

С.П. Домогацкая

«Нерасторжимость духовной атмосферы»
О творчестве В.В. Домогацкого-графика

Аннотация: Статья посвящена творчеству художника-графика В.В. Домогацкого (1909–1986), которое рассматривается в контексте истории русского искусства книги в целом и книжной иллюстрации в частности.

Ключевые слова: В.В. Домогацкий, книжная иллюстрация, торцовая гравюра, искусство книги в XIX в., «Мир искусства», А.Н. Бенуа, В.А. Фаворский

Abstract: The article is devoted to the work of the graphic artist V.V. Domogatsky (1909–1986), which is considered in the context of the history of russian art of the book in general, and in particular the book illustration.

Key words: V.V. Domogatsky, book illustration, end engraving, art books in the XIX century, «World of Art», A.N. Benois, V.A. Favorsky

Имя художника-графика Владимира Владимировича Домогацкого (1909–1986) сегодня мало у кого вызовет в памяти хотя бы приблизительный ряд художественных ассоциаций. Это чрезвычайно обидно, но вполне предопределено теми несовпадениями, которые в очередной трудный период нашей истории возникли между лучшей частью русского культурного общества и официальными структурами. Причин для этих несовпадений оказалось, как мы знаем, слишком много, но суть их заключалась в недопустимости самого факта существования в обществе людей, обладавших привилегией, никак не санкционированной властями: своей жизнью бестактно напоминать о связи времен и опасности эту связь потерять. За такую привилегию полагалась расплата. Не обязательно физическое уничтожение. Для художников хватало и других средств. Например, лишение на многие годы заказов, что и случилось с В.В. Домогацким после ждановского постановления, имевшего обширные приложения к основным спискам пришедшихся не ко времени деятелей литературы и искусства. Но были несовпадения и сугубо художественного плана. В.В. Домогацкий учился и начинал работать в 1920–1930-е годы, то есть в эпоху, когда из жизни окончательно ушла гармония и когда в искус-

стве, выражаясь словами А.М. Эфроса, утвердились «глыбистые, могучие, односторонние существа, наделенные чрезмерным развитием, набуханием двух-трех отдельных черт и атрофией всех остальных». Они проповедовали идею отсечения формы от содержания и, избавившись от последнего, часто пускались, с разным результатом, на всевозможные эксперименты с первой. Рядом с ними возникали образовательные школы, большие и маленькие, занимающиеся изобретением некоторой суммы модулей (форм и способов их сочетаний с пространством и цветом), необходимых и достаточных, с точки зрения их мэтров, для современного искусства. Многие из них, как вспоминал В.В. Домогацкий, «не могли предложить ничего, кроме полного отрицания прошлого, становясь прибежищем посредственностей», прячущих творческое бессилие за цветистыми теориями. В то же самое время насаждалось и типологически другое искусство так называемого соцреализма, которое вполне логично легло на хорошо подготовленную, утоптанную искусством авангардизма почву и в котором строго регламентированной субстанцией становилось содержание. Оба направления имели точку схода в борьбе с субъективизмом в искусстве и создании удобной для властей универсальной оценочной системы в сфере художественной деятельности. Учреждение в начале 1920-х годов Государственной Академии Художественных наук в конечном счете преследовало ту же цель.

Своеобразная, устойчивая особенность человеческой структуры русского интеллигента, складывавшаяся веками, сделала В.В. Домогацкого одинаково чуждым как тем, так и другим. Русскому художнику, чье духовное зрение в XIX веке было до крайности обострено Пушкиным, Толстым, Достоевским, воспитанному к тому же на эстетике Серебряного века, невозможно было обойтись без «жажды поведать и высказаться». К этому веку принадлежал его отец, замечательный русский скульптор В.Н. Домогацкий, и вся культурная среда, его окружавшая, была пропитана его эстетикой. Он происходил из старого дворянского рода, корнями уходившего к псковскому князю Довмонту, женатому на внучке Александра Невского. Идея «служения» своему делу, во всех его ипостасях, была у него в крови. Квинтэссенцию его жизни составляло искусство, и именно ему отдавал он все свои духовные, творческие и физические силы. Его деятельная энергия и высочайшая компетентность в вопросах искусства и после революции сплывала вокруг него культурные силы Москвы. Дом Домогацких во все времена сохранял атмосферу старых московских гостиных, о которых писал в свое время А.И. Герцен, где вечерами, за разговорами на самые разные животрепещущие темы можно было не только весьма образоваться, но и надолго вперед зарядиться творческой энергией. Здесь все вещи всегда назывались своими именами. Даже в самые жестокие времена здесь никогда не прерывалась связь с тем «прошлым» миром, в котором «всему было свое место, где не возникало на каждом шагу безответного недоумения, где красота была красотой, добро –

добром, природа – природой, а искусство – искусством» (как замечательно определил «прошлый мир» Г.В. Адамович в своем эссе о И.А. Бунине). Как художник, скульптор Домогацкий никогда «не уступал жалкому желанию быть в согласии с последней умственной модой, находить в этой моде особую ценность и привлекательность». В искусстве он шел собственной дорогой. «Я никогда не был “новатором”, а между тем как-то всегда приходилось идти против течения или моды», – писал о себе скульптор, внимательно изучивший новейшие левые течения в искусстве и расценивший их «как результат художественного недомыслия, кризиса, пережитого искусством», и кроме того как способ «очень выгодного помещения небольших художественных капиталов под неимоверно большой процент», как место крахов, скандалов, самореклам и спекуляций. Человеческие качества отца сын унаследовал полностью, унаследовав отчасти и его судьбу в искусстве и искусствознании. Но его становление происходило в условиях, когда целые пласты мыслей и чувств отцов и дедов сбрасывались на обочину, становясь для большинства «скучной традиционностью». В советской тоталитарной действительности «наследственные» традиционалисты постепенно и вполне сознательно выдавливались из искусства. Лишенные государственных заказов они автоматически лишались, помимо элементарных средств к существованию, художественной критики. Интересоваться их творчеством все-таки было не престижно, а иногда опасно, и многие имена как бы сами собой смыывались с художественных горизонтов.

В юности В.В. Домогацкий мечтал стать живописцем, и его художественно-формальные вкусы, как он признавался сам, целиком были воспитаны на современной французской живописи, а его школой стал Музей Нового западного искусства. Тем не менее – и, скорее всего, не случайно – основной областью его творческой деятельности стала книжная иллюстрация, выполненная в художественной технике сначала обрезной, а в зрелые годы торцовой деревянной гравюры. Именно эта сфера деятельности могла не затрагивать внутреннюю духовную свободу художника (если он сознательно обрекал себя на диссидентство). Ибо объективно степень несвободы художника-иллюстратора зависит лишь от характера литературного произведения, законов книги и законов техники.

Ксилография, цветная и черно-белая, вплоть до начала XX века не была самостоятельным искусством в России. Ее использовали прежде всего как ремесленный способ репродуцирования в печати произведений, выполненных художниками в качестве иллюстраций. В XIX веке тоновая ксилографюра имитировала все, что придется: рисунки пером и тушью, акварель, – уподобляла себя, если это требовалось, гравюре на меди; в XX веке, с модой на русский примитив, возникла и обратная имитация – под деревянную гравюру. Интерес к ксилографии как к искусству и древнему способу печати с деревянной доски пробудила в художественном мире А.П. Остроумова-Лебе-

дева, создавшая серию очень красивых цветных высокохудожественных деревянных гравюр. Но время, в которое работала Остроумова-Лебедева, еще мало интересовалось проблемой «утверждения» художественных материалов и спецификой соответствующих им художественных технологий. Ее цветные гравюры многие небезосновательно принимали за акварели. «Чистый голос ксилографии» в них еще не звучал, и материал – дерево – не диктовал своих суровых законов. Выявить, использовать, поставить себе на службу эти законы, одновременно связав их с законами книги, довелось В.А. Фаворскому – отцу, мэтру, мастеру и учителю русской школы ксилографии XX века, достигшей непревзойденного уровня в мировом искусстве XX века (к сожалению, не слишком надолго, ибо сейчас о ней приходится говорить уже только в прошедшем времени). В образовательном плане школа Фаворского стала единственным местом, где обучали искусству и технике ксилографии. Общеизвестно, что сам глава школы был не только высококлассным художником, но и теоретиком искусства, последователем теории А. Гильдебранда, переводчиком его известной книги «Проблема формы в изобразительном искусстве», как и он облекшим свои художественные пристрастия в форму непререкаемых постулатов. Выходцем из этой школы, чисто формально, был и В.В. Домогацкий. В 1927 году он поступил в студию П.Я. Павлинова, сосоздателя педагогической системы Фаворского и основ преподавания так называемого «конструктивного» рисунка. Студия была выбрана Владимиром Домогацким, возможно, и с одобрения отца, главным образом за благожелательную атмосферу, создававшуюся «благодаря бесконечной доброте, большой культуре и удивительным человеческим качествам самого хозяина» (из воспоминаний В.В. Домогацкого). В 1928 году он поступил в только что переименованный из ВХУТЕМАСа ВХУТЕИН на живописный факультет, где специальность и теорию искусств вел В.А. Фаворский, через год перевелся на монументальное отделение, а затем, после того как ВХУТЕИН был расформирован и переведен в Ленинград, в 1932 году, вновь сдав экзамены, поступил на художественное отделение Московского полиграфического института в мастерскую Фаворского. Очень скоро из-за целого ряда разногласий с учителем ему пришлось искать собственный путь в искусстве и стать, по существу, «отщепенцем» школы. Разногласия касались главным образом принципов иллюстрирования книги. Отношение же Фаворского к материалу Домогацкий определял как «духовное» и разделял его взгляды на организм книги в целом. Он также испытывал огромное уважение к Фаворскому как к художнику и как человеку. «Чем больше я узнавал Фаворского как человека, тем больше он мне нравился, нравился своей простотой, какой-то подлинностью, естественной величественностью, одаренностью, умом» (Домогацкий В. В. Кладовка: Попытка консервации // Руины старого дома. М.: Русский путь, 2009. С. 471). Но регламентированность «системы», которая делалась тем жестче и нормативнее, чем более удалялась

от самого Фаворского и становилась предметом педагогики, была неприемлема для его художественной организации и воспринималась им как одна из форм общего концлагерного режима страны. В той же «Кладовке» (С. 472) можно прочесть его мысли на этот счет: «Мне кажется, что “система” – это нечто противоестественное, любая сверхпередовая система может существовать лишь весьма ограниченное время, далее она превращается в путы, оковы. Системы, школы, художественные течения с ходом времени превращаются в ограничительные рамки, из которых искусство стремится вырваться. В условиях концлагерного режима они становятся страшным орудием в руках тюремщиков». Для своей ранней деятельности Владимир Владимирович Домогацкий выбрал область, наименее интересовавшую мэтра и потому наиболее либеральную в смысле его отношения к деятельности ученика: иллюстрации к детской книге, сделанные в технике цветной обрешной гравюры на дереве с прокладкой из линолеума. В этой технике была выполнена его дипломная работа «Гадкий утенок» Г.-Х. Андерсена (1938; приобретена «Детгизом»), а затем между 1940 и 1947 годами созданы три замечательные книжки: «Золушка» Ш. Перро, «Соловей» и «Старый дом» Андерсена, также опубликованные «Детгизом». Но в конце 1940-х годов с момента встречи в иллюстрации с произведениями И.С. Тургенева, которые стали с этого времени краеугольными в его творчестве, он обращается к технике черно-белой торцовой гравюры на дереве, которая, по его мнению, была, с одной стороны, более «книжной», а с другой – давала ему как художнику неизмеримо большие возможности в иллюстрировании русской классики, немыслимом без передачи воздуха, среды. Обращение к «утраченному» прошлому, вслед за Марселем Прустом, которого он читал и перечитывал в течение всей жизни, стало для него наиболее приемлемой нишей существования в советской действительности. Какое место принадлежит именно ему в истории искусства книги и книжной иллюстрации?

Искусство книги и книжной иллюстрации со своими специфическими проблемами и закономерностями родилось не вчера, оно имеет свою историю и безусловные победы в разные времена. Слияние иллюстраторской и оформительской функций художника книги составляет непреходящую проблему книги как искусства. Разные эпохи – и внутри них каждое поколение – искали лишь свой язык форм, свои методы решения этой задачи, то оптимально приближаясь к нему, то невольно удаляясь в зависимости от меняющихся потребностей времени. Обретя в эпоху петровских реформ самостоятельность с точки зрения технического построения и художественного оформления, русская печатная книга по-настоящему драгоценной стала в елизаветинскую и екатерининскую эпохи. При этом она была строгой, четкой и прекрасно построенной. Ампирическая книга начала XIX века во многом продолжила эту традицию, сохраняя красоту и чистоту своей формы, но оставаясь столь же индифферентной по отношению к литературному тексту.

И лишь к 1840-м годам мы увидим некоторое адекватное отношение иллюстратора к содержанию книги. Именно этому времени принадлежат имена русских художников-иллюстраторов, которые стали общеизвестными и вошли в историю русского искусства. Это прежде всего Ф.П. Толстой в иллюстрациях к «Душеньке» И.Ф. Богдановича, пустой, но очаровательный В.Ф. Тимм в фантастических и диковинных иллюстрациях к «Сенсациям Курдюковой» И.П. Мятлева, остроумный Е.И. Ковригин в «Путевых записках зайца» Е.П. Гребенки и «Гертом калаче» Н.Г. Чернышевского и, наконец, несомненный А.А. Агин, чьи иллюстрации к «Помещику» И.С. Тургенева и к «Мертвым душам» Н.В. Гоголя являются не только художественным, ибо их отличает безупречность рисунка, а и читательским, то есть внимательно вникающим в суть литературной символики и стилистики, подвигом. Тонкий рисовальщик Г.Г. Гагарин поделил с Агиным иллюстрирование «Тарантаса» В.А. Соллогуба, этой несомненной удачи в истории книги XIX века, отмеченной В.Г. Белинским. Но следует отметить, что книжно-композиционная сторона всех этих рисунков полностью определялась исполнителями-граверами, а совсем не художниками. Между художником и читателем неизбежно стояла третья фигура – гравер.

Расцвет, что называется, красивой книги первой половины XIX века сменило ее трезвое развитие во второй. В это время книга становится грубее, однообразнее, вместе и демократичнее. Основным врагом книги этого времени явился станковизм, а иными словами, самозамкнутость художественного произведения. Расцвет внекнижной иллюстрации – исключительно характерное явление для всей культуры второй половины XIX века. Иллюстрация, казалось бы получающая свое последнее оправдание только в книге, только рядом с текстом и через него, вдруг улетела на все просторы и стала появляться на страницах повременных изданий (более всего в журнале «Северное сияние», где были напечатаны иллюстрации М.О. Микешина к «Евгению Онегину», К.А. Трутовского к «Графу Нулину», «Борису Годунову» и «Цыганам» – А.С. Пушкина; К.Д. Флавицкого – к произведениям М.Ю. Лермонтова; трудно сказать, кому – Пушкину или Лермонтову – повезло меньше в этих иллюстрациях); на выставках в качестве станковых картин и даже в скульптуре (в частности, по рисункам Агина были выполнены рельефы с баснями И.А. Крылова на памятнике работы П.К. Клодта, и вплоть до памятника Н.А. Андреева Н.В. Гоголю время от времени возникала идея воспроизведения в скульптуре сцен и героев литературных произведений). Это нелогично, неконструктивно. Но именно нелогичность сопутствовала многим видам искусств, начиная с 1850-х и вплоть до 1890-х годов, самой неконструктивной эпохи в истории искусств. Эклектичная архитектура, эклектичная скульптура, «прозаическая» поэзия находились в безусловном упадке в эту пору.

Разрыв текста с его зрительным сопровождением привел к дифференциации книжного искусства. Типографская сторона стала жить в отрыве от печатно-графической мастерской, что приводило к постоянному понижению уровня обеих сторон единого книжного процесса. С улучшением типографской техники в России пропасть между натуралистическим пониманием иллюстрации и требованиями конструктивности, которые предъявляет книга, возросла непомерно. Для 1880-х годов характерно перенесение центра тяжести с иллюстрации книжной на иллюстрацию журнальную. Журналы «Всемирная иллюстрация», «Всеобщий календарь» «Огонек» распространили требования на рисунок особо легкий, быстрый, с организмом печатного произведения все менее и менее связанный. И хотя появляются большие иллюстрационные серии, в частности П.М. Боклевского к «Мертвым душам» и «Ревизору» Гоголя, они показывают огромную разницу между иллюстрацией 1840-х и 1880-х годов: натурализм как последовательное течение убивает постепенно самую душу иллюстрации – ее действенность. Истолкование текста, то или иное, – процесс, наиболее важный при иллюстрировании, – уступает перед волей видеть героев литературного произведения «как живых». Боклевский и специализируется на изображениях «портретов» действующих лиц, чрезвычайно точно следуя описанию писателя. Место «типа» Агина в иллюстрации прочно занимает «портрет» Боклевского. Для понимания самой тенденции упадка искусства книги представляют интерес иллюстрации того же Боклевского к произведению А.Н. Островского «Не так живи, как хочешь», где художник рисует уже даже не портреты литературных героев, а портреты актеров, исполняющих их роли. Иллюстрации выполняются в большинстве случаев в технике тоновой репродукционной ксилографии, которая смотрится в книге вклейкой, безнадежно серой и скучной. Общее обезличивание книги во второй половине XIX века следует отметить как определяющую ее черту. С этим обезличиванием, достигшим к концу XIX века своего апогея, и был связан протест нового времени.

Новая глава в истории развития книги началась в 1891 году. В связи с пятидесятилетием со дня смерти М.Ю. Лермонтова вышло юбилейное двухтомное собрание сочинений поэта, напечатанное в типографии Н.И. Кушнерова и К^о в Москве. По заказам издателя П.П. Кончаловского к его иллюстрированию были привлечены лучшие художественные силы того времени: И.К. Айвазовский, В.М. Васнецов, М.А. Врубель, С.В. Иванов, В.Е. Маковский, В.Д. Polenov, И.Е. Репин, В.А. Серов и другие. Всем предоставлялась полная свобода действий. Почти все содеянное, за исключением гениальных иллюстраций Врубеля, оказалось бесконечно далеким от поэзии Лермонтова. С точки зрения самой книги издание получилось крайне беспорядочным и анархичным, так как художники по старинке получили заказы на отдельные станковые произведения и не имели представления об общем облике издания, принципы построения которого еще целиком лежали в про-

плом. Новое слово заключалось в самом подходе к делу. Если ранее книгой чаще всего занимались художники второго плана, а часто и просто ремесленники, то теперь в нее был приглашен весь цвет русского искусства. Это обусловило творческий и индивидуальный характер иллюстрирования. Но дело было не только в величине привлеченных художественных дарований. Не только в изменениях технического порядка, а именно в изобретении фотомеханического способа воспроизведения, сделавшего излишней промежуточную фигуру гравера. Главное изменение произошло в области психологии чтения: передача «впечатления», «настроения» от книги стала очевидно важнее тех конкретных фактов и образов, которые из литературного произведения черпала предыдущая эпоха. Художники круга журнала «Мир искусства», резко выступившие против анархичности издания, всей своей деятельностью приветствовали тот новый творческий подход к проблеме книги, который оно открывало. Именно мирискусники создали новое книжное искусство в России. Их реформа началась с самого журнала «Мир искусства», ставшего своеобразным знаменем молодого поколения художников; не только прибежищем для мечтающих о новых формах искусства художников, но частично и полем приложения их сил. На художественно продуманных страницах журнала стали осваиваться графические приемы, прививавшие новые вкусы и новое понимание законов и требований книги. Графические работы для журналов «Мир искусства» и «Художественные сокровища России» – обложки, заставки, иллюстрации, концовки – стали одним из переломных моментов в истории развития русской книжной графики. В них устанавливались новые приемы графической книжной композиции, в дальнейшем принесшие мировое признание русским художникам книги. Книгой начали заниматься как одним из видов искусства, и, как когда-то в древнерусских рукописных книгах, художником была прочитана, продумана и понята каждая страница как часть целого, которое представляет собой художественный организм книги. С появлением иллюстрированных А.Н. Бенуа произведений Пушкина «Медный всадник» и «Пиковая дама», сказок Е.Д. Поленовой, «Белых ночей» Достоевского в исполнении М.В. Добужинского книжное искусство было поднято на невиданную высоту. Вместе с «Хаджи Муратом» Е.Е. Лансере эти издания явились главными источниками живого творческого опыта на протяжении всего XX века. Книжные достижения мирискусников можно определить как наилучшие воплощения в материале идеи книги. Самым гениальным читателем среди них, бесспорно, оказался Александр Бенуа, который сумел найти ключ к поэме самого чистого пушкинского стиха, уловить и передать его звонкий и четкий ритм и, что самое невероятное, – добиться внутреннего соответствия своего собственного творческого ритма с ритмом поэта. В своих иллюстрациях Бенуа выступил как глубочайший исследователь и вместе как мастер образной организации, дающий ряд незабываемых видений, сопутствующих чтению «Медного всадника». Он впервые

полностью высказал свое отношение к литературному произведению и выразил эпоху, которой оно принадлежало, не в темах, но в настроении, что, несомненно, показательнее и глубже. Со времен «Мира искусства» художник становился самым активным и самым чутким читателем и в то же время непосредственным участником и создателем книги.

Принципиальное разрушение, распыление книжной формы, произошедшее в эпоху кубофутуризма и неопримитивизма, когда книги набирались вкривь и вкось одновременно самыми различными шрифтами или ручными резиновыми буквами, неряшливо и нарочито, вызвало новый художественный протест, который наиболее ярко и системно был выражен искусством В.А. Фаворского. В своем протесте, первоначально направленном против футуристов, Фаворский пошел значительно глубже, отвергнув как излишне литературную всю книжную деятельность мирискусников. Книжная деятельность Фаворского имела много формальных сторон, и, чтобы понять ее, нельзя обойтись без хотя бы беглого разговора об организме книги и особенностях искусства книги, тем более что сама проблема книжной иллюстрации возникает в связи с его спецификой. Книга ставит перед художником такие условия игры, с которыми не сталкивается ни живописец, ни график-станковист. Прежде всего, она имеет определенное количество страниц, вместе составляющих объем и делающих ее реальным, ощутимо объемным предметом. Потому, переселяясь на страницу книги, рисунок или гравюра обязаны подчиниться законам этого объемного предмета и стать его подданными. Таким образом, свобода творчества художника оказывается изначально ограниченной извне стоящим условием. Желание обрести свободу за счет игнорирования этого условия ведет к нарушению первого же закона книги. Счастлив тот художник, для которого свобода – в самом этом ограничении. Это секрет органичности лучших книг В.А. Фаворского.

По своей структуре, принципам построения, равно соединяющим конструктивность и эмоциональность, внешнюю и внутреннюю организацию, временной характер постижения, книга может быть уподоблена зданию. В обоих случаях на первом плане стоит так называемая «тектоническая» задача. Внутренняя организация книги преследует цель удобства ее прочтения. За переплетом скрывается определенное количество страниц, прикрепленных к корешку книги и связанных с прилегающим листом. После выбора бумаги, формата книги, определяющего размер страницы, перед художником книги встает задача покрыть эту страницу значками, буквами, из комбинации которых сознание читателя сложит слова и облечет их известным смыслом. Поверхность страницы должна быть «разыграна» художником с учетом ее связи с соседней страницей, то есть оформлена в развороте, что обусловит набор, размер внутренних и боковых полей, а также нижнего поля, выполняющего роль фундамента. Другая закономерность, которая была выделена Фаворским как основная, определила характер его отношения к оформлению

книги. Эта сторона имеет уже непосредственное отношение к иллюстрации, так как касается очень неординарной в этом искусстве проблемы времени. Время заявляет о себе в книге как наиболее активно присутствующий и действующий фактор, совершенно независимый от воли художника. Собственно, это два времени: одно – в котором живут литературные герои, другое – реально необходимое для того, чтобы прочесть или хотя бы перелистать книгу страницу за страницей, то есть время как физически существующая протяженность. Это время, которое подчиняет себе художника и требует от него такого построения пространства, которое удерживало бы читателя в конкретном отрезке времени, оканчивающемся только тогда, когда им прочитывается последняя страница. По существу, это второе серьезное ограничение, которое книга ставит художнику, вынужденному работать на это время. Отличие от скульптора, свободно работающего в блоке камня, заключается здесь в том, что скульптор приходит к началу своей работы не отягощенным моментом времени, которое возникает и начинает действовать лишь на определенном этапе, то есть, по сути, вызывается к жизни самим художником.

С проблемой времени тесно связана и проблема пространства. Так как прочесть книгу, а стало быть, и пластически воссоздать ее содержание, можно только во времени, то и пространство ее должно раскрываться не сразу, а постепенно выражая себя не в одной, но во всей сумме иллюстраций. Если на отдельном листе пространство может быть выражено непосредственно, то в книге каждая новая страница будет раздвигать представление о нем, и понять его до конца можно только с последней. Иллюстрации в книге в их совокупности следует рассматривать как своеобразную композицию, части которой предполагают некое определенное развитие пространства. Цель их – подчеркнуть наиболее значительные этапы этого развития, ритмизировать, облегчить читателю протяженность восприятия. В развитии этого пространства страница с иллюстрацией и страница с полосой набора будут играть совершенно одинаковую роль. Вместе составляя книжный лист, они предлагают для изображения двухмерную поверхность, которая не должна быть разрушена иллюзионистическим построением трехмерного пространства ввиду существования реального. Эту проблему специфики пространства в книжной иллюстрации Фаворский транслирует для себя следующим образом: так как иллюстрация есть прежде всего плоскость, то ее пространство обязано быть условным. Открывая для себя законы книги, фетишизируя ее ограничения, которые, безусловно, отвечают постимпрессионистическому духу времени, требующему от художника максимальной выразительности при минимальных художественных средствах, Фаворский в то же время умел заставить их работать на себя. Его любимая техника деревянной гравюры уже сама по себе во многом ограничивает художника. В книге эти ограничения находят своего рода оправдание. К чести Фаворского следует сказать, что он действительно умел организовать процесс чтения и руково-

дить этим процессом от первой до последней страницы. Правда, на сто процентов это касается лишь нескольких его книг (это «Книга Руфь», «Рассказы для детей» Л.Н. Толстого, «Сонеты» В. Шекспира, «Маленькие трагедии» А.С. Пушкина, «Слово о полку Игореве»). Возвращаясь к его предшественникам, напомним, что организация процесса чтения была доступна и художникам «Мира искусства», только добивались они решения той же задачи другими средствами. Они исходили из трактовки самого литературного произведения, из образной его организации, а не из организации только книжного пространства. Но законы книги они помнили всегда. Мысля книгу как единый организм, они никогда не нарушали плоскости листа, полагаясь скорее на интуицию, чем на теоретическое знание. В сравнении с мирискусниками Фаворский поставил проблему книжного искусства на профессиональный и теоретический уровень. Нельзя сказать, что он сумел прочитать книгу лучше, чем они, но он сделал это профессиональнее, и там, где было чувство, вдохновение, проникновенность, видна безукоризненная точность. Если в первом случае читателя и зрителя покоряет бурный натиск всепобеждающего темперамента, ослепительная виртуозность, то во втором – медленно, но верно приковывает к себе высокое строгое мастерство. Но именно мирискусники, которым Фаворский противопоставил свое понимание задачи иллюстрации и всей проблемы книжного искусства, на самом деле были прямыми его предшественниками. Фаворский обобщил, подверг теоретическому анализу то, чего они добились в книге чувством и культурой. Время сблизило их. И если между ними есть разница, то сходство лежит в самом большом и главном: они чувствовали книгу как единый организм, где все элементы являются лишь средством выражения общего содержания, смысла, духа литературного текста и в то же время подчиняются единому декоративному замыслу. Оформление и иллюстрации слиты у них воедино, и их неразрывная связь создает то, что мы называем искусством книги.

Но это лишь формальная сторона вопроса. Очень важным обстоятельством в искусстве книги является проблема «художник – читатель». На примере Фаворского можно составить себе представление о возможном многообразии трактовки литературных произведений. Подходы этого мастера показательны. Так как задача художника-читателя в конечном счете заключается в изображении литературного портрета писателя, косвенного, но индивидуального, то он не может ограничиться только передачей сюжета и фабулы. Это сослужило бы писателю плохую службу. Фаворский видит гораздо шире свои художественные полномочия. Он стремится выразить стиль литературного произведения, его эпоху, идеологию и философию этой эпохи. Чувство, которым постигали писателя мирискусники, Фаворский считал категорией слишком неустойчивой и непостоянной и близко не допускал его к искусству. Эту проблему он решал в духе постимпрессионистического времени с его стремлением к завершенности и постоянству. Он изобрел некий

способ, который можно по желанию приложить почти к любому литературному произведению. Воспринимая мир как соотношения предметных и пространственных ценностей, он поставил во главу угла отношения предмета и пространства. Эти отношения бывают весьма различны в литературе разных эпох и разных писателей. Так, в одном случае мы увидим совершенно независимое существование предмета, который будет иметь свою определенную форму, объем, в самом себе нести свой собственный смысл и решать все существо дела. Очевидно, что он будет если и не игнорировать пространство, то во всяком случае резко себя ему противопоставлять. С подобным положением вещей в литературе в полной мере мы встретимся у Гоголя, почти единственного писателя, чей подход к окружающей действительности был до такой степени предметным, досказанным до конца, что его герои физически ощутимы. Для художника-иллюстратора это неоценимая точка опоры, дающая ему возможным образом воссоздать литературный портрет Гоголя. В другом случае пространство учитывается, допускается как возможное, но по своему значению не является равным предмету. В литературе – это Шекспир и вся эпоха Возрождения. Идеальный случай равнозначных отношений предмета и пространства более всего соотносится с именем Пушкина, в какой-то мере соответствует произведениям Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского. У А.П. Чехова пространство начинает побеждать, а предмет – терять свои определенные границы, смазываться, растекаться и постепенно переставать быть самим собой. Окончательно оно торжествует в поэзии А.А. Блока. Понятно, что подобная классификация литературных произведений (очень односторонняя, к слову сказать) могла принести реальные плоды в искусстве иллюстрации, оказывая художнику поддержку в воссоздании творческого портрета писателя. Еще больше пользы она могла принести в деле оформления книги, ибо черное пятно может четко лежать на поверхности листа, будучи вполне предметным, а может не быть таковым, входя в лист, растворяясь в его пространстве, вступая с этим пространством в некое непосредственное взаимодействие. Это имеет большое значение для выбора шрифта, для полосы набора и т. д. В зависимости от того, как темное пятно набора ляжет на страницу – четким ли строгим прямоугольником, отграниченным от белых полей страницы, или пятном, допускающим заходы, проникновения белого листа и его слияние с межстрочным пространством, что придаст странице легкий, воздушный характер, – в какой-то мере определится наше отношение к книге, и оно будет либо поддержано правильным выбором шрифта, либо будет разбиваться им. Шрифт Фаворского проникнут совершенно особым и новым ритмом, возникающим в результате то уплотнения, то расширения отдельных букв. Этот шрифт лишь кажется произвольным и фантастичным, на самом же деле проникнут внутренней логикой и редкой типографской гармонией смены плотных и полупрозрачных букв. Подход, предложенный Фаворским, может иметь большое значение и для об-

ложки книги, дающей возможность если не для скульптурного, то по крайней мере архитектурного рельефа, который своей вещественностью утверждает предметное начало книги. Фронтиспис, оставаясь при этом более или менее нейтральным, может подчеркнуть ту идею, которая уже выражена на обложке. Преимущества такого подхода ясны для всех аспектов работы над книгой. Но он имеет и сильно уязвимую сторону. Компонуя подобным способом серию иллюстраций и используя всю совокупность элементов оформления, художник действительно может выразить свое понимание литературного произведения, стиля книги. Но далеко не всякой. Чрезвычайно трудно, практически невысказимо иллюстрировать по этой системе произведения писателей натуральной школы, в частности И.С. Тургенева, где пластическая связь предмета и пространства минимальна и где все основные смыслы перемещены в область глубочайшей психологии. Психология вообще не находит места в системе Фаворского (известно, что он сам отказался от иллюстрирования произведений Г. Флобера, которые не укладывались в рамки его системы). Таким образом, даже для него самого система могла стать принципиальным препятствием при иллюстрировании почти всей великой русской литературы второй половины XIX века с ее «копанием» в психологических человеческих глубинах. Сам Фаворский боролся со слабостью своей системы, считая, что психологизм может быть вполне заменен фактурой. Недаром рождается выражение «портрет со спины» в связи с его портретом Достоевского. Понять систему Фаворского почти невозможно без понимания живописи художников немецкого Ренессанса, которым точно так же был чужд психологизм и основное внимание которых сосредоточивалось на безупречной построенности и вымеренности предметно-пространственных отношений. Психологизм играл у них роль разве что некоего узора, чисто внешнего по отношению к внутренним законам искусства. У Фаворского характер этого «узора» такого же приблизительно свойства, каков он у Мемлинга. Нельзя обойтись и без понимания теории А. Гильдебранда, вслед за которым он уподобил, не без оснований, технику деревянной гравюры свободному высеканию скульптуры из камня, столь замечательно описанной немецким скульптором. А. Эфрос как-то написал о Фаворском, что он «...не менее своего искусства, но он и не более его. Он им исчерпывается. Он – своя собственная гравюра. Он велик и мал одновременно. В своем центре он глубок почти до гениальности и на периферии – ограничен почти до атавизма». Если по отношению к самому Фаворскому эти слова можно считать некоторой гиперболой, рисующей красоту самой мысли критика, то по отношению к его верным ученикам и последователям они оказываются сверхлюпытными. Книга Фаворского всегда оставалась искусством, так как всегда заключала в себе пластическую трактовку. «Он был интерпретатор и проповедник весьма убедительного художественного учения, но никогда не подчинял себя этому учению. Он был сам хозяином своего искусства, а теория ви-

доизменялась в соответствии с тем, как эволюционировала его работа» (*Домогацкий В. В.* Кладовка... С. 469). В отчужденном виде его мысли могли быть доведены даже не до формализма, а до схематизма. Если из всей системы вынуть только одну ее часть, касающуюся отношений предмета и пространства, можно превратить всю условную композицию книги в некий иероглиф, который читателю придется разгадывать, что представляет весьма специфический интерес. Теория Фаворского и его система были по плечу ему самому, с его видением, мышлением, философией, с его дарованием. Художникам меньшего масштаба, подчинившим себя его доктрине, суждено было оставаться в его тени.

Как человек и как художник-читатель В.В. Домогацкий был определенно ближе к Александру Бенуа, чем к В.А. Фаворскому. Он был не только «культурным» читателем, но читателем очень глубоким, тонко чувствовавшим эпоху, стиль, воздух литературного произведения и в то же время его структурные особенности, его ритмику, его язык. Чтобы реализовать себя как художника, он должен был работать не только без поддержки школы, но вопреки ей. В современной ему советской ксилографии положение его оказалось обособленным. Обособленным до сего дня оно остается и в нашем искусствознании, так как табели о рангах у нас живут дольше, чем художественные эпохи. Апология определенной художественной школы неизбежно сопровождается подавлением инакомыслия или, в мягком варианте, его полным игнорированием. Школа Фаворского была официально признанной, и все ее *sine* сомнению не подвергались. В искусствознании же оперировать формальными категориями проще и удобнее, чем отыскивать своеобразие в творчестве так называемого традиционалиста, который к духу советского времени совсем не подходил. Помнится, символисты обвиняли Бунина в натурализме и описательности, не пытаясь даже вникать в замечательные формальные достоинства его литературы.

В чем же суть этого втайне и поныне презираемого традиционализма в отношении к творчеству В.В. Домогацкого? В том, что, как и его отец, он полагал свою художественную миссию в сохранении и перенесении в будущее того хорошего, чем было живо и одушевлено русское искусство прошлого. Перерабатывая это прошлое в своей душе, обогащая его видением человека, прошедшего через «круги» XX столетия, он естественно интерпретировал его в свете художественных идей нового времени. А это последнее всегда было условием «восхождения» в искусстве. Как иллюстратор литературного произведения В.В. Домогацкий никогда не довольствовался чисто поверхностным представлением о его предметно-пространственных соотношениях и не только не опускал содержания, а бесконечно расширял самое понятие «содержательности», отнюдь не тождественное прямому следованию сюжетному и образному строю произведения. В книжной иллюстрации он стремился удержать те самые «состояния» писательской души, на каждый мо-

мент разные, которые писатель в метафорически претворенном виде хотел бы передать своим читателям. Художнику-иллюстратору положено быть среди них одним из самых чутких. В каждой книжной гравюре В. Домогацкого есть то соприсутствие, нерасторжимость духовной атмосферы, созданной средствами слова и пластики, которое обеспечивает устойчиво длящееся воздействие на читателя, как бы втягиваемого в условную реальность третьим естественным соучастником. Возникает и закрепляется необходимое в искусстве книги триединство. Подобный подход к книжному иллюстрированию является наиболее совершенным и по-настоящему всеобъемлющим, хоть и не так часто встречающимся в его истории. Ибо он требует подлинной глубины у всех трех заинтересованных сторон. Работы М.А. Врубеля, А.Н. Бенуа, М.В. Добужинского, любимые и известные «наизусть» с детства, В.В. Домогацкий вспоминал постоянно, считая их «конгениальными» авторам. Вслед за ними он до пределов возможного стремился исчерпать духовное содержание литературного текста и сохранить его неповторимую ткань. Чтобы иметь возможность продолжить в искусстве столь высокую традицию, надо обладать собственным огромным духовным, художественным и человеческим потенциалом, так как каждое литературное произведение для воплощения в пластических образах материала слова требует чаще всего совершенно разных технических и изобразительных средств. Ни заимствования, ни какие бы то ни было «списывания» и последующие «склеивания» невозможны при выбранной планке. Только собственная подлинность, мера способности «учувствовать» и степень сродства с внутренним миром писателя могут принести требуемые плоды. Способ работать В.В. Домогацкого сделал закономерным, а вовсе не демонстративным его уход от системы Фаворского. «Для того, чтобы что-то изобразить, – говорил он, – мне надо увидеть внутри меня самого, “учувствовать” то, что я действительно люблю, что было и в моей жизни. Увижу что-то свое, такое, чтобы чуть не руками потрогать, тогда вроде делать можно. Не увижу – тогда пустой номер». Кажется, что в истории русского искусства мы уже встречались с таким способом художественного видения и выражения того, «что представилось». Прежде всего у Н.Н. Ге, в религиозной живописи которого зрителя потрясали именно те моменты, которые были «увидены» художником и пережиты как глубоко личные события: он видел зарю в «Вестниках Воскресения», лунный свет и одинокую фигуру в Гефсиманском саду, он стоял рядом с Иудой на лунной дорожке, он шел на Голгофу вместе с Христом. Подобное восприятие трудно назвать традиционализмом. Это принадлежность к некоему определенному типу художников, наделенных ярко выраженной духовной субстанцией, которые были во все времена и которым всегда суждено было оставаться одиночками в искусстве, как правило, не адекватными своим современникам. Понятие школы в точном понимании этого слова, как суммы определенных навыков, для таких художников весьма условно. Лишь в самом начале пути, да и то не все-

гда, она могла стать для них какой-то опорой. Сверхнадежные же опоры способны превратить путь таких художников в крестный путь. «Художник должен быть совершенно свободен, никогда ничему не подчинен, независимость его должна быть беспредельна», – писал Александр Иванов. Художником можно «сделаться» лишь самому, говорил Н. Н. Ге: «Искусству никто никогда не научит, если оно не придет к вам. Учиться можно, учить нельзя». У таких художников почти никогда не бывает прямых учеников, последователей, осваивающих их технику, потому что сама по себе она для них ничего не решает. Она лишь средство удержать – на холсте, бумаге, в камне, слове – феномен бытия, каждый раз неповторимый. Овладение своим материалом важно для них в самом широком понимании как адекватного способа выражения. А легка ли и виртуозна их техника, как у Пушкина, или она тяжеловесна, как у Толстого, и словно неповоротлива у Достоевского, «косноязычна и неряшлива», как считали современники, у Ге, – в каждом случае она совершенна, ибо только в такой они могли полно высказаться. Голос В.В. Домогацкого звучит в этом смысле в унисон: «Для меня совершенно не важно, как нарезать, важно, что получится». Собственный стиль Домогацкого в ксилографии складывается в соответствии с его представлением о русской литературе XIX столетия, для которой огромное значение имеет «воздушная атмосфера, окутывающая то или иное повествование. В характере этого воздушного пространства проявляет себя индивидуальность и мирочувствие писателя». Отсюда он и обозначает для себя как главную задачу «изобразить эту воздушную среду», сделать воздух «портретным» – задачу, скажем прямо, нетривиальную для торцовой гравюры и до него никем не решавшуюся. Тургенев давал Домогацкому повод решить эту задачу. Почему именно Тургенев? Думается, потому, что В.В. Домогацкий в искусстве принадлежал к той же «культурной» линии, к которой в литературе принадлежал Тургенев, «едва ли ни единственный, после Пушкина, гений меры, следовательно, гений культуры», как выразился о писателе Д. С. Мережковский, – «ибо что такое культура, как не измерение, накопление и сохранение ценностей?» Мир Тургенева в каком-то смысле был для художника «автобиографичен», что для него было первостепенно важно. «Без почти автобиографического представления о местности, атмосфере, обстановке я не могу. Получается в лучшем случае гравюра, не лишенная формальных достоинств». С Тургеневым сближало помещичье-крестьянское прошлое, восприятие окружающего мира, ассоциативная природа образного мышления, любовь к средней полосе России, ощущение одиночества в мире, вынужденная раздвоенность души этих от природы очень цельных натур. Своему первому биографу Н.Ю. Лев, давшей себе труд внимательно записать его высказывания, Домогацкий рассказывал: «Больше всего я делал Тургенева. Это отнюдь не случайность. Когда долго делаешь книгу, поневоле начинаешь жить вместе с писателем. С Тургеневым живешь легко и свободно. Он меня совсем не стесняет. Я до

того с ним сжился, что даже мысленно постоянно с ним советуюсь. Замечательно то, что чем труднее он задает мне задачу, тем радостнее мне ее разрешать». Но лишь в 1960-е годы, после большого перерыва с момента его успешного сотрудничества с «Детгизом», художник стал снова получать заказы на художественно-иллюстрированные издания, когда вся книжка, от начала и до конца, делается им самим. Все они вышли в издательстве «Художественная литература»: в 1962 – «Дворянское гнездо», в 1967 – «Повести» («Муму», «Первая любовь», «Пунин и Бабурин»), в 1977 – «Стихотворения в прозе», в 1981 – «Рассказы» («Чертопханов и Недопюскин», «Конец Чертопханова»). И именно в этих книгах и этих тургеневских иллюстрациях он достиг подлинных высот, никем не перекрытых. В них выработал он свой стиль, создал собственный метод резьбы по торцу, утвердил свое понимание и отношение к книге как к единому организму.

Что касается Пушкина, то В.В. Домогацкий всегда мечтал сделать иллюстрации к «Евгению Онегину», однако, как водится, возможность выбирать он получил лишь к концу жизни, и заказ на эту работу пришел к нему слишком поздно. Обиднее всего то, что самая серьезная для него – внутренняя – работа была им уже совершена и вопрос, как делать, в самом существенном решен. Об этом свидетельствовало появление серии эскизов, которые для него были способом закрепления того, «что представилось». В его художественном наследии остались, к счастью, два замечательных портрета А.С. Пушкина, выполненные к «Стихотворениям» поэта в 1961 и 1985 годах. Кроме портретов Пушкина к лучшему в наследии В.В. Домогацкого принадлежат также портреты Ф.И. Тютчева, А.А. Фета, И.С. Тургенева (разных лет исполнения), Е.А. Баратынского, созданный в последний, 1986, год жизни художника и не изданный. Он, как и все другие гравюры, сохранился в авторском оттиске, что чрезвычайно ценно, так как никакой типографский способ печати не способен конкурировать с авторским. «Для меня исключительно важна печать, – печатая, всегда говорил Владимир Владимирович. – В процессе печати могут вылезти наружу все дефекты задуманного и обнаружиться скрытые слабости гравюры. Но, с другой стороны, правильно выбранный характер печати, подбор краски, тип закатки – все это помогает проявить и усилить ее достоинства».

Если характер активного чтения сближал Владимира Домогацкого с кругом художников «Мира искусства», то сам он принадлежал эпохе постимпрессионизма, для которой проблема «утверждения» материала стала одной из самых актуальных. Он ценил «сопротивление материала», которым с лихвой обеспечивал его сверхтвердый торец самшита. Но иллюстрирование произведений И.С. Тургенева требовало от него передачи пространства, наполненного воздухом и светом, дыхания этого пространства, а часто и движения душ изображенных персонажей. Всего этого надо было добиться, имея в распоряжении твердую поверхность, штихель и всего два цвета – чер-

ное и белое. То преимущество, которое ему давал торец в отличие от продольного дерева, а именно возможность наносить резцом линии разной толщины и в любом направлении, он использовал виртуозно в построении формы. Специфику резьбы В.В. Домогацкого и ее результаты попытался определить В.С. Турчин, много общавшийся с художником и знакомый с его методом из первых рук: «Если Фаворский, следуя Гильдебранду, высекал на плоскости подобие рельефа, то Домогацкий хотел какого-то “импрессионизма”, серебристости “воздуха”, возникающего в паутине штрихов. Любопытно отметить, что в 1950-е годы Фаворский, если взглянуть на его пушкинского “Бориса Годунова”, учитывал уже опыт своего строптивного ученика. У него появилась тонкость штриха, некоторая “воздушность”. Светлое, имеющее антипредметную сущность, дает у Домогацкого пространственное начало и эффект освещенности, оттенков света и тени. Иное было когда-то у Фаворского, где белый цвет бумаги – трансцендентный фон, сущность пространства, а не его трехмерность. Тончайшие изменения толщины линий, разные фактурные сопоставления строят форму у Домогацкого, как ее видит глаз. Мастер говорил: “гравер располагает лишь двумя красками, а мир, который он изображает, многоцветный, Чтобы создать это ощущение цветности, граверу приходится располагать черное и белое так, будто он прячет белое под черным и черное под белым”. Домогацкому удавалось передавать сезоны, состояние погоды, будь то прозрачные сумерки весны, зной лета, осенняя непогода или зимняя метель. Есть эффекты дымки от костра, солнечных лучей, тающих в облаках. Нередко штрих на первом плане пошире, контрасты порезче; затем штрихи становятся тоньше, чтобы передать характеристику световоздушной среды. Так создавалась атмосфера Москвы и Подмосковья, сельской русской местности или Парижа» (Руины старого дома... С. 532). Утверждения передней плоскости деревянной доски, на которой режется гравюра, он также добивается по-своему, не по принципу рельефа и не за счет линейности композиционного построения. Своими главными учителями в решении этой сложнейшей задачи он считал Мане, Матисса, Сезанна. Он утверждал плоскостный характер книжного листа, закрепляя на его поверхности арабеск точно найденных и количественно взвешенных цветовых пятен, переданных через черное и белое (вспомним, что черное и белое у Мане действует на воображение зрителя так же сильно, как и самое изображение). Отсчет пространства в гравюре он по-сезанновски ведет равномерно от всех четырех сторон доски, что дает ему возможность сразу и полностью изолировать мир гравюры и, исходя исключительно из ее внутренних законов, полностью сохранять баланс условности языка с безусловностью правды ощущения. При таком подходе он получал возможность доводить работу до любой степени детализации, не впадая при этом в натурализм. В отличие от искусства постимпрессионистов он никогда не подчеркивал специально условность пространства своих гравюр и его принципиальное отличие от

пространства действительного мира. Это сократило бы для него возможность передачи тех нюансов состояния атмосферы, о которых говорит Турчин. Как сугубо русский художник, он брал от Запада лишь те формальные находки, которые мог обратить на усиление содержательности своего искусства. В результате ему удалось создать совершенно новый тип деревянной торцовой гравюры без преодоления материала и без небрежения к психологизму. А это позволяет говорить об очевидном новаторстве и особом месте художника В.В. Домогацкого в искусстве книжной иллюстрации.

Сведения об авторе:
Светлана Петровна Домогацкая,
старший научный сотрудник
Государственная Третьяковская галерея
ksen222@yandex.ru

Svetlana Domogatskaya,
Senior Researcher
The State Tretyakov Gallery