

И.И.

1132
103

1923 w 1-3

шк w 1

1940

217. w 1 с 11 (нет нас.) XI

РУССКОЕ ИСКУССТВО



3/365

№ 1025 Г.
МОСКВА ПЕТЕРБУ

В ФАВОРСКИЙ И СОВРЕМЕННАЯ КСИЛОГРАФИЯ

Абрам Эфрос

1



художественной критике следует чаще всего упрекать себя за пристрастие к героическому. Это означает, что слабее всего в ней развито чувство действительности. Желаемое она слишком часто принимает за существующее. Но у желаемого — всегда полный масштаб, и у критики — всегда герой, положительные или отрицательные, а не те средние человеческие существа со средними дарованиями, каких знает большинство трезвых людей.

Потому-то критика так часто кипит в пустом действии. Ее поведение — донкихонада; ее приговоры не выдержат пересмотра элементарнейшей справедливости; ее утверждения — фантастическое о фантастическом. Она восхваляет, или уничтожает. Она лишена холода дистанции. Она ставит историю на голову, ибо привыкла греметь сопоставлением крупнейших имен прошлого со случайными любимцами дня. *Contraposto* — ее излюбленный прием. Дар нюансировки — редчайший дар в ней. Чувство оттенков в ней — исключение. Скалы рангов, градации превознесений и отрицаний — она не знает. Язык ее оценок беден, неточен и груб, как язык дикаря. О тончайшем создании человеческого гения она говорит шершавыми звуками первобытной гортани. Однообразию ее восторгов и ужасов можно было бы наверное предпочесть даже отвратительную фармацевтическую латынь искусствоведения, если бы только эта почтенная дисциплина не вербовала, подобно аптекарскому искусству, своих адептов так часто среди гейновских героев. Во всяком случае, трагедия высокой критики есть трагедия гениального немого, осужденного выражать свою сложность простейшими звуками.

2

Но ни пороки критики, ни ее рассудительные оглядки на историю своих ошибок, ни продолжающийся общий кризис европейского творчества, ни убывающая энергия старших законодателей художественной современности — не могут ничего изменить в том факте, что и сейчас, в текущие дни, в русском искусстве есть области, которые могут быть названными героическими, где столь хулимая крити-

ческая патетика законна и легка, и где все умеряющие педали не могут приглушить явственного нарастания героической темы. Такими областями являются наши графические искусства вообще, и русская деревянная гравюра, в особенности.

Ни одно из больших искусств не выдержит подобного испытания. Наша современная архитектура? — Но классический ретроспективизм Желтовского и Фомина, Ильина и Щусева имеет лишь педагогическое значение. Он избавляет русское зодчество от ужасов строительного модернизма 90-х годов, — но положительно, творчески, художественно он столь же мало соответствует архитектурному сознанию современности, как живописная скурильность «Мира Искусства» — буйным палитрам молодых течений Европы.

Наша скульптура? — Но нет самого понятия: «русская скульптура 1920-х годов», и я не знаю, есть ли даже отдельные мастера, которые могли бы притязать на подобное звание (Архипенко? — однако это француз, носящий русскую фамилию!). Наконец, наша теперешняя живопись? — Но поскольку это подлинная живопись, она, за редкими исключениями, не изменила своих старых отношений ученичества к живописи французской, а поскольку это «конструктивизм», суждение о новом Каннитферштане входит, вероятно, в законную компетенцию «проф-движения», — во всяком случае, не искусства.

Единственная область, где мы равны Западу, где мы соперничаем с ним, это — русская графика, с ее блестящей общей культурой, с ее великолепными индивидуальными дарованиями, а единственная точка, где мы стоим выше европейского искусства, где мы превосходим его и законодательствуем ему, это — наша гравюра на дереве.

3

Она находится сейчас в зените своей героической полосы. Лейт-линию современной ксилографии ведут сквозь европейское искусство русские мастера. Эпоха нашей блокады ничего не изменила здесь по сегодняшний день. Новые дарования не нарушили установившихся соотношений. Последним большим именем, зашумевшим нам с Запада, был Франс Мазереель. Но это не незнакомец, который мог бы заставить призадуматься. Мы знаем историю развития его искусства, так же, как меру его дарования. От первых, скромных, штриховых рисунков на пролетарские темы — через сюиту иллюстраций к пацифистским книгам военных лет, — до нынешних, парадно-изданных «рабочих циклов», — в нем везде сказывается одно и то же свойство. Это великолепный человек, но средний художник. Это пропагандист, а не мастер. Внимание к нему есть внимание к французскому социализму, а не к французскому искусству. Его поднял на своем гребне покотившийся по миру социальный протест против войны, а не художественное движение. Это, в лучшем случае, французский вариант Георга Гросса, но и Гросс — не слишком много, даже для немецкого искусства. Техника

Мазерееля — вялая, рваная и приблизительная. Его приемы шаблонны. Звучание материала он плохо слышит. Он дерево крошит, как линолеум. Его резанные по дереву жанры кажутся промодулированными тушью. Путь хотя бы от Валлотона к Мазереелю есть путь художественного декаданса, хотя, может быть, в то же время и путь социального подъема.

Вот расщепленность в стволе искусства, которого не знает русская ксилография! Она ничего не уступает в своей социальной отзывчивости, — недаром Революция смогла использовать ее в полной мере, — но она одновременно ведет и неуклонное, настойчивое, чисто художественное движение вперед. Ее формы цветут и раскрываются новой пластической жизнью. Европейски - значи-

ласти театра и его декоративных проблем): — чувство разрастания отечественных масштабов до обще-европейских размеров. Наша ксилография сейчас ставит вехи всему развитию гравюры. Она вступила в историческую фазу. Она классична.



В. Фаворский
Портрет художника Истомина
Гравюра на дереве

V. Favorski
Portrait de l'Artiste Istomine
Gravure sur bois

тельно глубокое перепахивание старого поля, которое производят в области гравюры наши мастера. Европейски - обязательно направление их работы, и приемы, ими выдвинутые. И потому европейски - оправданно то разгорающееся на Западе увлечение русскими граверами, которое вызывает в нас чувство, столь привычное для искусства Франции и столь редкое для искусства России (впервые мы испытали это в об-

Ее центральной фигурой является Фаворский. Это имя нельзя назвать неведомым. Но и сказать, что у него есть та известность, которая соответствует его положению в искусстве, — нельзя тоже. Его слава — странная, глухая, сомнительная

и двусмысленная. Этот московский гравер, возбудитель громадного течения, кумир целой школы, стержень современной ксилографии, проходит классический путь «чудаков от искусства». Можно подумать, будто у истории есть для таких случаев лишь одна обязательная схема. Она prepares им некую жизненную пещеру, запрятывает их туда, плотно укрывает вход, трещит морозом и метет метелицей, засыпая дорогу. К ним проникают только любопытствующие, которые не уносят ничего, ибо ничего не понимают, и ученики, которые уносят все, ибо понимают слишком много. От них по миру идет молва о том, что живет-де в пещере пещерный человек, которого видеть — никто не видел, а кто и видел, рассказывает непонятное.

Потом наступает положенный историей срок и час. Из пещеры выходит нелюдим, поднимая над собой свое искусство, как отшельник — крест. Мир сразу гулко и кряжисто ахает. Его потрясает столько же косматость пещерника, сколько и сияние его мастерства. Грохочет и трубит слава. Ученики располагаются апостолами у входа в земляную нору, и толпы людские начинают паломничество к святому месту.

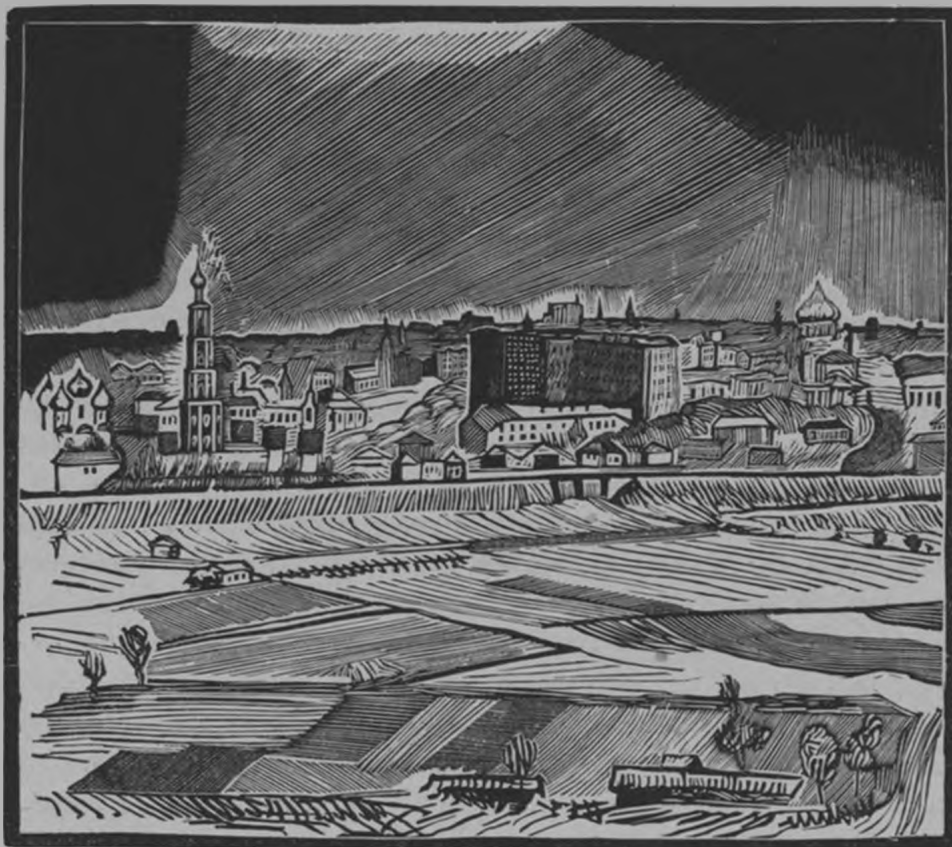
Фаворский просидел в своем отшельничестве целое десятилетие, и лишь медленно сейчас начинает появляться на люди. Его разглядывают еще с двойным чувством восхищения и недоверия. Не верится, что эти неуклюжие пальцы могут создавать такие тончайшие вещи. Но этот большой, медведеобразный человек, с рубленным из коряги лицом, нависшей бородой, тугой речью и упругой мыслью, проходит воочию обремененный своим слишком большим искусством. Он раздает его неразборчиво, пригоршнями, кругом, все равно, кому, и все равно, как. Он оставляет его на руках верных и предательских учеников, бросает на прилавках всех редакций, благодушно и терпеливо выслушивая каждого, будь то ветеринар из «Вестника Коннозаводства», профессор из «Страниц Искусствознания», пропагандист из «Революции и Прессы», или антикварий из «Ежемесячника Собирателей».

5

Его охраняет то, что он раздает, не глядя, и слушает, не слыша. Он, как добрый слон, приветливо качает головой на тыканье тросточками и беззлобно перебирается на другое место. Он великолепно терпим и широк. Он всегда наперед готов признать, что его искусство не подходит, что оно не то, какое нужно заказчику. Он скорее даже удивляется, когда редакторы и заказчики заявляют, что они удовлетворены, что это им нравится, что он работал не в пустую. Он привык, что его печатают скорее из равнодушия — одни, и скрепя сердце — другие. Он точно бы примирился, что у самых замечательных его работ глухая судьба: что они годами лежат у издателей и не появляются вовсе на свет, либо опубликовываются тогда, когда уже поздно, либо выходят с про-

пусками. Такова история его вещей к «Аббату Куаньяру» А. Франса, к бальзаковским «Озорным сказкам», к муратовской «Эгерни», к циклу «Москвы» и т. д.

В его отношении ко всему этому есть какая-то, я бы сказал, святоотеческая ласковость. Он понимает, что людям, от которых все это зависит, трудно торопиться делать для него то, что нужно. Для этого надо было бы, чтобы они



В. А. Фаворский. Москва. Гравюра на дереве

V. Favorski. Moscou. Gravure sur bois

прошли такой же тяжелый художественный искуc, как он; — этого же им не дано, и этого нельзя с них спрашивать.

Так устанавливается взаимоотношение между Фаворским и обществом. Оно готово его признать, но не собирается в нем разобраться. Оно соглашается на оказание ему всех установленных академических почестей, но без обязательств точного отчета, за что, и на долго-ли. Оно чувствует только его вес, но не его содержание. Кроме самого факта давления, ничто другое не говорит ему, насколько значителен художник. Доступным Фаворский не станет никогда, — он станет только известным. Он всегда будет больше именем, нежели искусством. Он делает общественными любимцами своих учеников и подражателей, и это является,

повидимому, единственной общеприемлемой формой любви к нему: через призму его школы.

Это усиливается еще тем, что у Фаворского нет чувства общественной декоративности и масштаба художественных конвенансов. Большой, или малый труд — ему безразлично. У него все свято и все важно. Он отдается гравированию буквы с той же напряженностью, как и работе над монументальной композицией. Экономии сил у него нет, нет выбора направления, и нет отбора точек приложения. Чем он занят — это решает жизненный случай. Но случай всегда не прочь предложить работу невидного масштаба. И общество твердит: слишком много букв, слишком много заставок, концовок и обложек, — слишком мало больших вещей!

Попробуйте разубедить его, попробуйте сказать, что буквы к «Аббату Куаньяру» стоят каких-угодно отдельных работ, что это потрясающая сюита, не имеющая равной в современной гравюре, что быть может следовало бы назвать ее гениальной, если бы только гениальность позволяла распознавать себя на таком близком расстоянии; попробуйте утверждать, что иллюстрации к «Эгерии» не уступят «Натюрморту», а иллюстрации к «Домику в Коломне» — «Екатерининскому Залу», — двум большим листам, впервые вызвавшим открытое общественное одобрение и признание.

Общество твердит свое, упорно и уверенно, и этот спор о «масштабах», если и сможет решиться, то, во-первых, только ненароком, волей случая, когда он, среди заказов безразличных издателей, опытов рисующихся модников и просьб настойчивых друзей, вдруг предложит Фаворскому какую-то капитальную работу по большому дереву, — а во-вторых, каково-бы ни было решение, — оно ляжет все же далеко в стороне от вопроса о «малом и большом пространстве», ибо оно определит не то, в каких мерах длины должен работать мастер, а то, к какому художественному типу он относится, поскольку и Kleinmeisterei, и Grossmeisterei являются проблемой типологической, и никогда, при прочих равных условиях, свои количественные отличия не могут перевести в отличия качественные.

6

Как бы то ни было, постоянные элементы в Фаворском определяются не этим. Что они при любом решении сохраняют свое единство, это доказывается их наличием в работах всех масштабов, взятых художником. Его заставку они так же формируют в особый организм, в «гравюру Фаворского», как его среднюю иллюстрацию и как самостоятельный композиционный лист.

Я должен буду характеризовать их не путем подробного исследования, а резкими и крупными чертами, как это подобает в критическом этюде, где критик является дегустатором, определяющим по нескольким каплям букет, возраст и качество вина.

У Фаворского три отличительные свойства: в первом проявляется его отношение к граверному материалу; во втором — его отношение к граверной форме; в третьем — их перекрещивание и сочетание в нем самом, художнике — ксилографе.



Заглавные буквы
к „Аббату Куаньяру“ А. Франса
Гравюра на дереве

Первый Фаворский — архаик; второй Фаворский — будущник; третий же — наш современник.

Нет ничего более типичного, нежели это соотношение первого и второго рода. Момент архаики падает именно на отношение к материалу, момент новизны — на отношение к форме, и момент современности — на их взаимодействие. Это — явление



Lettres initiales du roman
„l'Abbé Coignard“ de A. France
Gravure sur bois

общее для каждой центральной фигуры современного искусства. Это — оселок, на котором можно испытывать их. Никакая другая эпоха и никакое случайное имя не выдержат его. Современность, как узел, связывает обращение к прошлому, чтобы заставить звучать материал, с угадкой будущего, чтобы заставить жить форму. В этом именно ее своеобразие и пафос, поднимающийся над ее колеблемой кризисами поверхностью.

7

Разъединить части этой формулы — нельзя. Если они станут проявлять себя в ином сочетании, они дадут результаты, чуждые современному искусству.

Простое обращение к прошлому создает лишь ретроспективизм. В эпохи застоя это может быть положительным движением, но лишь в той же степени, в какой иногда поезду надо дать обратный ход, чтобы двинуться дальше. В этом — значение *Остроумовой-Лебедевой*, — единственного имени, которое на протяжении четверти века, с 1900-го года, может быть по своей значительности сопоставлено с Фаворским. Ее обращение назад тоже было методом освобождения гравюры. *Остроумова-Лебедева* освобождала ее столько же от ремесленнического эпигонства *Серякова*, сколько от эклектического хаоса *Маттэ*. Но для *Остроумовой* этот путь в прошлое казался панацеей против всех недугов. Ее представление о форме, ее обработка материала, ее граверные идеалы — все совместились в нем. Она брала прошлую жизнь гравюры синтетически, не дробя ее, не производя отбора. Она была в русле общего мировоззрения «Мира Искусства». Освобождение из тюрем эстетики 80-х и 90-х годов было куплено ценой решительного отхода назад, в историю, в лучшие эпохи сложной, цветной гравюры XVI века. Для

1900-го года это было несомненным открытием. Молодость Остроумовой-Лебедевой была бесспорно героической. Ее прекрасная известность заслужена. Но как всему счастливому поколению «Мира Искусства», ей достаточно было сделать свое героическое усилие только раз, на заре творчества, чтобы потом всю жизнь жить за его счет. Это — типическое свойство ретроспективизма. Это — его пенсия ретроспективистам. Недаром лучшая пора каждого из вождей «Мира Искусства» падает на первые годы его работы: так было с Сомовым, так было с Бенуа, так было с Трубечким, так было с Остроумовой.

Фаворский — архаик, а не ретроспективист. Среди исторических пластов деревянной гравюры, он отыскивает один, самый основной, и в нем отбирает одно свойство, самое важное. Он знает, что гравюра — это след дерева на плоскости листа. Он ищет свежести первого оттиска. Ему нужен чистейший голос гравюры. Вот, что ксилография потеряла за время своей истории, и чего не нашла, да и не искала, Остроумова-Лебедева! Как ни образцово-невежественны были ценители ее первого цветного листа «Персей и Андромеда», но в том, что они его приняли за акварель, была своя правда. Устами этих простаков говорила истина. Цветная гравюра XVI века была «акварелью» своего времени. Ее сложность и нюансированность скрывали ее природу. Они растворяли и поглощали тот материал, который давал ей имя. Дерево, как материал — резьба по нему, как его формование — накат краски, как его проявление — нажим, как передача, — оттиск, как заключительная фаза сложного процесса — все это в ней вуалировано и искажено. Это — искусство, представляющееся не тем, что оно есть.

Фаворский — архаик потому, что он хочет того, что есть. Дерево должно сказываться всегда. Каждый прием, каждая стадия обработки не может утрачивать основной граверной ноты. Штихель, краска, тиснение — все только усиливает ее специфичность, но не скрывает ее. Сложная гравюра есть лишь сочетание разных граверных свойств, но не уничтожение их, хотя бы во имя какого-то нового организма. С этой точки зрения, история гравюры есть история вырождения гравюры. Может быть только первое полстолетие своего существования ксилография говорила для себя и на своем собственном языке. Потом она перестала быть самоцелью. Из своих звуков она начала складывать какое-то чужое наречие. От граверных свойств она постепенно переходила, если не к неграверным, то, во всяком случае, к внеграверным. Жизнь черной и цветной ксилографии к концу девятнадцатого века стала, действительно, паразитической. Это был самоубийственный маскарад, в котором ксилография имитировала и гравюру на меди, и рисунок тушью, и акварель, и т. д. Отыскать «ксилографическое в ксилографии» значило не просто обратиться вспять, а замкнуться в пределах строгого и последовательного примитивизма деревянной гравюры.

Архаика Фаворского очерчивает себя эпохой первой зрелости ксилографии. Ее область — последние десятилетия XV века и немецко-нидерландская почва.



В. А. Фаворский. Натюр морт
Гравюра на дереве

V. Favoriski. Nature morte
Gravure sur bois

За 1520-ые годы, за Дюрера, Фаворский не переступает. Это—его аванпост по направлению к нам. Когда Фаворский врезается инструментом в доску, мы ясно видим, какой урок извлекает он. Он жаждет ксилографической ясности и ксилографического единства. Ясность дана дифференцированностью элементов, единство — общностью приема. Ничто не привнесено извне, ничто не затемняет материала. «Это гравюра на дереве» — говорит глаз и говорит это не потому, что у него есть знание истории гравюры, а потому, что такую реакцию может вызвать в нем только оттиск дерева на листе. Рисунок тушью, перенесенный на бумагу штриховым клише, может стилистически имитировать ксилографию, но не может совпасть с ней. Архаика Фаворского есть архаика органичности. Между его доской и оттиском нет средостения. Его оттиск только результат пластической жизни его доски. Его гравюра живет в ее извилинах — как мысль в извилинах мозга.

8

Исторический опыт был здесь очищен от ненужного багажа. Он был сведен к точной и сжатой формуле, которой могла пользоваться современность во имя своих целей, не внося в новое искусство атактистических и пассивных элементов. Но это решение было преимущественно отрицательным. Оно было обращено назад. Оно освобождало место для новых форм ксилографии, но каких, — этого оно не определяло. В руках гравера был теперь идеально-чистый, свободный от всяких примесей материал, но из него нужно было сложить новые построения. Как там шло дело о прошлом, так здесь надо было думать за будущее. При всем поразительном чутье Фаворского он мог здесь нанизывать ошибку на ошибку, если бы он не открыл объективного момента, обязывавшего его принять именно этот, а не другой путь. Его решение было просто, как «Колумбово яйцо». Фаворский определил положение гравюры относительно современной живописи и рисунка. Достаточно было выстроить их в один формальный ряд, чтобы сразу же узнать, чего ждет новое искусство от гравюры, насколько отстала она от остальных областей, и что надо с ней делать, чтобы она снова могла стать живым миром, сквозь который уже прорастает будущее. Все плоскостные искусства только что прошли сквозь проблемы третьего измерения, они перестроились под углом объемности, тяжести, весомости. Только гравюра стояла в стороне и занималась чем угодно, но не решением современных задач. Архаика не даром была последней формой выражения ее современности. Но как ни естественно, и как ни важно это было, — это не меняло парадоксальности такого положения. Надо было нажать ручку какого то рычага, чтобы гравюра тоже встала на свое место в современном ряду искусств.

Открытие Фаворского дало ему этот рычаг. Гигантский мост, поверх четырех столетий, перекинулся от граверной архаики к граверному кубизму. Освобожденный материал ксилографии набух и зацвел новой, выпуклой формой. Под резцом

Фаворского стало проступать уже не одно лишь чистое звучание дерева, но оно повело свою освобожденную сущность дальше, вглубь зрительных форм, оно стало расгруппировывать свои изобразительные элементы не только по поверхности доски, но и как бы внутрь ее, в ее толщину.

Этот последний оттенок любопытен в новыхксилографических опытах Фаворского. Он дает особый тон разрешению граверных объемов, трехмерностей и весомостей. Мне всегда казалось, что не работай когда-то Фаворский в качестве скульптора, и не будь времени, когда он непосредственно перешел от масс камня, кости и дерева к резанию по доске,—не знай его пальцы на опыте чувства тяжести и осязания выпуклостей и впадин—никогда не мог бы он так понять и так передать этот мир трех измерений в гравюре. Он никогда не сообщил бы нам, что гравюра—«не совсем плоскость», во всяком случае не только плоскость,—что проникновение в доску, углубление в ее массу резцом, должно на гравюре отразиться чувством какого-то третьего измерения,—что в этом, в конце концов, отличие рисунка тушью, по листу, от того же рисунка, резанного по дереву,—что хотя они почти те же, в этом «почти»—все отличие и тайна граверного эффекта от эффекта плоскостно-графического,—что это могло быть вуалировано и несущественно, пока самаксилография стремилась давать решения в двух измерениях, но когда новое искусство запросило ответа об объемах, о протяжении вглубь,—тогда это «почти» разрослось до границ, которые проложили пропасть между графикой и гравюрой. Фаворскому надо было много упорства, чтобы пройти все стадии извлечения из гравюры ее объемных возможностей, и наметить абрисы некоего граверного «кубизма». Он ныне устанавливает целые системы переходов от чистой плоскостности к глубине, комбинирует формы равновесия и противоположений, облегченностей и давления. Этот медленный и осторожный мастер, в поисках за своими решениями, в борьбе с формой, становится порой неистовым. Тогда под его резцом, безжалостно врезающим доску, как будто обнажается вся ее природа, даже слонность ее конструкции отливается в невиданную форму, и мы чувствуем, как перелил мастер всего себя в свой нажим, и как весь мир замкнулся для него в прямоугольник, который он терзает своим штихелем.

9

Эти черты слишком односторонни, выпуклы и тяжеловесны, чтобы их носитель в современности мог быть гармоническим художником. Гармония вообще не есть то, что свойственно современности. Старикам «Мира Искусства» их счастливая ясность стояла всей индивидуальности творчества. Куда как весело быть только комментатором чужого и мертвого искусства и иллюстратором чужой и давно остывшей жизни! Но зато, эта подчиненность прошлому позволяла держать в идеальном равновесии свои вкусы и мысли. Вражда «Мира Искусства» к

левым течениям была духовно оправдана потребностью отпора тому кризису художественной культуры, который надвигался на мир с кубизмом, футуризмом и их младшими аналогами. Слова о «добром старом времени» были в эту пору, единственный раз в русском искусстве, наполнены содержанием. С появлением левых течений в ясные долины ретроспективизма пришли глыбистые, могучие, односторонние существа. Не каждого из них можно было даже назвать человеком. Эти святые модернизма, эти подвижники, герои, любимцы современного искусства отмечены чрезмерным развитием, набуханием двух-трех отдельных черт и атрофией всех остальных. Фантастические повести о людях-носах, людях-ушах, людях-глазах никогда не могли быть такими жизненными и такими осуществленными, как ныне. Это не



В. Фаворский
Иллюстрация к «Дому
в Коломне» Пушкина

V. Favorski
Illustration du poème de Pouch-
kine «Domik v Kolomnié»

периферии — ограничен, почти до атавизма. Это — тот духовный тип, который получил классическую отливку в Сезанне, и к которому художник тем ближе, чем большую роль играет он в современности. От центральности положения художника в новейшем искусстве можно умозаключить к его «сезаннизму» и, наоборот, чем чище сказываются в нем сезанновские черты, тем полновеснее направляет он движение искусства.

Фаворский в обоих отношениях может быть назван «Сезанном современной ксилографии». Это точно выражает столько же характер его искусства, сколько его художественную роль, и столько же его духовный облик, сколько его отношение к своим преемникам. Фаворский — единственный большой художник современной «абстрактной ксилографии», замечательный мастер граверных объемов и устойчивостей, регулятор наших отношений к гравюре исторической и гравюре

«*faculté maîtresse*» тэновской школы, ибо это не доминанта среди совокупности других способностей человека. В современном художнике «способность-властительница» одинока и оголена как ствол без ветвей.

Фаворский именно таков. Он не менее своего искусства, но и не более его. Он им исчерпывается. Он — своя собственная гравюра. Он велик и мал одновременно. В своем центре он глубок, почти до генеральности, и на

будущей. Фаворский «докубистический кубист», основоположник кубизма в гравюре, — как и Сезанн художественно более значительный и широкий, чем само течение, им вызванное. Фаворский — героическое существо современного склада, все устремленное в одну точку, воспринимающее весь мир с одного конца, нечеловечески-зоркое к тому, что связано с его искусством, и почти бесчувственное ко всему другому. Наконец, влияние Фаворского — по-сезанновски широко разветвленное, и всепроникающее, и по-сезанновски же — одинокое и трудно постигаемое.

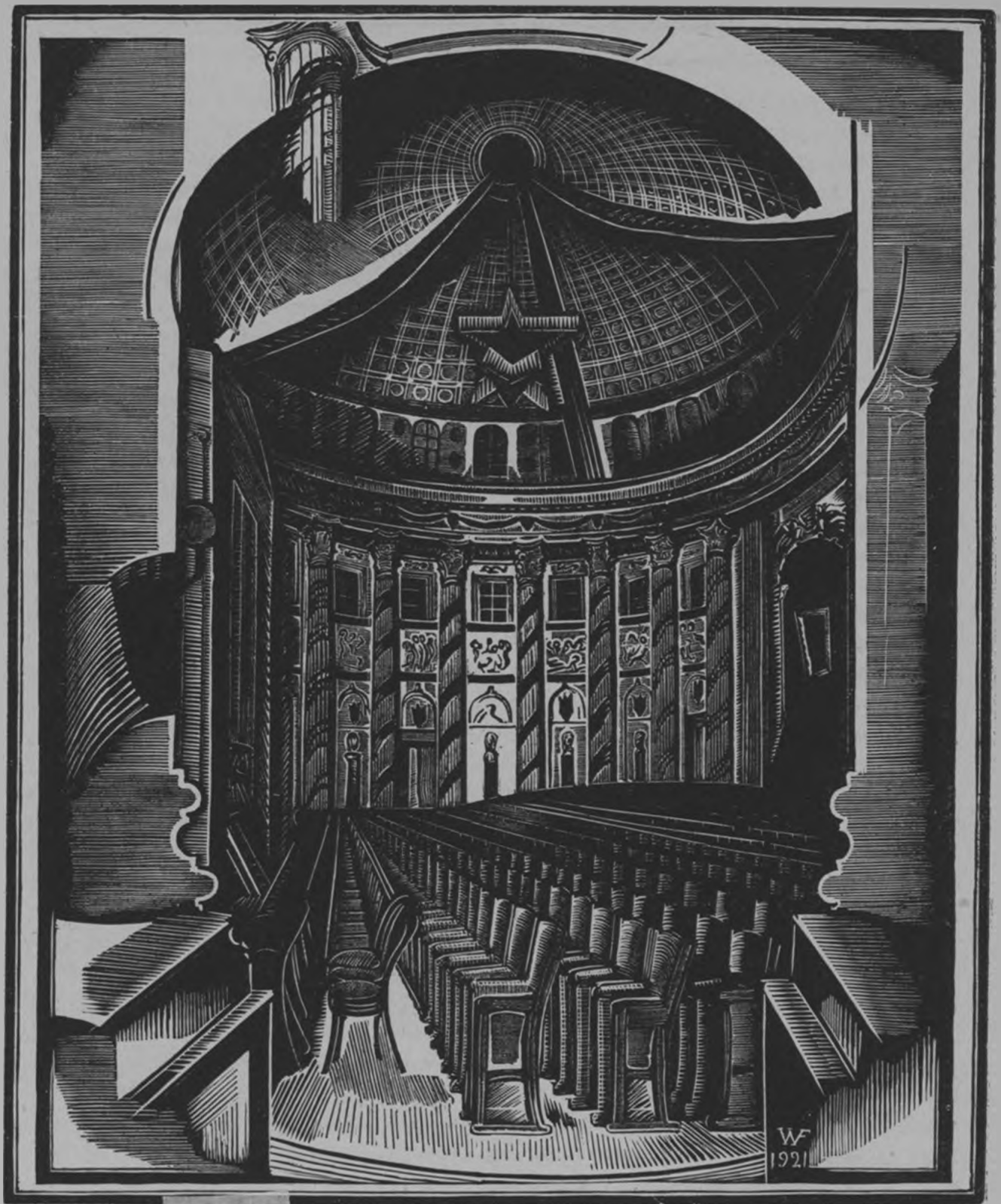
10

Оно огромно. В большом кругу учеников, столпившихся вокруг его искусства, мы встречаем импозантное разнообразие темпераментов, возрастов и опыта. У Фаворского едва ли не столько же неофитов, начинающих его именем свой художественный труд, сколько и Савлов, ставших во имя него Павлами. Все, что живо сейчас в русской деревянной гравюре, носит на себе его печать. Я не знаю, кого следует исключить из перечня его «школы»: разве только единственного последователя Остроумовой-Лебедевой, — Фалилеева, с его высокой техничностью и пониженной художественностью типического воспроизводителя старой гравюры (Надеюсь никто, кроме библиографов, не потребует такой же оговорки для И. Павлова и его помощников, ибо никто кроме библиографов не назовет этих достойных всякого уважения древообделочников художниками гравюры!).

Все остальное — есть «плеяда Фаворского». Как ни прячут свое ученичество — одни, и как ни преодолевают его — другие, мимо Фаворского не удалось пройти никому. Ксилографы работают ныне, либо от Фаворского начиная, либо через него проходя. Лучше всего тем, кто наиболее слаб, или честен, или зорок. Такие несут ярмо его искусства со смирением, дающим потом освобождение. Это — апостолы Фаворского. Другие бросаются с ним в борьбу и ломают себе в ней члены. Это — жертвы Фаворского. Хуже всего приходится модникам, щеголям, фазерам гравюры, гримирующимся под Фаворского, кокетничающим его жестами и играющим его средствами на всех перекрестках нашей графики. Они быстро достигают успеха, но еще быстрее платятся за него: яд Фаворского, введенный имитаторами в свой организм слишком неопытной рукой, сначала возбуждает их дарование, а потом так же молниеносно опустошает его.

Ученики, иконокласты, ветреники: это начинается от Павлинова и Усачева, идет через Купреянова, охватывает Масютина и Кравченка и исчезает где-то в нарицательной группе Пискаревых, необъятной и многофамильной.

Павлинов — первый апостол Фаворского. Он раньше всех понял и принял его. Сближение с Фаворским пошло через него. Он сложил свое прежнее, вполне зрелое искусство к ногам Фаворского. Он представитель самой честной веры в новую ксилографию. Он принял самые существенные и простые ее черты. Но



WF
1921

В. Фаворский. Кремль. Салон Свирдолова
Гравюра на дереве

V. Favoriski. Kremlin. Salle de Sverdioloff
Gravure sur bois

именно поэтому в его простоте есть нечто от простоватости. То, что он увидел раньше всех, поразило его больше всех. Он как бы застыл на этой первой минуте впечатления. Вперед он почти не двигался. Его собственное искусство до сей поры отражает первую встречу с Фаворским. И как тогда он был ближе других к нему, — так и теперь он едва ли не дальше других от него, ибо не развивался за ним вслед. Но он спокоен и тверд. Он знает, что когда наступит неизбежный момент слишком большого разрастания и вульгаризации школы, к нему вернуться опять, как к хранителю важнейших и подлиннейших заветов учителя.

Усачев — самый истовый ученик Фаворского, старательный до механичности, послушный до безличия. Но он слишком старателен и слишком послушен, чтобы не возбуждать подозрения. Действительно ли он так предан и надежен, каким представляется? Сейчас нет ни одного штриха учителя, которого он не заметил бы себе и не воспроизвел бы в точности. У него как бы нет своих слов, своих интонаций и движений. Он отражает Фаворского так зеркально, что с первого взгляда его можно принять за самого мастера, пока на свету не обнаружишь идеальную копию, почти подделку. Но этот тщательно запрятанный темперамент, эта неизменная молчаливость наводят на раздумье: — «Я не люблю людей, которые молчат». Когда Фаворскому придется изведать тайный удар, не эта ли рука вдруг нанесет его?

Купреянов — первый открытый бунтарь, ослушник Фаворского, разочарованный энтузиаст, громче всех клявшийся Фаворским и раньше всех отрекшийся от него, жаждущий уже новой веры, но не знающий, откуда ждать ее. Когда-то в нескольких работах он ближе чем кто-либо подошел к Фаворскому, восприняв существо его искусства с почти женской впечатлительностью. Потом он возмутился и вступил с ним в борьбу, как Иаков с ангелом. Он хотел очистить себе путь. Но уподобившись праотцу в одном, он не достиг другого: охрометь — охромел, Фаворского же не осилил.

Масютин — благополучнейший и легкомысленнейший из имитаторов Фаворского, с независимым видом повторяющий его приемы. Его поверхностность соперничает только с его работоспособностью. Он, быть может, — лучший популяризатор Фаворского и, конечно, наибольший вульгаризатор его. Его роль тем полезнее и тем вреднее, — тем двусмысленнее, — что до самого последнего времени он был монопольным представителем русской гравюры при западном искусстве. Только теперь стали проникать туда другие наши мастера, и лишь сейчас появляется там Фаворский. Масютин свел систему Фаворского к нескольким несложным приемам, почти к двум-трем звучным манерностям, которые просто воспринимаются и легко нравятся. Математическая, непреложная линия Фаворского свищет у него декоративным и звонким штрихом, развевающимся наподобие тещиных языков на вербном гуляньи, а первичная тяжесть граверных объемов заменена легчайшими картонажами графических конструкций. Они складываются и варьируются в зависимости от формата и сюжета, всегда равно модные и всегда равно пустые. Они используются Масютиным без остановки и усталости. Он выпускает

одно издание за другим. Их перечень громаден. Видимо, они нравятся; Масютин очень популярен; и это столько же свидетельствует о незначительности графических вкусов за рубежом, сколько и о громадной действенности искусства Фаворского, чувствуемой даже сквозь подобные призмы.

Кравченко — выполняет масютинскую роль в России. Но он делает это тактичнее и медленнее. В этом сказывается большее понимание гравюры, или большая осторожность к себе самому. Кравченке пришла счастливая мысль: перевести Фаворского на язык «Мира Искусства». Он закрепил качание маятника



В. Фаворский
Заставка к роману П. Муратова „Эгерия“
Гравюра на дереве



V. Favorovskiy
Vignettes du roman de P. Mouratoff „Eguérie“
Gravure sur bois

на обратном размахе. Трудная, монолитная, тугая, влекущаяся вперед форма получила знакомый, старинный, мило-галантный вид. Кравченко выступил со своими ксилографиями совсем недавно, но он уже замечен, и все более ширится по журналам и книгам. Нет сомнения, что он скоро будет излюбленным ксилографом петербургских издательств. Надо учесть исконный антагонизм московских и петербургских вкусов и репутаций, чтобы оценить степень ретроспективизации, какой Кравченко сумел подвергнуть Фаворского. Еще немного усилия, и Кравченко достигнет того уровня академической общепризнанности, когда ретроспективисты московские будут спорить за него с петербургскими.

Наконец, многоголовая группа начинающих, учащихся, нерешительных, незадачливцев, с еще нарицательными фамилиями, с ничего не говорящими сочетаниями букв. Она плотным кольцом обступила плеяду, но она пассивна и сера. Если кто-нибудь проявит себя, — то в будущем; если кто отпадет, — то незаметно. Сейчас это только обобщенный, туманный фон, служащий для выделения плеяды, как сама плеяда есть дифференцированный, сложный фон для фигуры Фаворского.

Это говорит об его одиночестве. Однако оно не больше той традиционной и естественной изолированности, которая суждена каждому новатору среди народившейся школы. В этом нет ничего трагического. Героническая тема в искусстве не так часто кончается трагическими нотами. Тем более у Фаворского: не все

могут показать такую развитую сеть влияния и стольких учеников. Его линия до сих пор была восходящей линией «светлого героя». Ничто не предвещает ее обрыва или ее превращения в линию трагедии. Фаворский еще не достиг своего зенита, но между ним и его сверстниками уже образовалась та дистанция, которая нужна, чтобы героическая композиция его жизни была оправдана.

Между тем область гравюры взята им не вся. Им захвачены не все ее части. Он расширяет сферу своей работы, однако еще не выходит за границы черной ксилографии. Весь мир сложной и цветной гравюры лежит в полусне. Он ждет перепашки. Никто не решается вступить в него. Ждут Фаворского. Но для него, видимо, не пришел еще час. Его штихель лежит на нетронутой доске. Фаворский медлит. История его творчества обрывается сегодня на «теме ожидания» ..