

Если до революции роль графики ограничивалась лишь „изящным“ книжным украшением, то отныне диапазон ее значительно расширился и демократизировался, распространившись на более доступную для читателя книгу, на новую эмблематику, как официальную, так и в особенности профсоюзную (эмблемы профсоюзов), на журнальную иллюстрацию. Здесь, конечно, должна быть отмечена и деятельность Госиздата, взявшего с 1922 г. курс на привлечение к работе в самых широких размерах наших художников.

Бурная эпоха революции обрела в графике именно тот резкий и четкий, лаконический и динамический язык, который был ей нужен и которого не могла дать живопись, в первые послереволюционные годы пережившая сильнейший кризис. Не этим ли объясняется вообще тот подъем у нас за десять лет искусства рисунка как самостоятельной художественной ветви, который позволил Третьяковской галлерее открыть несколько новых комнат, посвященных „чистому рисунку“.

В частности, именно в выпуклой гравюре, в гравюре на дереве и линолеуме, эта эпоха нашла способ воспроизведения, наиболее ей созвучный, а в смысле своей способности к мультипликации и наиболее практичный.

Вот основные факторы, способствовавшие подъему у нас графики и в особенности возрождению гравюры и тому неожиданному обстоятельству, что „живописная“ Москва не только догнала „графический“ Петербург, но и обогнала его.

А. Сидоров, один из первых летописцев советской графики, справедливо указывает на то, что началом ее развития является 1918 г., с его еженедельными журналами, как „Москва“, „Пламя“, „Творчество“, и некоторыми красноармейскими журналами, первые приступившими к печатанию не только штриховых рисунков, но и подлинных гравюр на дереве. Правда, хронологически возродителями деревянной гравюры, хотя и тоновой, а не штриховой, были еще и в Петербурге проф. Матэ, Остроумова-Лебедева и И. Павлов. Но только теперь ксилография подняла голову — именно потому, что репродукционная техника упала. На тогдашней дешевой бумаге сетчатое клише давало лишь бесформенное пятно, и только линейный рисунок художника обеспечивал хороший результат; более того — по тогдашним временам было вообще труднее изготовить клише, чем вырезанную гравером доску. Так, согласно немецкой поговорке, „из недостатка сделано было достоинство“: разруха, плохая фотомеханика открыли дорогу ксилографии — этому древнейшему и демократичнейшему виду гравюры. В течение почти всего XIX в. ксилография отбывала почти исключительно репродукционную повинность, добываясь лишь наиболее виртуозной имитации того или иного оригинала (даже фактуры живописи). Теперь она могла подняться на высоту свободного и самостоятельного искусства. Недаром в 1918 г. в Москве возник и специальный „Сограб“ — союз граверов (Павлинов, Фалилеев, Павлов, Нивинский, Пискарев и др.).

Мы подходим здесь к основной черте послереволюционной графики — ее полиграфичности, ее связи с производством. В этой связи Федоров-Давыдов правильно усматривает даже специфическое отличие именно молодой московской школы графического искусства от ленинградской. В основе ленинградской графики лежат начала, в значительной степени унаследованные от мирискусников — рисуночность и каллиграфичность, некоторая абстрактность и интеллектуализм (Чехонин, Витберг, Лео). Молодая московская графика, прежде всего, материальна. „Она проникнута интересом к материалу, стремлением показать в оттиске гравюры все возможности и свойства дерева“.

В самом деле, если мы обратимся к работам крупнейшего (хотя и наименее популярного, ибо большинство его работ еще в... портфелях издательств) мастера современной гравюры, ставшего уже главою целой московской школы, В. А. Фаворского, то увидим в них уже целую „эстетику дерева“. При этом любовь Фаворского к материалу — не эстетство, а своеобразное послушание материалу производственника. Как это ни парадоксально, но понадобилась революция, чтобы могло утвердиться подобное своеобразное, чисто рабочее, трудовое,

профессиональное „самосознание“, чтобы художник почувствовал себя тоже „от станка“. Фаворский не только не стремится скрыть, затушевать технику гравирования, самый процесс резьбы, самое мускульное усилие свое (как то делалось раньше путем, напр., перекрещивания штрихов), а, наоборот, „честно“ обнажает манеру, делится с зрителем трудностью своего трудового процесса. Такова его теперь уже знаменитая манера параллельной штриховки или четкого, броского зигзагообразного и спирального штриха. Смотря на гравюру Фаворского, мы чувствуем, как из пустоты плоской доски рождаются, выявляются путем нажима штихеля (резца) образы, и как они на наших глазах „круглятся“, становятся объемными, скульптурными. А. Эфрос остроумно назвал его „Сезанном гравюры“. И действительно, так же, как Сезанн, Фаворский — отнюдь не „виртуоз“, не ловкач — наоборот, его искусство — многотрудное „в поте лица“ преодоление косного материала. В некоторых мелких своих работах (инициалах, книжных знаках) он кажется уже даже не „резчиком“, а изумительным ювелиром. Вместе с тем Фаворский по-новому чувствует книгу — как некую вещь, которую надо не столько украшать, сколько конструктивно строить, компоновать. И чрезвычайно характерно, что элементами композиции, которыми он заполняет обложки или книжные знаки, ему служат чисто производственные же мотивы. В этом отношении обложка журнала „Печать и Революция“ — целая революция. Фаворский украшает обложку журнала элементами типографского набора, создает особый стиль, эстетизирующий само производство, являющийся апологией самой полиграфии.

Но если стиль Фаворского несколько формален и даже аскетичен, то в творчестве другого из московских мастеров, А. Кравченко, мы чувствуем уже темпераментность подлинного поэта гравюры. Если Фаворский в своих гравюрах „скульптурен“, то Кравченко прежде всего „живописен“: его комбинации черного и белого, его бурная динамическая штриховка создают впечатление прежде всего сочно-насыщенной живописности, декоративного богатства. И вместе с тем, как никто, он обладает способностью волновать зрителя действенной, полной движения жизнью своих образов. Самый характер его штриховки, его бегущей зигзагами линии внушает это ощущение пылкого динамизма. Недаром Кравченко — великолепный иллюстратор романтиков — Гофмана, Диккенса и Гоголя, этих мастеров фантастики и гротеска. И, однако, Кравченко — сын нашего времени. Он умеет выражать не только сказочность, но и реальнейшую современность — таковы его гравюры на революционные темы; он умеет чувствовать не только „гротескное“, но и трагическое — таковы его величаво-скорбные:

листы, изображающие Колонный зал во время пребывания в нем тела Ленина.

Недостаток места не позволяет мне остановиться на других граверах, заслуживающих полного внимания. Таков отличный иллюстратор и фанатик книги, работающий над проблемой нового алфавита, Н. Пискарев. Таков весь „выводок“ Фаворского — ученики его по Вхутеину: даровитейшие Шпинель и Аксельрод, Падалицын, Фрам, Гончаров и др. Таков своеобразный и самостоятельный искатель новых приемов гравюры Д. Штеренберг.

За последнее время происходит некоторое обратное влияние — воздействие Москвы, и в частности Кравченко, на Ленинград в смысле активирования в нем ксилографии (Белкин, Юдовин, Каплун, Митрохин). Особенно интересна группа молодых граверов — Фан-дер-Флит, Бриммер, Мочалов, Орлова. В этом смысле знаменательно, что ленинградским граверам удается даже выпускать специальное издание — сборники текущей „Гравюры на дереве“ (вышло уже два сборника). Вместе с тем, ленинградская гравюра чужда фактурных исканий Фаворского и в общем остается верна спокойным классическим традициям „Петербурга“. Перед нами, таким образом, две группы: московская и ленинградская, как бы дополняющие друг друга.

И если даже деревянной гравюре и не суждено в будущем играть особенно крупной роли в книжной графике — ибо как-никак это способ „архаический“ — то все же большое освежающее ее значение, как особого, максимально четкого и выразительного метода оформления творческой мысли, не пройдет бесследно для нашей графики в целом.