчасти указывает на то, что чисто графические проблемы еще не ставились в гравюре во всей их остроте. Как на случайные опыты подойти к гравюре вне всякой предметно-изобразительной или сюжетной формы, а лишь как к проблеме особого материала и своеобразной технической его проработки, можно указать на немногочисленные гравюры на дереве и линолеуме Родченко, В. Степановой, Л. Поповой и др. Несколько особняком стоят гравюры на дереве тоже не профессионала-графика, а живописца Шевченко. В них, несомненно, много технических достоинств и чувствуется хорошая художественная культура. Изобразительная форма их, как и живопись Шевченко, предметна с уклоном к примитивному кубизму.

Заканчивая свой краткий обзор, я сознаю, что многие из упомянутых мною мастеров требовали бы большего внимания, нежели те десятки строк, которые я им уделял. Некоторые имена мною остались совершенно не упомянутыми. Оправданием может послужить, во-первых, то, что в размерах очерка я был ограничен заранее указанными рамками, а во-вторых, что сама задача этой работы понималась не как исчерпывающее исследование, а как краткий, обобщающий обзор.

Москва,
20–21 июня 1922 г.

Примечания

¹ Из рисовальщиков-графиков среди «передвижников» выделяется Шишкин, мастерство которого может быть отмечено наряду с редким трудолюбием и терпением. В его лице мы имеем, несомненно, прежде всего графика, и лишь общий живописный уклон его эпохи не дал развиваться его графическим склонностям и заставил его избрать чуждую ему дорогу живописца. Этот же пример с очевидностью доказывает, насколько чуждо было «передвижничество» время каким бы то ни было графическим проявлениям.

² На этом тезисе построена моя книга, посвященная методологии искусствознания: «Опыт теории живописи», Москва, изд. «Аврора», 1922 г.

³ Б. Григорьев. Расея. Петроград, 1918, изд. Ясного.

⁴ Революционному плакату посвящена статья В. Полонского в «Печати и Революции» и отдельная книжка «Русский плакат», недавно вышедшая.

[Редакционный портфель](#) | [Подшивка](#) | [Книжная лавка](#) | [Выставочный зал](#) | [Культура и бизнес](#) | [Подписка](#) | [Проекты](#) | [Контакты](#)
[Помощь сайту](#) | [Карта сайта](#)

Журнал "Наше Наследие" - История, Культура, Искусство

Реклама на сайте | Правила пользования сайтом | Сотрудничество

© Copyright (2003-2018) журнал «Наше наследие». Русская история, культура, искусство

© Любое использование материалов без согласия редакции не допускается!

Свидетельство о регистрации СМИ Эл № 77-8972

Техническая поддержка сайта - joomla-expert.ru

