

РСФСР

ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН СОЕДИНЯЙТЕСЬ

ПЕЧАТЬ И РЕВОЛЮЦИЯ

Ж У Р Н А Л
ЛИТЕРАТУРЫ ИСКУССТВА
КРИТИКИ И БИБЛИОГРАФИИ

ПОД РЕДАКЦИЕЙ

А. В. ЛУНАЧАРСКОГО, Н. Л. МЕЩЕРЯКОВА,
М. Н. ПОКРОВСКОГО, В. П. ПОЛОНСКОГО,
И. И. СТЕПАНОВА-СКВОРЦОВА.



КНИГА ТРЕТЬЯ
АПРЕЛЬ-МАЙ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА □ 1923

РУССКИЕ ГРАВЕРЫ.

В. А. ФАВОРСКИЙ.

М. Ф а б р и к а н т.

Wer da nichts thut als das Seine,
Der schafft erst recht für's Allgemeine.

«Яснее всего мы видим на известном расстоянии от предмета; детали смущают; надо отделаться от всякой связи с тем, о чем хочешь судить».

Ибсен к Лауре Петерсен.

Владимир Андреевич Фаворский родился в 1886 году в Москве и, за исключением двухлетнего пребывания в Мюнхене (в частной академии венгерского живописца-иллюстратора Holloschi и на философском факультете) и службы на фронте, живет безвыездно в Москве.

Фаворский в гравюре—самоучка. Еще в Мюнхене, вдалеке от родины, в среде международного художничества, инстинктивно угадал предстоящую роль деревянной гравюры в России и Германии еще тогда, когда у нас безраздельно властвовала рисовальная по преимуществу графика «Мира Искусства», приблизительно в 1908 году он берется впервые за опыты резьбы по дереву и линолеуму, пробует также офор и сухую иглу, очень скоро остановившись окончательно на деревянной гравюре. О том, как неуклонно и стремительно совершенствовался он, свидетельствует наименование его в недавнем исчерпывающем обзоре современной русской графики—«главою школы московской гравюры на дереве» и «классиком современной ксилографии». Это в устах даже благожелательного критика говорит о том, что в лице Фаворского мы имеем дело с художником исторического значения. А в применении к своему современнику и тем более молодому (36-ти лет!) мастеру это значит, что—независимо от степени его дарования—творчество его выражает основные черты, характерные особенности данного этапа художественного развития. Другими словами, Фаворский не только—как всякий другой художник—подчиняется законам исторического развития, но он сам дает им наиболее яркое выражение, становясь как бы

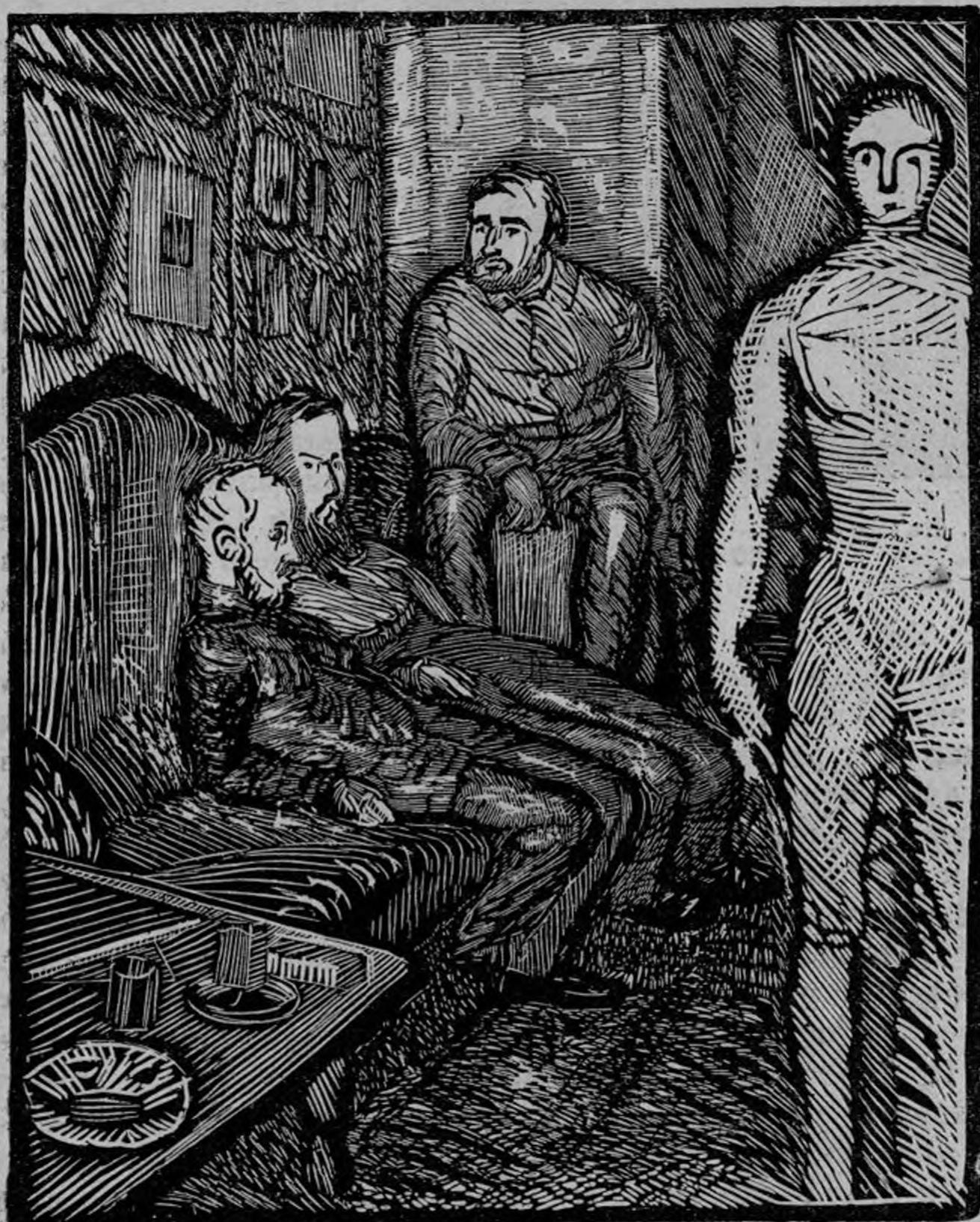
собственным каноном. Однако, примечательный факт: Фаворского знает и бесконечно ценит круг специалистов и аматёров (отнюдь не собирателей и «знатоков»), но дальше их вряд ли идет его популярность. До последнего времени его лучшие, вернее, его настоящие серьезные работы не вышли в свет: инициалы к «Аббату Куаньяру» Анатоля Франса (1918), украшения бальзаковских «Озорных сказок» (1920), иллюстрации к роману П. П. Муратова «Эгерия» (1921). Вполне зрелая уже работа— обложка к собственному (совместно с Н. Б. Розенфельдом) переводу книги Гильдебранда «Проблема формы» (1914) прошла почти незамеченной по отсутствию в то время широкого интереса к вопросам поли-



Эдвард Мунх.—«Шокойник». 1910 г.

графических искусств. Наконец, год плодотворнейшей работы, 1922-й («Фамарь»—библейская драма Глобы и «Домик в Коломне» Пушкина), принес пока только публикацию одного-двух ex-libris'ов, обложку к «Мнимостям» П. Флоренского да «Кофейню» П. Муратова. Зато неизменно верным Фаворскому остается настоящий журнал, художественный остов которого однажды был дан нашим гравером. Обратимся к его произведениям.

Последняя четверть XIX века—под влиянием известной триады: живописца Марэ, скульптора Гильдебранда и теоретика Фидлера—знаменуется в художественной жизни Германии борьбой за «чистую форму», освобожденную от пут сюжетного реализма и относимую к миру автономных ценностей зрительного восприятия. Мюнхен 90 и 900-х



В. А. Фаворский. — Грушовой портрет с моделью. 1911 г.

годов одинаково как в среде художников, так и академических исследователей искусства болел «проблемой формы». Ее сущность заключалась в том, что не только изобразительные искусства в целом подчиняются своим, им одним присущим законам, но и каждое из них имеет особую художественную логику. Так, в живописи основными являются проблемы цвета, в скульптуре—проблема круглого тела, в декоративных искусствах—ритмика пятен и т. д. Естественно, в области графики—и в частности, книжной гравюры—возникли те же искания. Первоначально, однако, и здесь предстояло решить основную задачу всякого искусства на плоскости: взаимоотношение пространства и человеческой фигуры в нем. Отсюда и первые опыты и более зрелые работы Фаворского посвящены именно этой задаче. В этюдах нагого те-

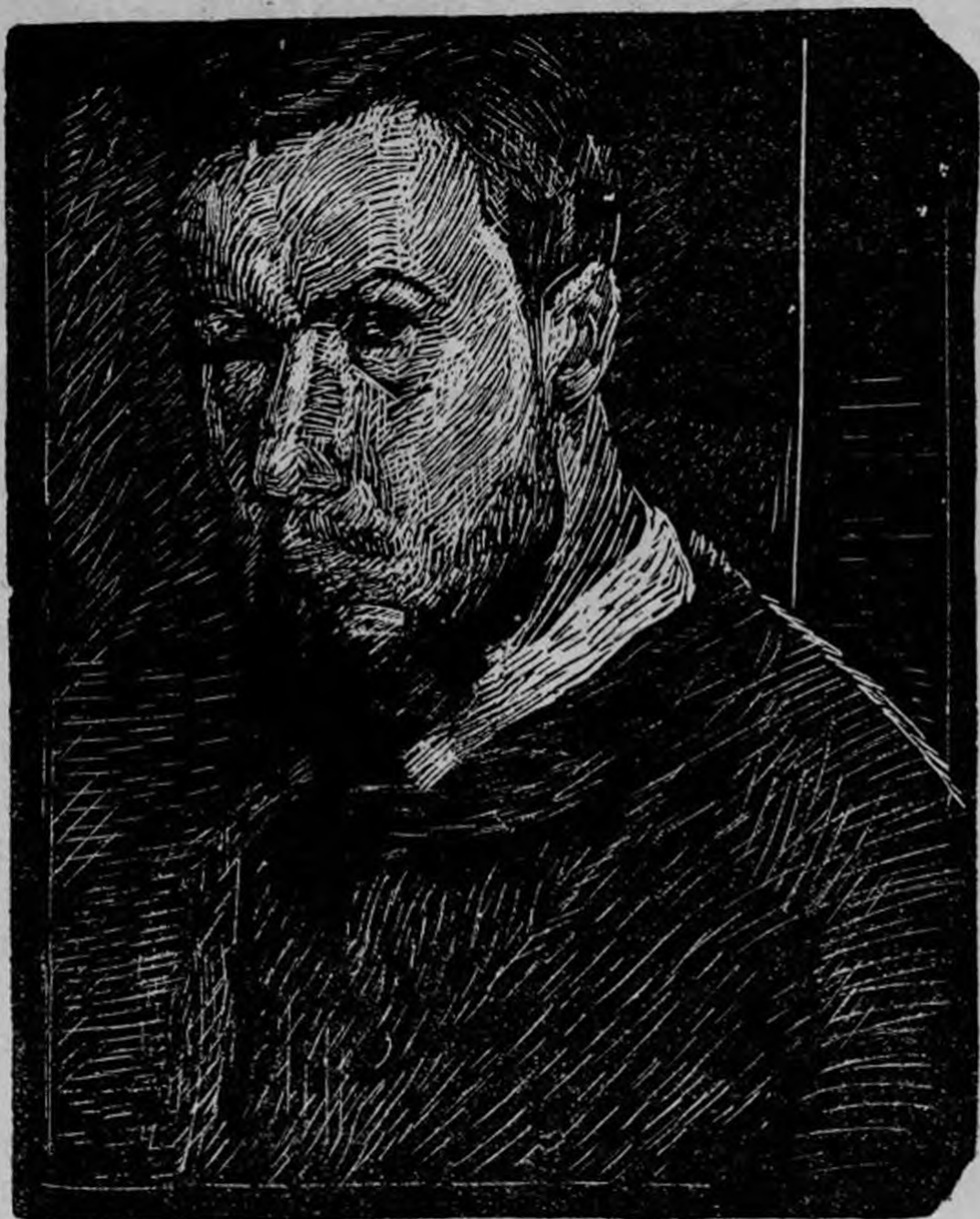


В. А. Фаворский. — Книжная иллюстрация.
— 1910 г.

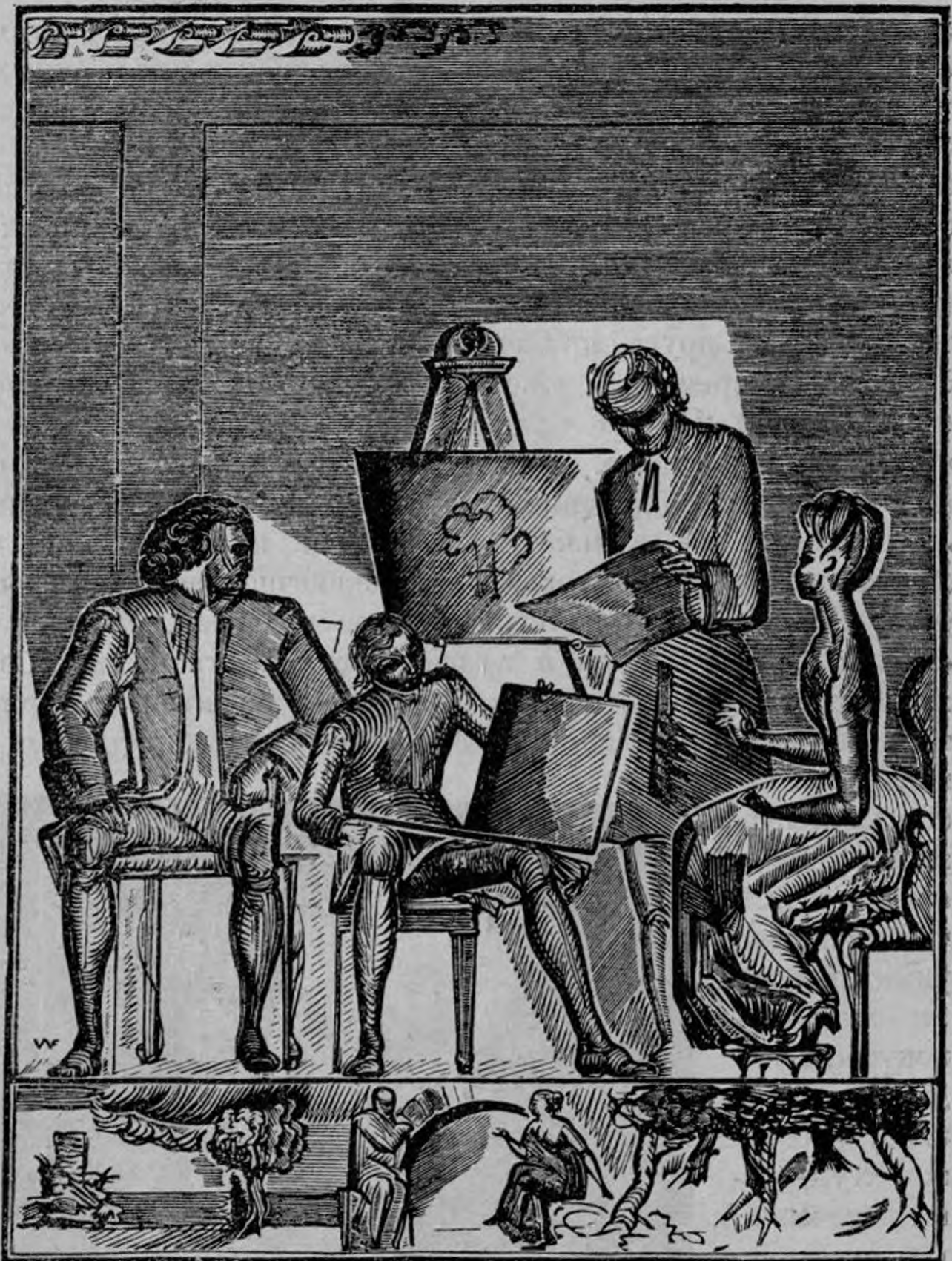
ла (сухая игла), в групповом портрете с натурщиком (1911, на выставке «Моск. Тов.»), в «Шахматистах», в условном («Св. Лука» — 1911, «М. Тов.») и в индивидуальном позднейшем портрете Истомина (1918) — одно и то же стремление типически выразить пластическую форму и передать пространственную глубину минимально простыми средствами. Наиболее наглядно сказалось это на традиционной теме «Св. Георгия» (1911, «Моск. Тов.»), где взамен стремительного движения, борьбы и мощного усилия демонстрируется спокойное сосуществование в поле изображения почти отвлеченных фигур всадника, лошади, женщины, чудовища и стереометрических масс замка. Особенно поучителен в этом отношении упомянутый групповой портрет 1911 года. При всей лапидарности фактуры (напоминающей, кстати, графическую манеру Ван-Гога) и неуверенности рисунка, это уже огромный шаг вперед к самостоятельной деревянной гравюре. Художник работает в дереве, и каждое мускульное усилие его руки стремится вызвать из доски надлежащий эффект... разворачивания тесного уголка комнаты в многообразное пространственное целое, тактильно осязаемое в каждом вершке листа. При этом, чем дальше, тем художник все меньше прибегает к собственно живописным средствам передачи пространственной глубины. «Воздух», искусные перспективные сокращения, обильный аксессуар и проч., — все это в его глазах ничто, сравнительно с человеческой фигурой, являющейся как бы воплощением, конденсацией пространственных форм. Так, в групповой сцене фронтисписа к «Аббату Куаньяру» (1918) от комнаты остался лишь небольшой краешек лепного карниза потолка, пол сжался в прямую горизонталь, а обстановка свелась к необходимым сиденьям. Этот лаконизм, так подходящий именно к гравюре на дереве, доведен до предельной, повидимому, степени в иллюстрациях к «Фамари» с их однотонным почти абстрактным, а то и вовсе отсутствующим фоном. Здесь все — в человеке, и человек — во всем. Здесь деревянная гравюра незаметно, но вплотную подошла к проблеме формы в скульптуре; а ведь именно, исходя из последней, старался понять основной закон изобразительных искусств вообще Адольф Гильдебранд, чудесным переводчиком которого был именно Фаворский. Не случайно и то, что В. А. сам владеет искусством скульптуры: шахматные фигуры (1910—1911) и рельеф из слоновой кости его работы весьма интересны чувством компакт-

ной массы. Не случайным совпадением является также тот факт, что немецкий экспрессионизм в деревянной гравюре пошел тем же путем, что и Фаворский, в лаконической упрощенности и сконденсированных пространственных формах ища «своего» языка для этого вида искусства. Сравни «Покойника» Эдварда Мунха (около 1910 г.) с групповым портретом Фаворского, чье искусство, как мы увидим дальше, бесконечно далеко от современных немецких художников, но в известный критический для деревянной гравюры момент они одновременно, хотя и независимо друг от друга, пришли к чему-то общему.

В настоящее время нам уже даже трудно себе отчетливо представить, какой резкий перелом произошел в области гравюры на дереве как раз в период первых выступлений Фаворского и его со товарищей по работе. Деревянная гравюра к этому времени сделалась служанкой не только иллюстрации и репродукции других видов искусства, но даже фотографии. Бесконечно расширив свое чисто культурное и общественно-полиграфическое значение, она тем самым была совершенно обезличена в художественном отношении. Свободно «болтая на всех языках», мастер деревянной гравюры потерял свой язык и стал, в сущности говоря, немым. Вернуть способность речи помогло обращение к самым истокам искусства гравюры, «примитивам» его—к XV веку. Общеизвестна роль примитивов вообще и экзотического искусства дикарей, в частности, в судьбах современных художественных течений: именно, в них—иногда сознательно, чаще же интуитивно—художник наших дней искал опоры для своих дерзаний. Германский экспрессионизм, находящийся в антагонизме с Возрождением, тоже не раз заявлял открыто о горячей любви к доренессансскому творче-



В. А. Фаворский. — Автопортрет. 1911 г.



В. А. Фаворский. — Фронтиспис к книге «Размышления аббата Куаньяра». 1918 г.

ству. В свою очередь, и в художественном развитии Фаворского нетрудно найти момент провиденциального сближения с ранними мастерами гравюры на дереве. Достаточно сопоставить его обложку к «Озорным сказкам» Бальзака с иллюстрацией из *Ars moriendi* (XV век). Черт различия несравненно больше, чем сходства (достаточно обратить внимание на совершенно иное понимание перспективы), и все же на всем протяжении истории гравюры от XV века до наших дней не найти более близкого к нашему листу произведения.

Основное, что связывает современную чистую гравюру на дереве с традицией классической, до-«тоновой» гравюры, есть черный штрих в отличие от так наз. «белого», являющегося характерным признаком

упадочной поры гравюры на дереве. Дело в том, что гравюра не представляет собой произвольного соединения черных и белых линий или черных и белых пятен: в ней эти элементы должны сочетаться в некоем рациональном порядке, выполняя каждый свою определенную функцию. Существует, несомненно, своя архитектоника или, если хотите, экономика гравюрного изображения. Ее принципы наиболее рельефно выявляются на первоначальной стадии развития и в момент разложения гравюры. Так, примитивная и, во всем контрастная ей, репродуктивная гравюра на дереве XIX в.—первая положительно, вторая отрицательно—свидетельствуют о роли и качестве «белого штриха». Белый или вообще нейтральный фон бумажного, печатного листа есть некоторая аморфная масса, полная скрытых тектонических возможностей, выявляющихся моментально наружу, как только по этому фону будет проведена хотя бы одна черта. Здесь линия является в роли мага, волшебного вызывающего пластический образ, таившийся до тех пор в недрах безличной и немой поверхности бумаги. Чем больше линий—черт, тем больше и сложнее пластические образы, возникающие в процессе работы, сменяющиеся, улетающие и вновь появляющиеся, пока все не оформится в законченном виде. Ничего лишнего, неоправданного, произвольного. Белый фон в гравюре играет, далее, роль света, приобретая в таком случае чисто живописное, хотя и в условном смысле (так как речь идет о графически-живописном), значение. Черный штрих, в свою очередь, выступает или как контур, или как элемент моделировки, или, наконец, в качестве тени. Правильное соотношение между этими двумя основными элементами гравюры—фоном и штрихом—не может нарушаться без ущерба ее художественному эффекту. Там, где «белое» бумаги выступает то как нейтральная масса, то как моделирующая (напе-



В. А. Фаворский. — «Св. Георгий». 1911 г.



Иллюстрация к «Ars moriendi». Гравюра XV в.

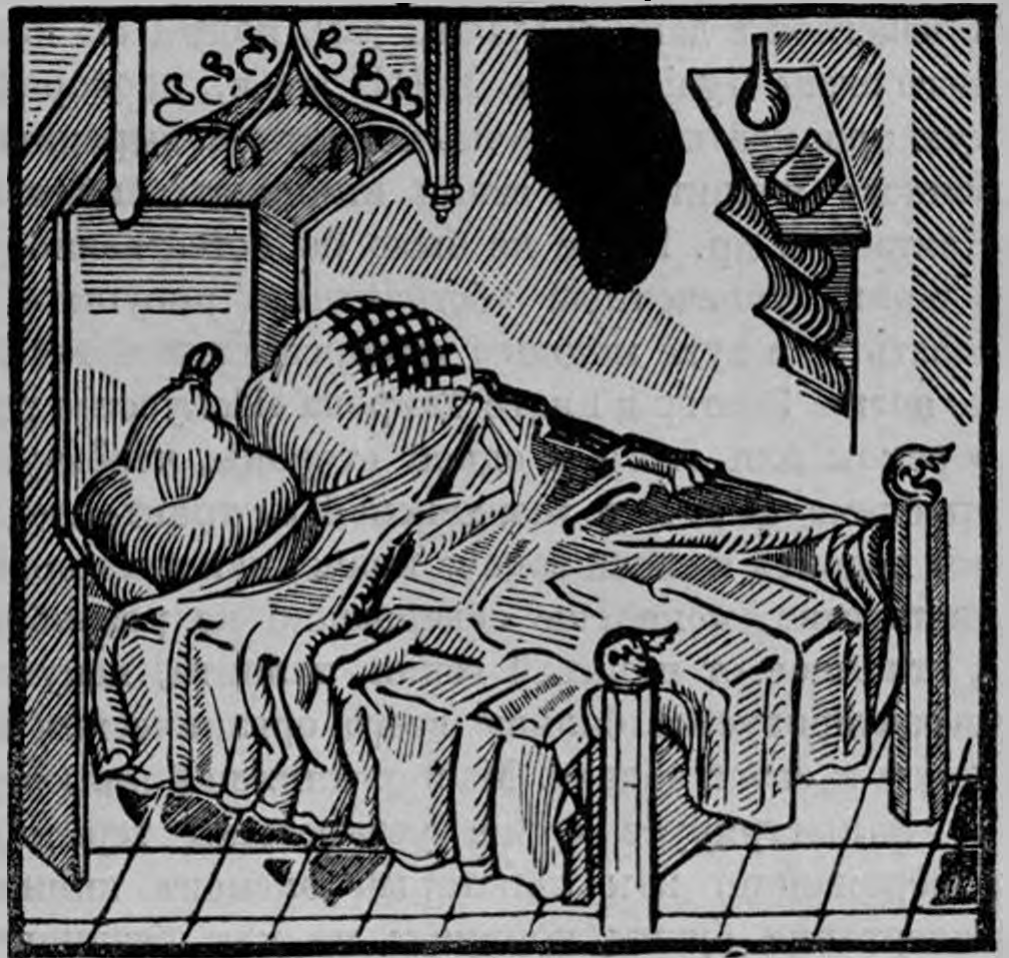
ребой с черным тоном линия, то как свет,—разбивается всякое единство зрительной основы гравюрного образа, и перед нами выступает жалкая иллюзия пестрой хаотической действительности. По признанию самого Фаворского, замена «белого» штриха черным явилась для него началом самостоятельной и серьезной работы над задачей создания чистой гравюры на дереве. Критическим в этом отношении был 1911 год (выступление на выставке «Московского Товарищества»). Так, если пейзажи 1910 г., автопортрет, «Ярмарка» и «Св. Лука» 1911 года еще целиком или отчасти сработаны белым штрихом, то второй вариант «Св. Георгия» (того же года и на той же выставке) восстанавливает в этом отношении здоровую традицию деревянной гравюры. Обложки для издательства «Мусагет» (1914) представляют собою некоторое завершение этого второго, вернее *первого* этапа развития творчества Фаворского, и именно в той области, где он окажется впоследствии наиболее сильным—области книжных украшений. Обложка книги Гильдебранда «Проблема формы», с изображением известной скульптурной группы ее автора «Похищение Европы» (Мюнхен, фонтан) является чуть ли не первой оригинальной гравюрой на дереве, примененной для этой цели, после долгого периода совершенного забвения искусства книжного украшения. В переработке шрифтов, в расположении надписей и изображения мы узнаем будущего мастера книжной композиции. Некоторые следы старой традиции «тоновой» гравюры дают еще себя чувствовать, но они тонут в общем впечатлении силы и скульптурной выразительности фигур.

Тут война и фронт полагают предел столь быстрым успехам Фаворского, и мы его снова встречаем за работой только в 1918—1919 гг.,

бесконечно занятым службою в штабе, преподаванием живописи в училище (к этому времени относится «трудный» по фактуре и глубокомысленный колористически автопортрет за палитрой, в фиолетово-зеленых тонах, виденный нами в то время в мастерской художника). О том, что гравер не потерял протекшего времени даром, красноречиво говорит приготовленная им сюита инициалов к «Размышлениям аббата Куаньяра» (для издательства А. М. Кожебаткина), к сожалению, незаконченная и неопубликованная до сих пор в целом. Эти 17 маленьких букв были и величайшим подвигом, и триумфом художника. Подвигом—потому, что традиция украшенного алфавита настолько зачахла к нашему времени, что всякому берущемуся за него нужна была исключительная сила творческого воображения, вкуса и чувства современности для того, чтобы создать что-нибудь подлинно ценное. Триумфом—потому, что отныне Фаворский является призванным мастером книжной ксилографии. Да и до сих пор, вероятно, многим эти инициалы дороже всего остального oeuvre'а мастера.

«Азбука—к мудрости ступенька». И действительно, история украшенного алфавита открывает зачастую смысл одновременных художественных явлений гораздо большей значительности, чем книжная графика. Так, в мелких брызгах отражается солнце. Античность не знала украшенной заглавной буквы; и древние кодексы в лучшем случае выделяли ее несколько из строки размером. Родилась она и развивалась в пору изощренной любви к украшенным рукописям (VIII—XIII вв.), в эпоху создания всего станового хребта современного искусства. Дав новую жизнь и органический смысл букве путем антропоморфного или тератологического преобразования ее, готика проявила свою буйную волю к самовыраже-

БАЛЬЗАК
ОЗОРНЫЕ СКАЗКИ
ПЕРЕВОД Ф. СОЛОГУБА
ПЕТЕРБУРГ. 1920



В. А. Фаворский. — Обложка к «Озорным сказкам» Бальзака.



В. А. Фаворский. — Иллюстрация к «Демьку в Коломне». 1923 г.

нающегося с данной буквы: так, напр., «I» изображало Прометея, несущего огонь (ignis) и т. п. XVIII же в., наоборот, предпочитал поверхностную орнаментку цветочных завитков, выродившуюся позднее в лишние всякого характера и стиля инициалы библиофильских изданий Дидо, Кантэна и др. Разве не было бы естественно, если бы современный художник, увлеченный абстрактным рисунком буквы, захотел использовать ее в духе модного «беспредметничества», как это сделала несколько позже Экстер в книге Таирова «Искусство режиссера» 1921 г. Но в Фаворском для этого, с одной стороны, черезчур силен был еще интерес к проблеме формы в мюнхенской ее трактовке, а с другой стороны, он не мог подойти к своей задаче иначе, как настоящий *мастер* книги. Понятие мастерства, пока еще совершенно не разработанное теорией искусства и отличное от понятий гения, таланта, искусного художника и проч., характеризуется больше всего органическим или конструктивным подходом к своей задаче. Мастер книжной иллюстрации не украшает и даже не иллюстрирует (тоже устаревший термин) книги, а строит свое изображение, как некоторый элемент книжной страницы, самое же начертание буквы понимает не как безличную жердочку для прихотливо сплетающихся завитков, а как своеобразную, predeterminedящую связанную с ним композицию изображения. В результате—

нию: зачаровывающая динамика готического инициала заключает в себе *in extenso* весь стиль эпохи. Возрождение—в духе общего художественного мастерства эпохи — использовало заглавную букву или чисто декоративно («Детский алфавит» Дюрера), или в бесхитростном соединении с сюжетной сценой (Гольбейновский «Алфавит смерти»), дав тем самым начало двум основным типам украшенного алфавита: так наз. *alphabet fleuri* и *lettres historiées*.

XVII в.—с его академическим уклоном—пошел по второму пути, несколько курьезно подчеркивая свою ученость тем, что сюжеты, украшавшие инициал, обычно связывались со смыслом какого-либо попятня, начи-

жемчужины современной графики: инициалы к «Аббату Куаньяру».

Не будучи в состоянии уделить их анализу достаточного места в настоящей общей статье, мы лишь вкратце можем отметить главные особенности их. Из намеченных выше основных этапов эволюции украшенного алфавита Фаворский примыкает более всего к ренессансному типу, в духе всей эстетики мюнхенской школы. И все же он дает *свое*, невиданное еще, а следовательно, и единственно ценное решение. Как и всегда, Фаворский исходит из необходимости разрешения нейтральной плоскости белого листа, на ограниченном пространстве, занимаемом буквой (почти правильный квадрат $5 \times 4,5$), в многопланную глубину трехмерного пространства. Первый или передний план дается «плавающей в воздухе» буквой, которая уже самой своей линейной формой определяет расположение фигур: так, «О» смыкает их в тесный круг, буква «Г» заставляет их неизменно сидеть, ибо, несмотря на свою видимую вертикальность, отличается все же скорее тяжеловесным и горизонтальным характером (перевешивание поперечиной «столба») и т. д. И здесь также, как и ранее, пространство больше всего дается фигурами, размещенными на однообразном, чуть-чуть расчлененном фоне, при минимальном, вообще говоря, стаффаже. Они освещены спереди от зрителя или поверхности страницы. Отсутствие реального источника света делает всю обстановку развертывающихся сцен ирреальной, что так соответствует характеру чуть-чуть отвлеченного морализирования аббата. Тут мы подошли как раз к самой замечательной черте наших миниатюр: они *сюжетны*, иначе говоря в своих инициалах Фаворский противопоставил схоластике «украшения» буквы растительным орнаментам полносочную иллюстрацию текста, органически слившуюся с остовом буквы в одно целое. Без излишних подробностей, с красноречивым лаконизмом открывает инициал главу книги, соответствующей ее содержанию сценой. И на этой содержательности, сочетающейся с чисто графическими и формально-художественными достижениями, хотели бы мы поставить главный акцент, ибо можно ли сомневаться в том, что разделение формы и содержания—особенно опасное в обла-

А.ГИЛЬДЕБРАНДЪ
ПРОБЛЕМА ФОРМЫ
ВЪ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМЪ
ИСКУССТВѢ.



В. А. Фаворский. — Обложка. Уменьш.



В. А. Фаворский. — Загл. буквы к «Размышлениям аббата Куаньяра». 1918 г.

но исключительное место. В них мы почти всегда найдем книжный сюжет, что как-то сразу дает им надлежащее лицо. Начиная с первого книжного знака М. Schick'a (1910), впрочем, кажется, не употреблявшегося владельцем, и кончая последними «польскими» (В. Свитальского, А. Бахульского, Э. Звалевского,



В. А. Фаворский. — Загл. буквы к «Размышлениям аббата Куаньяра». 1918 г.

«Натюрморте» (1919) — редчайший в гравюре сюжет!

Мы не останавливаемся на замечательных видах Москвы и Троице-Сергиева (1919), которые было бы так любопытно сопоставить с многочисленными работами на ту же тему других художников, и переходим к тому, что готовы были бы

сти книжной графики — всегда свидетельствует о тяжелой болезни искусства.

Величайшую добросовестность Фаворского в отношении к разрешаемой задаче мы видим и в области книжного знака, которую очень часто превращают в обычный декоративный *petit estampe*, ничем, кроме формата, не связанный с книгой. В истории книжного знака работы Фаворского бесспорно займут совершенно



В. А. Фаворский. — Загл. буквы к «Размышлениям аббата Куаньяра». 1918 г.

(1922) художник остается рыцарем книги. Не мертво стоящей на полках книги, или не только ее одной, а книги — живого существа и предмета неустанной работы, вплоть до разбросанных каким-то вихрем в безвоздушном пространстве — в *ex-libris'e* Ю. Вольфа (1919). Впрочем, как понимает художник жизнь неодушевленных предметов, это он показал нам в большом

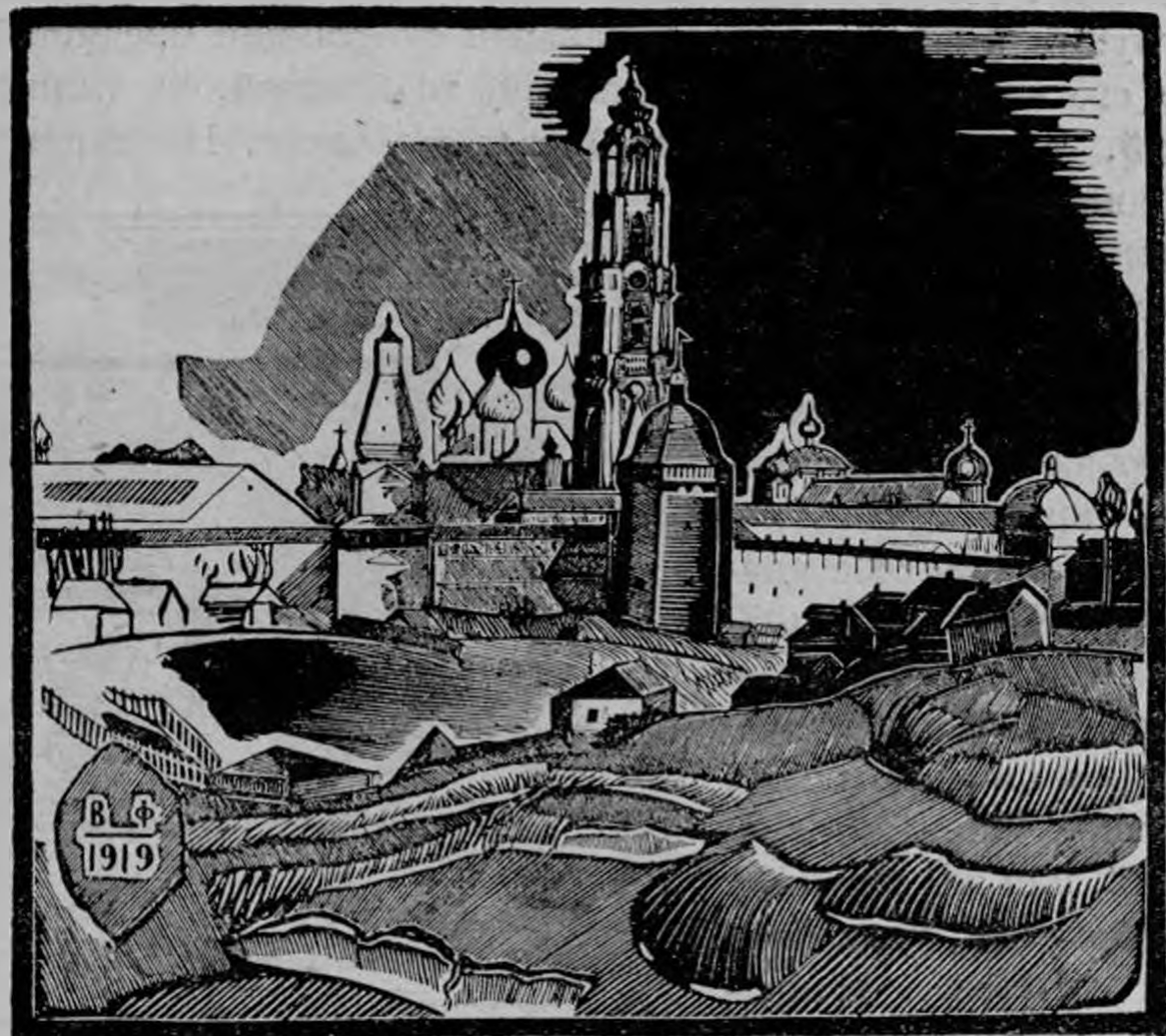


В. А. Фаворский. — Загл. буквы к «Размышлениям аббата Куаньяра». 1918 г.

назвать эпохой в творчестве Фаворского и всей графики последних 50 лет, если бы иллюстрации к роману И. Муратова «Эгерия» (а мы именно их имеем в виду) не остались без влияния и в одиночестве, даже в творчестве самого гравера. Они, скорее,—чудо. Ни подражать им, ни делать из них каких-нибудь дальнейших художественных выводов—невозможно. Они относятся к категории предельных достижений. Фронтиспис и четыре en tête's (1921) сработаны уверенной рукой мастера, равно свободно владеющего и искусством изобразительного рассказа (концентрация внимания на главном моменте изображения: прикрытое плащом тело убитого в последней сцене! — несмотря на миниатюрные, сравнительно со всем полем иллюстраций, размеры фигур), и разнообразнейшей фактурой деревянной гравюры. В точности и четкости резца, не менее гибкого и тонкого в его руках, чем у классиков медной гравюры, он не уступает и знаменитым «малым мастерам». Это не гравюры, сначала задуманные и зарисованные, а потом вырезанные в дереве; они нераздельны с доской, они есть лицо ее,—сквозь них смотрит на



В. А. Фаворский. — Марки издательства «Мусагет». 1914 г.



В. А. Фаворский. — Троице-Сергиевская лавра. 1919 г.

нас рельеф дерева, через них мы инстинктивно прощупываем его выпуклости и впадины. Не даром Фаворский считает идеалом гравирования полное слияние рисунка с процессом резьбы. Нужно рисовать прямо резцом в дереве. Как дразняще выступает здесь перед нами известная проблема Возрождения а) о



В. А. Фаворский. — Книжный знак
Э. Хвалевика. 1922 г.

художнике, б) рисовальщике, переносящем на дерево его рисунок и в) резчике — собственно, гравере!

Выше мы говорили о том, что Фаворский обрел свой язык в гравюре; это не было фразой. В настоящее время (мы особенно чутки к новым средствам выражения которые раньше назвали бы техническими; мы их так назвать не можем, потому что знаем, что технических завоеваний нет без формальных, а формальных — без идейно-художественных). Фаворский нашел свой штрих или свою манеру гравирования, и это есть столь же ремесленно-профессиональное, сколько и интеллектуально художественное достижение, ибо в основе изобретения новой манеры лежит здесь не случайность (как это бывало

неоднократно в истории гравюры) и не искание сенсационной и небезвыгодной популярности изобретателя (как это тоже бывало), а закономерное влечение к обретению языка, адекватного новому художественному сознанию. После импрессионизма ни один художник уже не мог остаться глухим к звучанию материальной субстанции предмета или пройти мимо его поверхности то шершавой, то гладкой, то глянцеви́то-сверкающей, то глухо пожирающей световые лучи. Не даром ведь натюр-морт является излюбленным родом современной живописи! — И Фаворский решительно порывает с перекрестным штрихом, которого не знал XV век, не очень охотно пользовался XVI, возлюбил XVII (репродуктивная гравюра круга Рубенса) и без которой не представишь себе академической гравюры XIX века. Фаворский пользуется или параллельной штриховкой ровных и тонких, как волос, линий или бросковым штрихом, состоящим из коротких, жирных и сходящих на-нет линий, или же, наконец, «рваным», зигзагообразным, уподобляющимся обычной тушевке. Направлением штриховки, степенью утолщения штриха, длиной его и т. д. он



В. А. Фаворский. — Книжный знак
В. Свительского. 1922 г.

вызывает нужные ему эффекты упругого человеческого тела, лакированного верха кареты, округлости лошадиных круп, глухо шумящей листвы деревьев, мелкой ряби воды или нежной дали ландшафта. Тут своих несомненных предшественников он имеет в анонимных граверах страсбургских изданий Грюнингера (конца XV века), а также в лице безвестных, хотя и не анонимных, французских граверов 30—50-х гг., блестяще интерпретировавших в гравюре, весьма посредственные часто, иллюстрации к тексту.

В следующей за «Эгерней» работе — иллюстрациям к драме Глобы «Фамарь» — он наряду с прямолинейным штрихом вводит и закругленный (в виде параллельных дужек или скобок), в конце концов, свертывая его в пружинную спираль и создавая этим совершенно новый чудесный мотив в орнаменте, оттеняющий экзотический характер драмы. Одной из самых больших заслуг Фаворского является его книжная орнаментика: так, медальоны с фронτισписа «Фамари» или заставки «Печати и Революции» кажутся головками золотых гвоздей, вбитых в страницы книги. Украшая ее, они лишены милой поверхности шаблонных виньеток; нося выпукло-скульптурный характер, они не нарушают декоративной плоскостности книжного листа. В них есть что-то от ювелирного мастерства, связь с которым была некогда столь плодотворной для гравюры. Разве марка издательства «Дельфин» не напоминает драгоценной геммы?



В. А. Фаворский. — Книжный знак В. Ю. Вольфи. Гравюра на дереве. 1919 г.



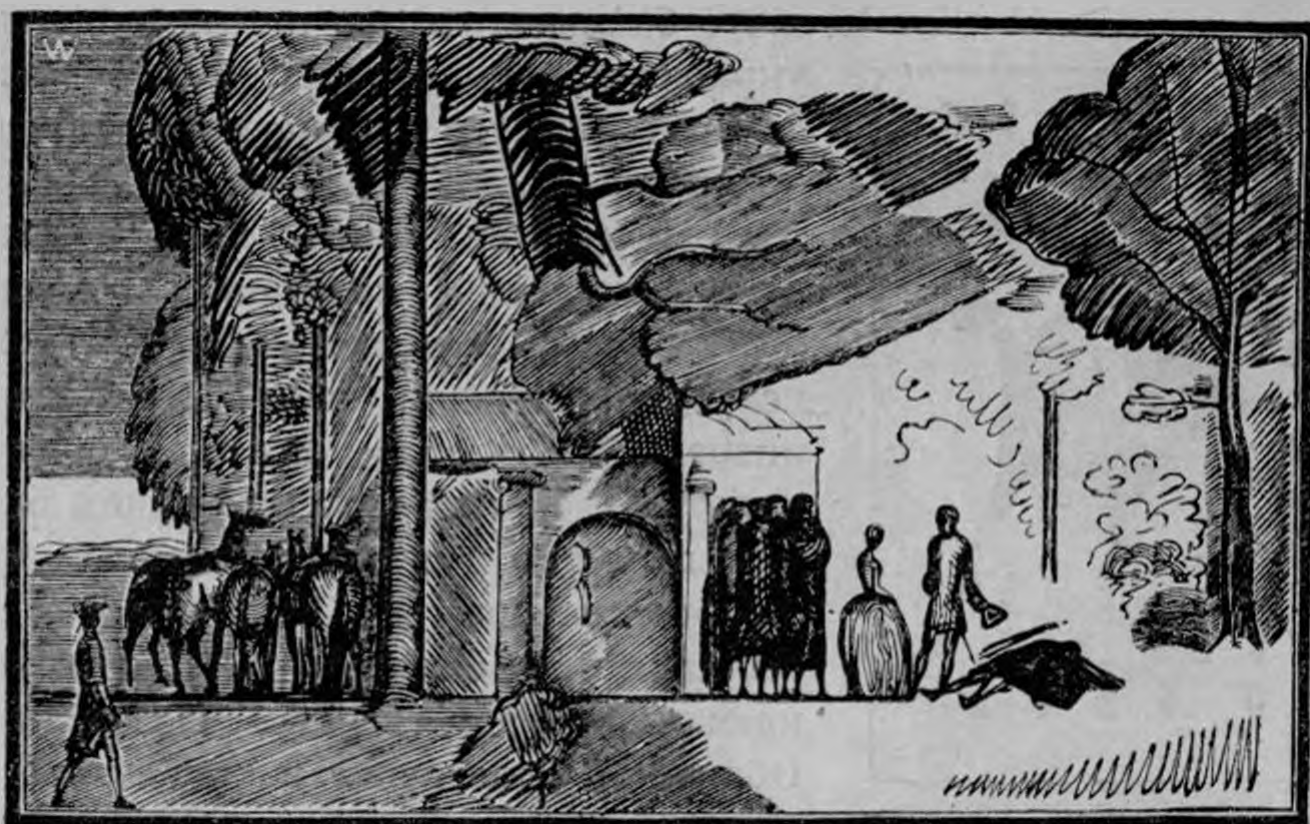
В. А. Фаворский. — Книжный знак П. Д. Эттингера. Гравюра на дереве.

Для структуры современной книги Фаворский сделал, однако, нечто большее, чем ее иллюстрирование и украшение. Он — первый, быть-может, художник — мастер композиции книги. В последнее время очень охотно говорят на тему искусства книги, имея в виду ее производственное созидание. Не потому ли, кстати, что все ниже становится искусство писания книг? Но... так или иначе, область современной материальной культуры обогатилась еще одним элементом: целостно и с художественным чутьем сотворенной книгой. Опытом в этой области является «Фамарь» А. Глобы, выпускаемая Государственным Издательством. Обложка, фронτισпис и титульный лист, четыре иллюстрации внутренних фронτισписа, открывающих каждое действие



В. А. Фаворский. — Иллюстрация к книге П. Муратова «Эгерия». 1921 г.

трагедии, ряд заставок и концовок. Все резко отличается от «Эгерии». Суровый, монументальный и обобщенный характер. Библейский дух простоты, энергии и действия, следующего немедленно за решением, заразили гравера. Его резец работает с такой же меткостью, как книжка посланцов Авессалома. Особенной торжественной значительностью отмечен фронтиспис «Ноев Ковчег», состоящий из центрального большого и четырех малых, в окружении, медальонов. Космическое чувство и ритмика бегущих волн никогда не были выражены с такой силой в гравюре! Совершенно по-иному, но не менее созвучно музыке Рока сделан и другой фронтиспис — «Эдип» — к трагедиям Волькенштейна.



В. А. Фаворский. — Иллюстрация к книге П. Муратова «Эгерия». 1921 г.

В отличие от обычных фронтисписов, представляющих собою замкнутую композицию, не считающуюся с назначением и самим местом гравюры, здесь основное движение направлено слева направо, т.-е. к титульному листу, носящему на себе заглавие книги.

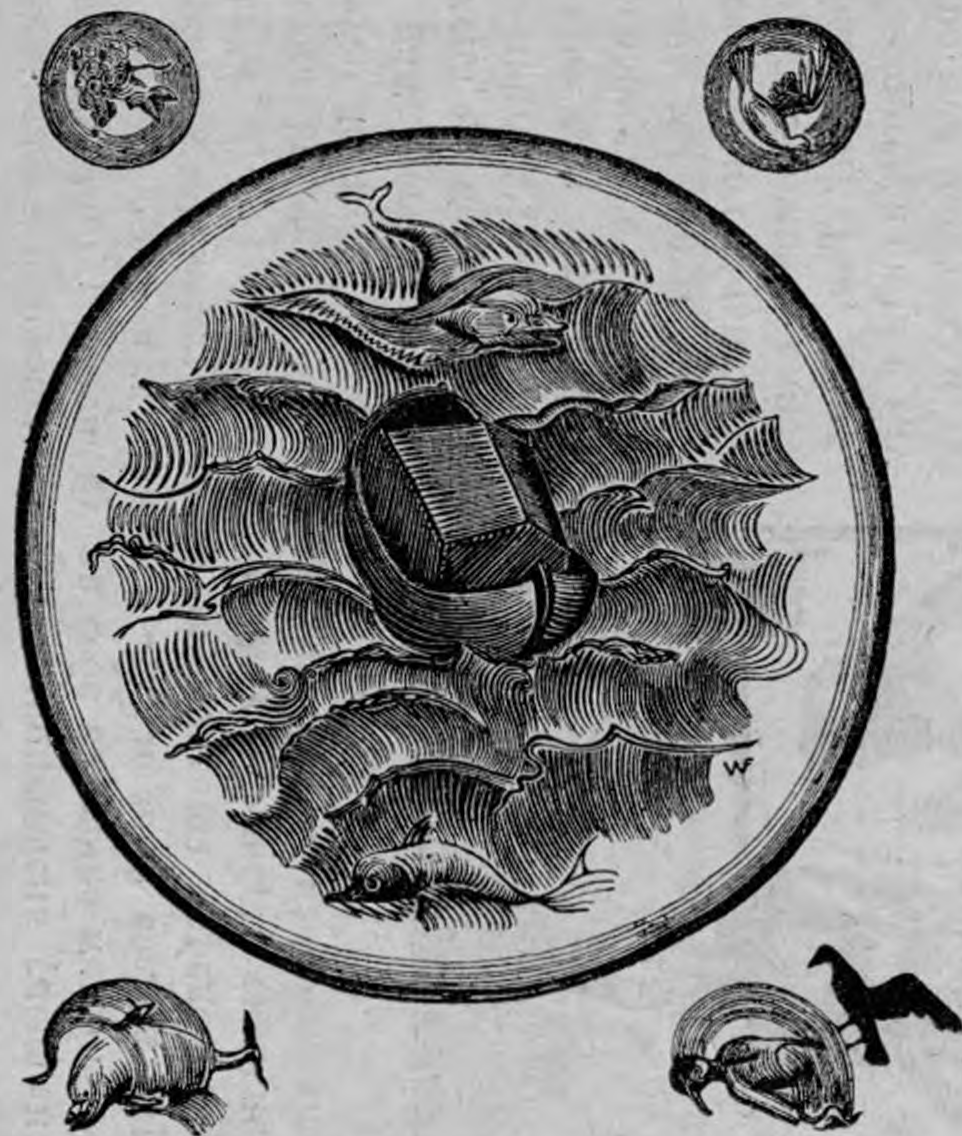
Одна подробность кажется на первый взгляд странною в иллюстрациях «Фамари». Они не ограничены определенной плоскостью гравюры и, с другой стороны, не брошены свободно в качестве вставки на чистое поле страницы. Здесь изображение словно пере-

ливается за край отведенных для него пределов, переходя на белую поверхность листа. Чтобы понять этот прием, необходимо на время вернуться к «Эгерии». Уже там мы могли видеть соединение нескольких точек зрения в плане одного изображения. Так, напр., изображается дорога с едущей по ней каретой, и тут же дан вид из окна кареты, или в последней сцене — место действия, разыгрывающегося перед невидимым зрителю фасадом здания, как бы поворачивается, на величину прямого угла, по направлению к зрителю (этот сдвиг отмечен отличающимся от прочих «разреженным» штрихом), а приближающаяся слева фигура дана, в свою очередь, в новом плане. Еще поучительнее, в этом отношении,



Иллюстрация к «Домпку в Коломне». 1923 г.

вид «Свердловского» (бывш. «Екатерининского») зала в Кремле, исполненного для альбома «Революционная Москва». В простенке двух колонн, едва намеченных на переднем плане, открывается вид на зал. Поразительно чувство компактности в изображении, дающее какую-то особую эмоциональную жизнь косным массам архитектуры. Художник не довольствуется этим. Он хочет передать всю объемность зала и вычерчивает на переднем плане сегмент круга, — в котором стоит он сам, рисуя, или зритель, — с базами и «висящими в воздухе» капителями колонн. Здесь Фаворский отдает дань новейшим исканиям множественности точек зрения в изображении предмета, динамики конструктивных плоскостей и проч. Однако, мы уже отмечали, что, оставаясь всегда современным, он никогда



АНДРЕЙ ГЛОБА

ΘΑΜΑΡΉ

ТРАГЕДИЯ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА 1923

В. А. Фаворский. — Фронтиспис и титульный лист. Уменьш. 1923 г.

не увлекается модернизмом. В действительности и тут Фаворский не кажется ни смешным, ни претенциозным конструктивистом потому, что он руководствуется совершенно иным и мало популярным принципом *единого оптического образа* в художественном произведении. Это значит, что центральное место в изображении занимает то, что и для нормального зрения в действительности находится в фокусе, в центре зрительного внимания, но изображается (в отличие от «реалистов», игнорирующих это) и то, что неизменно сопутствует созерцанию какого-либо предмета или сцены, именно находящееся в поле так наз. неясного зрения. Ни эмоциональная, ни художественная, ни физиологическая роль этого элемента в процессе зрения не учтена до сих пор, а между тем значение его, по крайней мере для художника, которого



А. В. Фаворский. — Иллюстрация к книге А. Глобы «Фамарь». 1923 г.

этот процесс интересует не только с утилитарной стороны, несомненно. И вот в «Фамари» Фаворский, наряду с центральным пунктом всей сцены (плачущая Фамарь, убийство Амона и др.), в затененные прямоугольники помещает изображение того, что психологически менее важно,



В. А. Фаворский. — Иллюстрация к книге А. Глобы «Фамарь». 1923 г.

этот процесс интересует не только с утилитарной стороны, несомненно. И вот в «Фамари» Фаворский, наряду с центральным пунктом всей сцены (плачущая Фамарь, убийство Амона и др.), в затененные прямоугольники помещает изображение того, что психологически менее важно,

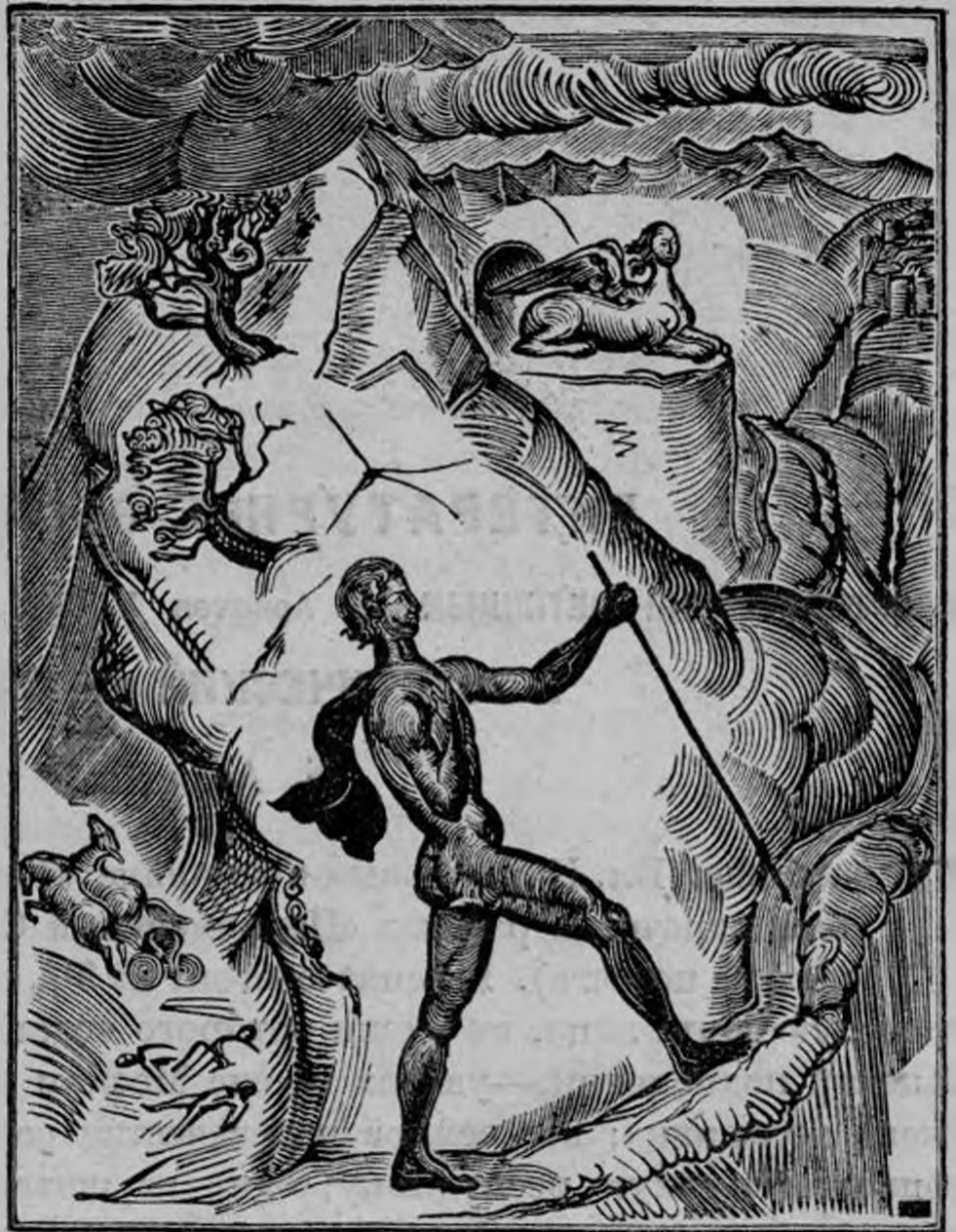


В. А. Фаворский. — Свердловский зал Большого Кремлевского дворца. Из альбома «Революционная Москва III Конгрессу Коминтерна». 1921 г.

или то, что реально происходило в другой комнате, вне здания и т. д. Так, когда мы смотрим сквозь стекло на какой-нибудь предмет, то, фиксируя на нем свое внимание, мы одновременно видим и отражение в стекле окружающего. Здесь сказывается влияние расширенного и углубленного опыта, граничащего уже почти с метафизикой зрительных восприятий, по крайней мере, поскольку мы видим их в художественном воплощении.

Мы заканчиваем наш обзор творчества Фаворского, не затронув, однако, ряда весьма существенных вопросов, как, напр., проблемы цвета в деревянной гравюре, постоянно занимающую его ¹⁾, шрифта и проч.

Мы ясно отдаем себе отчет в том, насколько бессильны слова перед художественным образом, насколько искусственными могут показаться всякие комментарии к живому творчеству живущего среди нас мастера. И все же, кто сможет утверждать полную ненужность их? Разве это творчество не составляет часть общекультурного достояния современности? И разве оно не способствует, в свою очередь, оформлению нового художественного и общего мировоззрения, влетаясь, таким образом, в непрерывный круговорот идеологической работы человечества. В. А. Фаворский — один из самых деятельных участников ее. Уяснить это и было задачей настоящих строк.



В. А. Фаворский. — Фронтиспис к «Трагедиям» В. Волькенштейна. 1922 г.

¹⁾ Весьма интересное начинание, инициатива которого принадлежала Главмузею, именно, дать в связи с устроенной в 1921 году выставкой ряд воспроизведений в различных техниках гравюры, где на долю Фаворского выпала гравюра на дереве с картинами барбизонцев, — к сожалению не осуществилось. Иначе мы были бы свидетелями возрождения новой репродуктивной гравюры, где вопрос о передаче цвета черно-белым был бы поставлен с невиданной до того остротой.