

Р.С.Ф.С.Р.

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 ПЯТАЯ
АВГУСТ-СЕНТЯБРЬ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА □ 1923

что «эта гибкость артистической натуры Серова» была одной из главных причин, почему его нельзя причислить к какому-нибудь определенному направлению и почему он, уйдя от передвижников, не был признан «за отсталость» крайними новаторами. Поговорив об уменьи Серова дать тонкую характеристику портретируемого, о последних вызвавших столько недоумений и нареканий работах художника, перечислив некое количество фамилий, изображенных мастером, и присовокушив к этому мнение о том, как важны портреты Серова для характеристики эпохи, автор останавливается немного на чувстве художника русского пейзажа и русской деревни для того, чтобы, сказав несколько о ретроспективизме «Мира Искусства», который оказал влияние и на Серова, поставить вопрос: «Что же такое Серов?» Очерк кончается несколькими громкими фразами, из которых мы узнаем, что Серов—«урок русской живописи» и что «он соединил в себе европеизм с лучшими заветами русской души». Очерк Маковского—лишний пример того, как не надо писать характеристику мастера. Бесспорно, хоть и в сжатом виде, но можно было описать творческий путь Серова, дав характеристику, быть-может, очень краткую технических приемов, столь разных в различные периоды жизни художника. Ничто из этого не было исполнено автором. Он остался чужд в своем очерке и черт философского портрета Серова, формы характеристики все более и более укрепляющейся на Западе, где сейчас живет автор. Очерк, напоминая скорее газетную статью, едва ли может претендовать даже на включение его в разряд «художественной критики».

Книжка издана умело и хорошо, если не считать цветных репродукций, которые могли быть исполнены более тщательно.

А. Стрелнов.

А. С. ПУШКИН. Медный Всадник. Иллюстрация А. Бенуа. Изд. ком. популяризации художественных изданий при Академии Истории Материальной Культуры. П. 1923 г.

«Конечно, можно дать человеку тромбон и сказать: сыграйте на нем Казанский собор». Этот шуточный пример Виктора Шкловского является по-своему убедительным возражением против всякой попытки интерпретировать образы одного искусства средствами другого. Имеют ли смысл инсценировка, иллюстрация? И в каких пределах они допустимы?

Особенно вторая. Должен ли график ограничиваться лишь орнаментацией книги? Или он может дерзнуть на большее, на украшение текста отдельными рисунками? Должны ли быть таковые лишь парафразами на замыслы писателя? Или же позволительно пытаться воспроизвести отдельные образы, даже события, изображенные в данном литературном произведении?

Все эти вопросы неизбежны при оценке столь значительного явления, как иллюстрация Александра Бенуа, к «Медному Всаднику». Появления их в отдельном издании мы ждали долгие годы, почти десятилетия.

Эти рисунки имеют свою историю. Их возникновение относится к 1903 г. Кружок Любителей Изящных Изданий предложил художнику иллюстрировать что-либо из произведений русских писателей. Выбор был произведен необычайно удачно. Пластические образы, которыми насыщена поэма Пушкина, воспринимаются с исключительной конкретностью и объективностью. Иллюстратор, соблюдая историческую верность, сравнительно мало рискует здесь насилловать воображение читателя. Задача же изображения Петербурга начала XIX в. была особенно соблазнительна для художника «Мира искусства», влюбленного в прошлое родного города. Главную трудность представляла передача драматического напряжения сцен наводнения и погони Всадника за Евгением.

Бенуа с особым вдохновением, любовью и тщательностью отнесся к

своей работе. Почти каждый значительный образ поэмы был им запечатлен. При этом в неизбежных повторениях нет однообразия. На каждые 10—15 стихов приходится по рисунку. Всего их свыше тридцати. Выполнены они легкой штриховой манерой на одноцветном (реже двухцветном) фоне сероватых тонов. Местами использованы контрасты черных и белых пятен. Композиция нарочито случайна. Все события изображены с возможно большей реальностью и подробностью. Но в большинстве случаев нет чрезмерной назойливой конкретности, что могло бы ослабить переживание самого поэтического произведения. Линии беглые, очертания обобщены. Поле изображения редко где обведено черной рамкой, отделяющей его от всей прочей части листа. Две самые значительные иллюстрации выделены. Остальные помещены среди текста, обычно наверху страницы, реже в середине или в конце, но всегда в непосредственной близости к тем словам, к которым они относятся. Ширина их не на много превосходит длину строки четырехстопного ямба. Таким образом, рисунок, несмотря на всю значительность его сюжета и импрессионизм формы приобретает также значение орнаментации и сливается в одно целое с набором.

Впрочем, чисто декоративных мотивов в графике «Медного Всадника» мы не найдем. Даже все концовки имеют очень близкое отношение к тексту поэмы. Отдельные отступления несущественны, незаметны или оправданы. Вполне допустимо, что у Бенуа в Евгения мальчишки бросают снегом, а не камнями, как то сказано у Пушкина. На крыше заливаемого волнами дома мы видим гибнущих Парашу и ее мать. Об этом ни слова у поэта, но это могло быть. А главное, обе фигуры замечаются лишь, между прочим, как деталь. Если в виньетке, сопровождающей описание белой ночи, художник показал нам Пушкина с друзьями в его квартире на Мойке, то это сделано на основании всем и известным биографическим данным. Строки о мечтах Евгения украшены изображением летящей Фортуны; это вполне в духе поэзии того времени. Все эти

парафразы редки. Иллюстратор прежде всего старался воочию показать все то, что описано словами, и не боялся расхождения с замыслами поэта. И, действительно, зрительные образы здесь сливаются органически с поэтическими, не только внешне, но и внутренне им соответствуют. Эффекту заключительного *point'a* повествования первой части в совершенстве отвечает концовка с «гигантом (кумиром) на бронзовом коне». Особую трудность представляла интерпретация видения Евгения. Здесь мало было восстановить вид Сенатской площади тех времен. Надо было передать всю убедительность, визионерскую силу описания чудесной погони. Это не удалось Масютину в его «Медном Всаднике» 1922 г., хотя он и облегчил себе задачу, отбросив все заботы об археологической точности. Зато Бенуа сумел выразить напряженность, самый ритм пушкинского стиха, дать нечто подобное ощущениям звука «тяжелозвонкого скаканья по потрясенной мостовой».

Эти исключительного значения иллюстрации не были оценены заказчиками и были напечатаны в журнале «Мир Искусства» (№ 1 за 1904 г.). В течение двух десятилетий они были малоодступны. И лишь недавно их переиздало отдельно германское издательство «Орхис» (в красках—с немецким текстом, без красок—с русским; изящные томики *in octavo*).

Сам же художник не покидал «Медного Всадника». В 1905 г. по заказу Комиссии народных изданий были исполнены шесть новых больших листов, оставшихся неопубликованными. В 1916 г. были заново переработаны все иллюстрации, и в этой третьей редакции, синтезирующей первые две, они помещены в лежащем перед нами огромном томе *in quarto*, отпечатанном в известной петербургской типографии имени Ивана Федорова.

Каким же изменением подвергся первоначальный замысел? И не искажен ли он, как то часто бывает при вторичной переработке?

На первый взгляд кажется, что мало что изменено. Лишь три рисунка заменены новыми, прибавлены две виньетки

(стр. 56 и 59) и фронтиспис. Все прочие повторяют старые композиции, по про-рисованы совершенно заново. Сама ма-нера выполнения стала иной. В 1916 г. Бенуа рассчитывал на большую рос-кошь типографских средств. Всюду он пользуется двумя цветными тонами, ино-гда очень яркими, что не всегда бывает удачно (стр. 40). Естественно ослаблено значение черного пятна и штриховки. Линии стали широкими, мягкими, раз-машистыми и обобщенными. Пято гос-подствует над контуром. Графичность приносится в жертву декоративности. Имперессионизм стал откровеннее: пло-скость листа нарушается чаще и эпер-гичнее. Временами заметны попытки иллюзионистической передачи отдель-ных предметов (мокрые плиты на стр. 35).

Одновременно усилился интерес к драматическим положениям и психо-логическому моменту. Больше внимания уделяется фигурам, движению, дей-ствию, наконец выразительности отдель-ных лиц. Изменился Евгений; в нем мало от бунтаря чуть ли не байронов-ского типа, зато четко запоминается «жалкий безумец» (стр. 43, 44, 45, 50).

Введен ряд новых, подчас остроумных деталей. Под портретом поэта Хвостова (стр. 42) появились пресловутые «семь тучных крав, лежащих кверху ноги вздрав». Еще с большей любовью и обдуманностью изображаются по-дробности быта. Второстепенные и слу-чайные персонажи заметней (стр. 15, 19, 51). Строгий критик может посе-товать на навязчивость всех этих ме-лочей, отвлекающих внимание читателя от существенного. Но самое важное изменение, чреватое существенными по-следствиями, внесено в соотношение тек-ста и рисунков. Лишь три из них оста-влены в виде концовок (при чем две сли-шком велики—стр. 20 и 42), остальные значительно увеличены, обведены чер-ной рамкой и заполняют верхнюю по-ловину каждой страницы.

Цельность внешнего вида отдельного листа нарушена (особенно заметно на стр. 49); иллюстрации не сливаются с колоннами стихов в одно целое. Но в то же время текст не может быть вос-принят лишь как подпись к картине;

его слишком много, да и не всегда он приходится под соответствующим изо-бражением. Книга стала походить на альбом, чья форма не вполне удачно най-дена. Ослаблена сила воздействия цен-тральной сюиты рисунков, воспроизво-дящих видение Евгения (стр. 46—50). В первой редакции они появились то наверху, то в середине или внизу стра-ницы; лучший же из них был выделен (тот, что на стр. 19 и сейчас не так за-метен). Теперь они все одинаково рас-положены; повторение фигуры Фаль-конетова памятника (столь вырази-тельной на фоне в одном направлении вытянутых туч, чего не было раньше) кажется однообразным. От увеличения проиграла и самые рисунки. Парочка случайной «японской» композиции боль-шинства из них (стр. 15, 25, 51 и *passim*) следовало бы предпочесть более строгую и уравновешенную, «академическую». Небольшие виньетки, парафразирую-щие случайные мотивы поэмы, будучи превращены в самостоятельные иллю-страции, теряют в своем обаянии и кажутся менее уместными. Изображе-ние комнаты Пушкина (стр. 17) стало походить на *interieur* Венециановской школы; но более ценным нам кажется вариант первой редакции. Фигура ле-тящей Фортуны (стр. 25) определенно неприятна и ненужна.

Иллюстрации утратили свое орнамен-тальное значение. Они стали существо-вать самостоятельно. Поэтому и отдель-ные неизбежные неудачи, особенно в наиболее патетических местах, стали заметней и уже не проходят мимо вни-мания читателя (стр. 32, 40, 41, особен-но на стр. 55; насколько лучше та же тема была использована раньше в виде концовки ко второй части). Мы скло-ны считать ошибкой то, что Бенуа, из-менив систему иллюстрирования, по-пытался для новой цели использовать старые листы. Мало было их перерисо-вать; лучше было бы все создать заново.

Разбираемые иллюстрации не пред-ставляют собой того органического це-лого, каким они были раньше. Мы мало воспринимаем их как книжную графи-ку. Тем острее ощущается их значение как смелой попытки возможно полного воплощения (а не парафразирования)

поэтических образов. Отдавая должное достижениям, нельзя не учесть значения благоприятных моментов: редко удачный выбор поэмы, близость художника писателю. Нельзя не видеть, насколько узок и опасен путь, избранный Александром Бенуа. Ограничься иллюстрация задачами реалистической интерпретации, ее достижения были бы незначительны и случайны. Но, к счастью, есть и другие возможности.

Л. Розенталь.

СЕРГЕЙ ГРУЗЕЧБЕРГ. Графика. Предисловие проф. А. А. Сидорова. — *Sergius Grusen-berg. Federzeichnungen. Vorwort von prof. A. A. Sidoroff.* Изд. «Наука». Е. А. Лоншина. Москва. 1922 г. Стр. 38. (I—IV).

Графика Грузенберга принадлежит вся школе немецкой. Верный ученик мюнхенских художественных салонов, Грузенберг ни на шаг не отстывает от заветов мюнхенских «сецессионистов» и графиков «Jugend'a».

Тот абстрактный эстетизм, какой мы наблюдали в последние два десятилетия в произведениях разнообразных групп немецких художников, дал нам «любованье» формой, рисунком, стилем, но отнюдь не душевной глубиной, тем своеобразным психологическим художественным анализом природы, который мы в праве ожидать от современного рисунка и портрета.

Абстрактный эстетизм развился и у нас, что мы видим в работах некоторых представителей «Мира Искусства». Стремление к красоте, как к *абсолюту* не создавало ничего определенного в творчестве мастера, где «античное» сменялось сценками из эпохи XVIII и XIX веков. Увлечение «ретроспективизмом» в рисунке и живописи, несомненно, создавало ту пронасть, какая и сейчас лежит между художниками (подчас и весьма талантливыми!) и современностью.

И здесь тематическая сторона графики Грузенберга является наиболее характерною.

Почти во всех графических мотивах, представленных художником в книге, мы замечаем это языческое увлечение формой. И только формой!

Современному зрителю, уже пережившему интроспекцию кубизма и футуризма в рисунке, чужды эти стилизованные «кентавромахии», «сатиры и иллюстрации к «1001 ночи» (правда, местами и талантливые!). Здесь художник также совершенно не считается и с тем «*графическим лаконизмом*», какой является весьма большим завоеванием в современном рисунке.

И прав проф. А. А. Сидоров, отмечая, что линия художника здесь «*настолько оказывается самодовлеющей и автономной*, что превращает его рисунок зачастую в завиток, арабеск».

Мыслится нам вполне правильным и суждение А. А. Сидорова о «даре декоративности», «орнаментальной схеме», «восточной узорности» и той «старой академической красоте», какие мы наблюдаем в рисунках художника.

К минусам издания можно отнести не совсем удачную обложку, где помещен слишком сложный по композиции рисунок, слишком мелкий шрифт, которым набрана статья проф. А. А. Сидорова и формат книги-альбома, какой, мыслится нам, должен быть несколько большим. Немецкий перевод неприятельно перегружен опечатками.

Лев Варшавский.

АРГОНАВТЫ. № 1. 1923 г. Изд. «Петроград». 4°. Тираж 2.000 экз. Стр. 2 нenum. + 3 + 92 + 4 нenum. 12 иллюстр. в тексте + 4 на отдельных листах. Обложка и фронтиспис С. Чехонина.

Появление нового «иллюстрированного сборника по вопросам изобразительного искусства и музейной жизни» в нашей столь бедной художественными журналами стране следует всячески приветствовать. Тем более, что список сотрудников включает в себя имена почти всех петербургских и многих московских выдающихся знатоков и исследователей в области изобразительного искусства, а участие таких мастеров книжной графики, как С. Чехонин и Д. И. Митрохин обеспечивают внешность журнала.

И все же первый выпуск сборника не дает полного удовлетворения. Раньше