

Начало новой русской декоративной графики обычно связывается с Петербургом 900-х годов, с деятельностью петербургской группы художников „Мир искусства,“ наиболее крупными представителями которой были: А. Бенуа, Сомов, Добужинский, Лансере, Бакст, Билибин, Остроумова-Лебедева. Фактически это действительно так — именно в журнале того же названия, вокруг которого объединились указанные мастера и который издавался С. Дягилевым, впервые стали появляться графические заставки, виньетки, заглавные листы, утвердившие право существования искусства „черного и белого“.

Чем же можно объяснить, что именно Петербург стал колыбелью графики, что именно в нем сложился культ изящной иллюстрации? При объяснении этого явления обычно приводятся доказательства чисто психологического свойства. Так, Н. Радлов еще в 1913 г. писал; „Графика — это заслуга Петербурга: Москва очистила живопись от литературы, а Петербург создал книжную графику. Наши столицы — представительницы двух противоположных художественных темпераментов“. Петербург — город строгой архитектуры, величественных линий — по преимуществу графичен. Москва же — пестрая и провинциальная — по преимуществу живописна. Приблизительно так объясняет этот художественный водораздел и сейчас Голлербах в своей статье в каталоге ленинградской выставки. „Пасмурные мутные дни и прозрачные ночи Петербурга, его классическая и ампириная архитектура, величавые силуэты памятников, узоры решеток, хранящие ритм побежденного металла — может

¹ „Мастера современной гравюры и графики“. Сборник материалов. Государственное издательство. 1928. Цена 10 р.

быть, именно это строгое великолепие города породило в художниках „Мира искусства“ любовь к скупому и четкому оформлению зримых вещей, к изысканным сочетаниям черного и белого. Дягилевцы создали настоящую изобразительную апологию Петербурга.¹

В известной степени это, конечно, верно: в Москве глаз не находит такого богатого материала для линейного изображения, как в классическом и прекрасном по своей архитектуре Ленинграде. Но все же констатировать только это одно — это значит еще ничего не разъяснить. Дело не только в классическом характере Петербурга, как города, но и в классовом характере самих „дягилевцев“ — художников, которые объединялись С. Дягилевым, этим культурным представителем русской аристократии, художников, которые видели в графике путь к созданию не только „изящной книги“, но и к запечатлению всей своей любви к дворянской культуре, к изысканному и великолепному прошлому. „Мир искусства“ — это художественный ретроспективизм, это тоска по былому величию Версаля и Царского Села (А. Бенуа), по былой эротической прелести женщины XVIII века (К. Сомов) — это поэтизация быта уходящего класса. И, конечно, именно на условном и декоративном, на уточненно-ажурном языке линий, а не в более грубых, более плотских, более материальных формах живописи и могли ярче всего вылиться это умонастроение „дягилевцев“, этот их „традиционизм“. Другое дело Москва — откровенно буржуазная, купеческая, пестрая, чуждая великосветских традиций, где не было Дягилевых, а были Рябушинские, издавшие „Золотое Руно“ и требовавшие самого последнего „модерна“ в архитектуре и обстановке.

Мирискусники были, конечно, первоклассными мастерами декоративной графики. Но чрезвычайно характерно, что когда разразилась февральская, а затем и Октябрьская революции, это поколение осталось верным себе: в 1918 г. появилась знаменитая фривольная „Книга Маркизы“ К. Сомова, в 1922 г. — альбом рисунков „Версаль“ А. Бенуа, затем серия гравюр „Павловск“ Остроумовой-Лебедевой. Как будто ничего не изменилось! Впрочем, кое-что изменилось — „Северная Пальмира“ лежала поверженная, затихшая, окутанная колючей проволокой октябрьских дней, и Добужинский отобразил ее трагический облик в альбоме своих литографий „Петербург в 1921 г.“ (так же как Шиллинговский в своем альбоме офортов „Петербург, Руины и Возрождение“).

И только С. Чехонин открыто перешел на сторону новых потребностей жизни и создал в своих обложках, как и в

¹ См. „Графическое искусство в СССР“, сборник статей, изд. Лен. Акад. художеств. 1927.

своем фарфоре, особый стиль „советского ампира“, да еще Кустодиев, до тех пор воплощавший в графике „красоту“ купечества и провинции, нашел в своей жизнерадостной



А. И. Кравченко

Баррикады. (Гравюра на дереве)

демократической натуре достаточно сил, чтобы откликнуться на новую тематику и новый уличный „типаж“, и приходится не раз сожалеть о безвременной кончине этого чуткого наблюдателя жизни.

Таким образом, для „миriskусников“ графика была орудием определенной общественной идеологии, и хотя они формально открыли дорогу для „красивой книги“, но между ними и нашей советской графикой дистанция огромного размера. Новая графика родилась в новой революционной Москве. И здесь в качестве существеннейшего обстоятельства надо отметить, что если для петербуржцев понятие графики ограничивалось в сущности рисунком, тушью, акварелью, то новая графика прежде всего возродила гравюру и — что особенно существенно — забытую, имеющую столь славное прошлое гравюру на дереве. А здесь, как мы видим, различие не только техническое, но и принципиальное.

Переход от чистой графичности к „гравюрности“ — одна из основных черт новой московской графической школы.