

**Пучков Андрій Олександрович**

## **До питання про семантичний ореол друкованої художньої форми (на прикладі обкладинок Володимира Фаворського і Дмитра Мітрохіна початку 1920-х рр.)**

*На основі запропонованого поняття «семантичний ореол книжкової обкладинки» зроблено спробу показати взаємозв'язок художньої традиції і образного новаторства, співвідношення графічного і розумового в обкладинках першої половини 1920-х рр.*

**Ключові слова:** семантичний ореол книжкової обкладинки, традиція і новаторство, Володимир Фаворський, Дмитро Мітрохін, Георгій Нарбут.

**Пучков А.А.**

**К вопросу о семантическом ореоле печатной художественной формы (на примере обложек Владимира Фаворского и Дмитрия Митрохина начала 1920-х гг.)**

*На основе введенного понятия «семантический ореол книжной обложки» предпринята попытка показать взаимосвязь художественной традиции и образного новаторства, соотношение графического и умственного в обложках первой половины 1920-х гг.*

**Ключевые слова:** семантический ореол книжной обложки, традиция и новаторство, Владимир Фаворский, Дмитрий Митрохин, Георгий Нарбут.

**Andrii Puchkov**

**To the Question of Semantic Halo of Printed Art Form (on the example of covers by Volodymyr Favorskyi and Dmytro Mitrokhin in early 1920s)**

*Based on the introduced concept of the "semantic halo of the book cover" an attempt is made to show the interconnection between artistic tradition and imaginative innovation, relationship between the graphic and the mental in the covers of the first half of the 1920s.*

**Key words:** semantic halo of the book cover, tradition and innovation, Volodymyr Favorskyi, Dmytro Mitrokhin, Heorhii Narbut.

**Загальні настанови.** Твір реалістичного мистецтва відрізняється від твору контемпарного за головною ознакою, яка робить його впізнаваним серед інших. Ця ознака — наявність сюжету, котрий можна переказати іншій людині. Одного разу усвідомлений, він не передбачає принципового переосмислення. Твори так званого соцреалізму не потребують ані аналізу, ані інтерпретації, оскільки не вимагають від глядача «підйому над матеріалом», вони орієнтовані лише на адекватне засвоєння сюжету, тобто одноактне його переживання. Реалізм у візуальному мистецтві можна назвати антирозумовим явищем, куприком дофотografічної доби, оскільки його твори, як правило,

не лишають простору для сумнівів, а намагаються спровокувати в глядача певний емоційний стан: Кете Кольвіц і Отто Дікс — один стан, Ілля Рєпін і Дмитро Налбандян — інший. Тут думати не треба — треба відчувати, переживати, обурюватися.

Кардинально по-іншому виглядають твори контемпарного мистецтва, які взагалі не розраховані на емоційне сприйняття. Наявність такої якості одразу наблизилася до реалістичної традиції, котра є учорашнім днем. Вони розраховані виключно на вплив розумовий, на розумного, аналітично насаженого спостерігача, світосприйняття якого є далеким від манер пересічної людини, яка чекає — якщо взагалі вика-

зує цікавість до мистецтва — від твору емоційної розради, «духовності». Заради тієї «духовності» зазвичай ходять до церкви або ж до скансену, а не до PinchukArtCentre: в ньому не заспокоюють, не приспиляють — в ньому розбурхують свідомість, примушують думати, а не пастозно відчувати, поволі пережовуючи сюжетні лінії, занурюють небайдужу до мистецтва людину в глибини її самої. Може, від того там і не досить комфортно, оскільки ми не знаємо, яка гидота насправді криється в нашій психосомі.

Утім, читач мусить вибачити мені спрощеність наведених вище констатацій, їхню, так би мовити, антиспекулятивну декларативність. Адже всі ми розуміємо, що живе почуттєве споглядання — це перший крок до абстрактного мислення, вони нероз'єднанні, недискретні. Олексій Лосев радив спробувати взяти живе почуттєве споглядання, що стало мисленнєвою спільністю, а цю спільність уявити як закон для усього одиничного, котре підпадає під нього, і в результаті отримати символ як «таку теоретичну побудову, що закликає до практичного й уже свідомо-творчого перероблення дійсності» [11, 31]. Ось тут і слід сформулювати наше завдання.

**Проблема.** Чи завжди так було в історії мистецтва? Невже для становлення його форм неодмінно має точитися боротьба між розумовим і почуттєвим? Чи символ, як точка перетину естетичних відносин у мистецтві зі свідомістю і почуттям людини, має постійно владний характер? Звісно, дати відповідь на всі ці запитання в одній публікації неможливо, але спробуємо намітити основні лінії роздумів.

**Розгортання спекулятивне.** Нашвидкуруч описана вище матриця є фіксацією виключно радянської художньої системи суспільної свідомості, якої досі важко позбутися, оскільки думати — це непроста, іноді неприємна праця, а відчувати — приємна, заспокійлива, релаксаційна. Першу здібність щонайактивніше з людини вибивали, другу заповнювали «за залишковим принципом» ідеологічно правдивим художнім непотребом: корисне для розуму замінювалося приємним для ока. Західна мистецька традиція, де обидві складові впливу намагалися поєднувати, дбаючи про їхню символізацію, з таким явищем знайома як із «закордонним». Утім, представникам суспільства споживання досі складно зрозуміти представників суспільства виживання. Нонконформізм був тією рятівною формою ставлення митця до дійсності та єдино можливою у феодальному суспільстві виживання.

Доки в СРСР, починаючи з 1932 р., зовсім не було перекрито кисень розмаїття творчих підходів до створення мистецьких артефактів, особливо у першу пореволюційну «семирічку»,

доти художники намагалися навіть з певною цікавістю віддзеркалити несталий, мінливий характер доби. Та й віддзеркалення його було справою, скажу так, досить експериментальною. Наприкінці 1910-х — на початку 1920-х рр. поспіхом пристосовували, перелицьовували вже існуюче, усталене, відоме, проводячи крізь це усталене і відоме нове і невідоме. Майже на порожньому місці, піддавшись руйнівній ейфорії більшовицького перевороту, блискучо вигадували нові форми — виразні, прості, шокуючі, як Вітебськ Марка Шагала, Київ Олександрі Екстер, Башта Татліна і маяковські «Вікна РОСТА». Із молоддю начебто зрозуміло, молодь завжди прагне «наплювати на батьків», аби відчувати себе дорослішою, та от біда: навіть досвідченим майстрам не було часу замислитися над перелицюванням власної образної мови, коли навколо валялися уламки хороших, відшліфованих часом образних мов.

Для народження чітко вираженої художньої тенденції на зламі 1910–1920-х рр. час ще не настав. Запахи згарищ і гною громадянської війни радо поступилися місцем запахам дерева, клею, фарби і мокрого алебастру на початку 1920-х, але головним запахом ідеологічного впливу на маси була типографська фарба та її повсюдне застосування разом із папером [1; 23], бо інших ЗМІ не існувало.

**Семантичний ореол книжкової обкладинки.** У нашому випадку такий вплив мала прикладна графіка, точніше композиційне вирішення обкладинок на початку 1920-х рр. Як це не дивно, але досвідчене око одразу впізнає обкладинку початку і середини 1920-х, відрізнивши її від обкладинки кінця 1920-х і початку 1930-х рр., тим більше від прикладної книжкової графіки наступної доби. Це пояснюється тим, що будь-який час зберігається в артефактах навіть не свідомо для митця завдяки наявності певного семантичного ореолу художніх форм і специфіці художніх образів, тобто тексту та його контексту. Так, ключ вказує на замок, для нього виготовлений, сходи спонукають до підйому, двері вказують на те, що через них можна вийти або увійти. Куля повинна влучити в лузу, туз б'є короля.

Так само і книжкова обкладинка як замовне явище мистецтва графіки і друку свідчить про час, в який відбулося її замовлення, його суспільно-культурні умови, про віддзеркалення змісту книги, до якої художник її зробив у цьому саме часі і ні в якому іншому. Час — семантичний ореол книжкової обкладинки, її семантичне забарвлення, що, в свою чергу, є більш-менш обмеженою кількістю взаємопов'язаних образів і мотивів, які повторно з'являються в аналогічних змістових явищах прикладної графіки.

Михайло Гаспаров, кажучи про семантичний ореол (саме йому належить авторство цього словосполучення) того чи іншого віршованого розміру, визначає його як сукупність усіх семантичних забарвлень даного розміру, що складається із семантичних забарвлень так само, як і загальне значення слова складається із його часткових значень [4, 88]. «Кожну віршову форму, — пише М. Гаспаров, — як фонему, можна розкласти на диференційні ознаки і подивитися, які з них більше і які менше відіграють смислорозрізнявану роль, тобто беруть участь у формуванні семантичного ореолу» [4, 217–218].

Який стосунок можуть мати ці спостереження до нашої теми? Мабуть, опосередковане.

Наприклад, художник Іван Рерберг у 1930-х рр. займався у видавництві «Academia» (керуваному Левом Каменєвим) декорацією книг [16], переважно перекладених з іноземних мов і, як правило, написаних давніми авторами. Доба 1930-х рр. з її примусовою орієнтованістю на класику («сталінський ампір») і відповідно на вимушене засвоєння класичної спадщини попередніх століть (особливо Ренесансу і класицизму), явлене вже в культурі 1900–1910-х, поліграфічно («История русского искусства» Ігоря Грабаря, «История Византийской империи» Федора Успенського), «по-модному» оформила/обставила цю культуру, вимагаючи конкретної архітектоніки книжкової форми, що була б спаяна з нею позачасовим ізоморфізмом організації. Інакше кажучи, смислова конструкція друкованого тексту, що і складає його зміст, не повинна суперечити формі його репрезентації читачеві хоча б в тому сенсі, що має правдиво свідчити про час створення тексту. Якби, скажімо, мемуари Бенвенуто Челліні видавалися у виконанні конструктивістів Олександра Родченка або Лазаря Лисицького, вони виглядали б як оповідь війонівської шпани, що не дає спокою добрим людям. А от Маяковський у зухвалій жовтій кофті у виконанні Лисицького — безперечна творча удача. В орнаменталі ж Рерберга Челліні виглядає благопристойно: він художник, скульптор, ювелір і лише в останню чергу балагур і вбивця. Отже, об'єктивний зміст підноситься у формі, що передбачає можливість його позасуб'єктного осягнення, як щось по-загальнолюдському закріплене, позачасово константне.

Не лише в орнаменталі І. Рерберга, а й у прикладній графіці його сучасників і попередників дві доби — «старе і нове» — тягнуться одна до одної у свідомості освіченого читача, ніби сталагміт до сталактиту. Така культурна (винятково культурна) взаємодія, виконана за усіма правилами організованої «цивіліза-

ції знання», дає змогу зробити висновок про мотив наступності, що виявляв себе немовби понад тимчасовими, ідеологічними та насамкінець тими самими цивілізаційними бар'єрами та умовностями, тобто символічно.

**Розгортання функціональне.** З певною мірою умовності можна сказати, що на початку 1920-х рр. художники, дотичні до створення форм прикладної графіки, зокрема обкладинок, дещо захопившись формально-стилістичними новаціями, відчували, так би мовити, сюжетний голод. Деякі з них починали усвідомлювати вузькість своєї художньої системи, обмеженість якої не давала змоги передати різноманіття творчих задумів, спровокованих вітрами, снігом і спекою доби. При цьому проблема пластичного втілення ідей сучасними їм засобами залишалася. Тоді, на початку 1920-х вже з натяжкою можна було говорити про безпосереднє повернення до традиційного розуміння сюжету, котрий уособлював на обкладинці зміст видання. Доба реалізму ще не скінчилась, і хто тоді здогадувався про прийдешній «соцреалізм»? Щось зламалося, «Мир искусства» як часопис зник ще 1904 р., як об'єднання жеврів до 1924; сюжетний голод не міг бути вгамований однією революційною тематикою, хай і надто символічною.

З одного боку, В. Фаворський, І. Білібін, М. Добужинський, Д. Мітрохін, О. Кравченко, С. Чехонін, М. Піскар'єв, М. Кірнарський, А. Страхов, Г. Нарбут, Лесь Лозовський, О. Маренков, В. Замирайло, які намагалися працювати зі «спокоєм часу», робити «тиху графіку» (Ю. Герчук), з іншого — К. Малевич, Ю. Анненков, О. Родченко, Л. Лисицький, В. Бехтєєв, П. Мітурич, В. Лебедев, В. Єрмолаєва, А. Петрицький, Г. Клуціс, котрі намагалися кричати обкладинками у простір, «на весь логос», прагнули перекричати і читача, і час, і авторів тих книжок, обкладинки до яких вони зробили, вціляючи ними, немов набоями, у «голову світової буржуазії».

Що ж саме зрештою робили і перші, і другі? Якщо конструктивісти намагалися творити «з нічого», «з полум'я революції», «стукали по мізках», то митці «традиційної орієнтації» прагнули сполучити звичні форми мистецтва із сучасними, розуміючи перехідний етап внутрішньої творчості та зовнішніх замовлень, тобто воліли сполучити у творі прикладної графіки те, що можна переказати, з тим, що треба усвідомити. На кожний товар завжди є свій покупець.

Це були ніби дві гілки у прикладній книжковій графіці, що, як не дивно, мирно співіснували в одному часопросторі. «Приналежність до „школи“, — пише чудовий історик книжкового мистецтва Єраст Кузнецов, — немов знімала



(або, принаймні, послаблювала) критерій таланту, даючи можливість навіть найслабшому працювати на достатньо пристойному фаховому рівні, що не завжди дає змогу відрізнити справжнього майстра від ремісника й епігона. Але вона знімала і критерій індивідуальності, про яку часом можна було лише здогадуватися по тонкощах графічної манери — тих тонкощах, що їх більшість культивували і дбайливо оберігали від запозичення» [8, 8]. І справді книга як матеріально-просторовий мистецько-смісловий організм вимагала створення внутрішньої цілості (ланцюжок «шрифт — картинка — декорування» на шаблі візуального; «зміст — ілюстрація — семантичний ореол» на шаблі розумового), а відтак і певної анонімності оформлення, точніше — це був випадок, коли семантичний ореол часу вимагав від усіх митців приблизно одного і того ж. Результат оцінювався (або брався до уваги) не за творчою наснагою виконавця, а за критеріями ремісничої вправності (як це завжди у книжковій справі) і дотримання загального рівня, «рокованого добою». Головне, аби книга виглядала як живе створіння.

Ми пам'ятаємо, що «живе, або організм, можливе лише там, де цілість присутня у частині настільки занурливо й принципово, що видалення такої частини дорівнює руйнації усього цілого» [10, 503]. Цю нескладну думку слід все ж таки підкріпити конотацією Волі Ляхова, теоретика книги, який стверджував, що у книзі носіями субстанційної цілості є передовсім шрифт і матеріальна конструкція блоку, що забезпечують головну «життєдіяльнісну» функцію книги як зберігача інформації [13, 131]. Утім, незважаючи на це, запам'ятовується книжка емоційною пам'яттю все одно за обкладинкою.

**Обкладинка як тлумачення смислу.** Вище ми з'ясували, що на початку 1920-х рр. найбільш затребуваними були не художники-«хулігани», не конструктивісти книжкової справи, а спокійні книжкові майстри ще дореволюційного вишколу, які чудово розуміли, що аби лишатися затребуваними, слід трохи змінюватися на догоду часу й суспільно-культурним зрушенням у бік спрощення ідейного («для робітників і селян») та технічного (важко уявити собі якісну хромолітографію після руйнування кращих імперських типографій Йосифа Кнебеля, «Товариства М.О. Вольф», Стефана Кульженка). Справжня кольорова ілюстрація була на той час прекрасним маренням про минуле. Але художники не особливо тужили, знаходячи себе в графічних техніках, вимушено сповідуючи принципи «станко-виробничого» мистецтва. Як відомо, кращий спосіб залишатися послідовним — це змінюватися разом з обставинами (Черчилль).

Особливо попит на художників книги відновився після прориву економічної блокади РРФСР влітку 1922 р. (встановлення дипломатичних стосунків з Німеччиною), коли було вирішено питання з технічними засобами, друкарським папером, а перехід на відрядну форму оплати значно підвищив продуктивність праці в друкарнях. Того ж року з випущених приватними видавництвами книжок 23 % становили книги з мистецтва, 34 — художня література, 21 — суспільно-економічна, 8 — технічна книга. Відповідно до нового положення ціна книги формувалася у такий спосіб: 1/3 припадала на покриття витрат на папір, типографські операції й авторський гонорар (у тому числі й художнику), не більше 1/3 — на організаційні витрати і видавничий прибуток, 1/3 — на книготорговельну знижку [6, 354–355].

Слід віддати належне художникам 1920-х рр.: вони не заціклювалися на суто композиційно-комбінаторному вирішенні обкладинки, найтонші — як-от Фаворський — намагалися наділити певним переказним сенсом те, що вони робили як графіки, але водночас втаємничити символічний смисл.

Чи не найяскравішим прикладом такого поєднання є розроблення Володимиром Фаворським (1886–1964) обкладинок до книжок о. Павла Флоренського (1882–1937) та третього числа часопису «Маківець» (за назвою пагорба у Сергієвому Посаді).

Обкладинка до праці Флоренського «Удаваності в геометрії», видрукованої видавництвом «Помор'є» 1922 р. (рис. 1), виявилася настільки цікавою, що автор — о. Павло — додав до книги, вже на етапі коректури, «Пояснення до обкладинки». Він писав: «Як властиво взагалі цьому художнику, так і тут його гравюра не просто прикрашає книгу, але входить конститутивно до її духовного складу. Через те ця робота Фаворського є мистецтво, насичене математичною думкою. <...> До речі, ось напрям мистецтва, якому в загальному синтетичному складі майбутньої культури мають бути ще багаті жнива» [22, 59]. Безглуздо реферувати коментар Флоренського до обкладинки Фаворського, достатньо сказати, що в його викладенні це виглядає як тлумачення зображеної просторової подвійності площини, переклад матерії малюнка (гравюри) в матерію слова, тобто результат симбіозу символічного смислу. Хоча варто визнати, цей досвід не видається переконливим: якщо не знати малюнок обкладинки, відновити його за описом Флоренського досить важко.

Інша обкладинка 1922 р. була зроблена Фаворським до книги Флоренського «Число як форма» (рис. 2), що складалася з чотирьох есе,



в яких йшлося про прийоми, котрі «уловлюють внутрішній ритм числа, його піфагорейську музику». Видання не відбулося, тексти досі лишаються в рукописах, але слід вважати, що Флоренський мав намір прокоментувати, як і в попередньому випадку, смисл зображеного [21].

У такій формі книжкового синтезу автор тексту і художник обкладинки поєднуються у начебто нову, ще більш складну єдність, причому, як зазначалося, «об'єднання відбувається не за принципом однозначного віддзеркалення слова й зображення, а за системою обопільного зіставлення двох художніх структур, створених згідно із загальними композиційними законами» [15, 51]. Якщо у дореволюційних книжках цих принципів здебільшого не дотримувалися (обкладинка й ілюстрація існували окремо), на початку 1920-х рр. бажання працювати над книгою як архітектурним ансамблем, а не як над окремою спорудою, взяло гору саме у ксилографічній творчості Фаворського.

Чи не найзначнішим у цьому ряду твором мистецтва обкладинки була його ксилографія до часопису «Маківець», яка разом із часописом також не побачила гутенбергівського світла (рис. 3). В останньому листі колезі, Миколі Чернишову, учаснику угруповання «Маківець», Фаворський диктував дочці відповідь на запитання, що ж означає зображення на цій обкладинці. Ця відповідь показова:

«Р. S.: Так, я не пояснив Вам, що хотів сказати на обкладинці “Маківець”. Я хотів показати людину зовнішню і внутрішню і [те,] яким чином зовнішні прикмети стають внутрішніми.

Втім, це не досить ясно.

Павло Олександрович [Флоренський] винен в тій мудрості, котру я не зумів висловити, а він висловлював словами» (2.12.1964) [9, 47].

Тобто Фаворський намагався виконати зворотний шлях: під впливом пояснень о. Павла, можливо, після спроби зрозуміти (певно, не з першого разу) пояснення Флоренського до обкладинки «Удаваностей в геометрії» він прагнув відтворити смисл іншого штибу в рисунку на обкладинці часопису «Маківець».

Втім, «тлумачна школа» Флоренського не пройшла для Фаворського даремно. 1923 р. він виконав показову за символічною ошатністю обкладинку до власного теоретичного трактату «Шрифт, його типи та зв'язок ілюстрації зі шрифтом», композиція якої нагадує смислову двоплановість «Удаваностей в геометрії», тільки без трошки награного зауму Флоренського (рис. 4). 1925 р. Фаворський виконав ксилографію для обкладинки книги Ніни Симонович-Єфімової «Нотатки петрушечника», в якій намагався поєднати багаточисельність графічного повідомлення із загальною символічністю головного персонажа, котрий наче вигукує: «А ось і я!» (рис. 5).

**Обкладинка як символ і як зображення.** Звісно, творча співпраця Володимира Фаворського і Павла Флоренського є скоріше винятком в історії створення обкладинки. Здебільшого дослідник має справу з безмовністю, із суто символічністю зображуваного, і вже на його совісті лежить пояснення (у вигляді аналізу або інтерпретації) того, що ж «хотів сказати художник», подаючи на обкладинці книжкової форми той або



Рис. 1. В. Фаворський. Обкладинка книги П. Флоренського «Удаваності в геометрії», 1922 р.

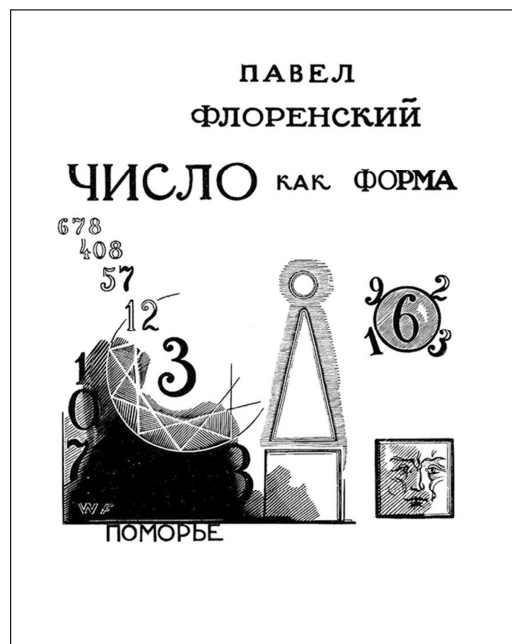


Рис. 2. В. Фаворський. Обкладинка книги П. Флоренського «Число як форма», 1922 р.

інший шар напіваабстрактних зображень. Для нас у цьому сенсі важливо підкреслити, що йдеться не про реалістичне зображення, а про комбінаторику реалістичності й абстрактності, причому реалістичність спрямована у минуле, абстрактність — у сучасність і майбутнє. Ми зараз і є тим самим «майбутнім», нам і розтлумачувати.

Візьмемо для подальшої експлікації обкладинку, виконану художником Дмитром

Мітрохіним (1883–1973) для першого випуску довідникового видання Оскара Вольценбурга (1886–1971), бібліографа і бібліотекознавця, «Бібліографія образотворчого мистецтва» [3], надрукованого петербурзьким видавництвом «Книжковий кут» у 1923 р. (рис. 6). Залишимо осторонь застосування Мітрохіним рисованого шрифту власного авторського накреслення, натомість зупинимося на графічній композиції.

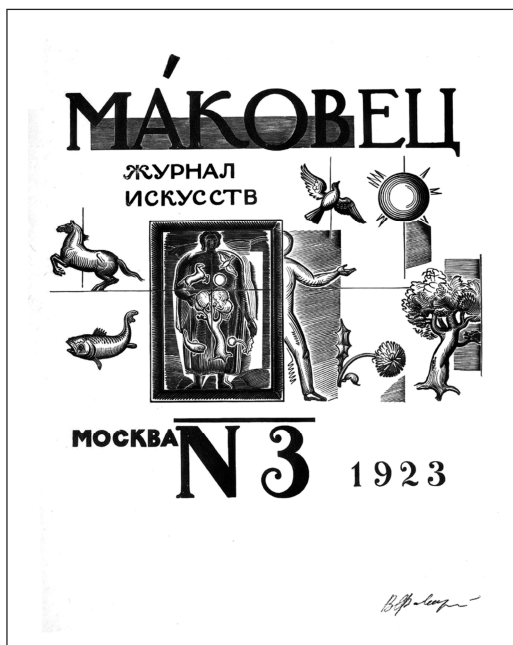


Рис. 3. В. Фаворський. Обкладинка третього числа часопису мистецтв «Макивец», 1923 р.



Рис. 4. В. Фаворський. Обкладинка власної книжки «Шрифт, його типи та зв'язок ілюстрації зі шрифтом», 1923 р.



Рис. 5. В. Фаворський. Обкладинка книги Н. Симонович-Єфімової «Нотатки петрушечника», 1925 р.



Рис. 6. Д. Мітрохін. Обкладинка покажчика О. Вольценбурга «Бібліографія образотворчого мистецтва», 1923 р.

Перше, що впадає в око, це репрезентація руїн — не «руїни» як явища, а саме конкретних руїн: незрозуміла арка, що не несе жодного навантаження, окрім стеблин і гілочок якогось чагарника або бузку, уламок канельованого фусту на якійсь — теж мармуровій? — плиті, рама від картини з чимось футуристичним і скульптура невідомої жінки, якій не вистачило тканини на одяг і вона наче удає з себе античну богиню з традиційно зламанною рукою. Здавалося б, «несумісні контрасти життя» (В. Розанов). Вкупі зі смисловим навантаженням, що несе в собі зміст книжки (бібліографічний показник російськомовних творів із загальної теорії мистецтва з початку друкарства в Росії до 1922 р., що зберігаються в Російській публічній бібліотеці), символи на обкладинці не кричать, а волають про загибель цієї книжкової культури, про нікчемність цього показника («кому він потрібний на цьому згарищі?!»), про ту саму культурну необхідність, котра примушує одних писати книжки з теорії мистецтва, інших укладати їхні показники, а третіх оздоблювати ці показники символічними обкладинками, аби все це не загинуло у вирі революцій і воєн. Можливо, і читачеві знайдеться колись місце.

За рік до цієї роботи Мітрохін створював обкладинку до першого випуску «Естетичних фрагментів» Густава Шпета (рис. 7), неокантіанські вишколеного оригінального мислителя, перекладача «Феноменології духа» Гегеля і людини, так сталося, важкої табірної долі. Вочевидь, художник, працюючи над архітектурою книги, має щонайменше переглянути її текст.



Рис. 7. Д. Мітрохін. Обкладинка книги Г. Шпета «Естетичні фрагменти», 1922 р.

Я певний, що Мітрохін прочитав у книжці Шпета такі рядки: «Футуризм є теорія мистецтва без самого мистецтва. Футурист не лише той і не завжди той, хто називає себе футуристом, — в розпаді мистецтва зникає і мистецтво найменування, — а той, у кого теорія мистецтва є початок, причина і підстава мистецтва <...> Футуризм “творить” за теорією, — минулого у нього немає, — вагітність футуристів — удавана. Класики проходили школу, долали її, ставали романтиками, романтики через школу ставали реалістами, реалісти — символістами; символісти можуть стати через школу новими класиками. Футуристи, які не здолали школи, які не долають і мистецтва, будуть в ній не господарями, а прикажчиками, хоча б і державними» [24, 44–46]. Прочитав, і одне з найближчих завдань — обкладинку для показника Вольценбурга — побудував на нехтуванні ідеї футуризму як такої.

Звідки ж виникли ці антифутуристичні форми на його обкладинці? На мій погляд, існує принаймні два джерела. Перше — графіка Георгія Нарбута років світової війни; друге — скульптура Миколи Андреева перших років більшовизму.

Д. Мітрохін захоплювався графічними аркушами Нарбута, робив обкладинки до двох посмертних видань: каталогу виставки його творів (1922) [7] та збірника спогадів (1923) [12] (рис. 8). Окрім обкладинок, до першого Мітрохін написав вступну статтю, до другого — свої спогади (разом з Георгієм Лукомським і Еріхом Голлербахом).



Рис. 8. Д. Мітрохін. Обкладинка книги «Нарбут, його життя і мистецтво», 1923 р.



Про міру поваги Мітрохіна до Нарбута свідчать, приміром, такі рядки зі спогадів: «Ілюстраторові, що працює для цинкографічного штрихового кліше, необхідно поєднувати у своїй особі винахідника-художника з виконавцем-гравером. Замисливши композицію, необхідно перекласти її мовою чорних плям, ліній і штрихів у такий спосіб, аби фотомеханічна репродукція могла їх точно відтворити.

Це поєднання, для багатьох художників тяжке і нездійсненне, анітрохи не обтяжувало Нарбута; його, навпаки, захоплювало вивчення суто графічних прийомів, він свідомо сковував себе строгою дисципліною штрихознавства. Для нього не було байдужим, як покласти штрихи в тому чи іншому випадку: не все одно, чи йдуть вони зліва направо або справа наліво, перехрещуються або залишаються паралельними один одному <...>. Він не зупинявся на одному, одного разу досягнутому, його немовби вабили протилежності. Від дитячих пісенок і казок переходив до геральдичних мотивів, від Андерсена — до Алегорії на війну 1914 року, від кустарних іграшок — до Капітулу Орденів. Добродушна і трохи іронічна посмішка змінювалася урочистим декламаторським жестом» [14, 47–49].

Серед нечисленних взагалі літературних праць Мітрохіна тексти про Нарбута чи не центральні. Вони написані саме у 1922–1923 рр., коли художник працював над обкладинками, про які тут йдеться. Отже, він не міг не відчувати Нарбутового впливу, не скористатися його алегоріями. Ми бачимо, що мотив арки для обкладинки покажчика Вольценбурга Мітрохін творчо запозичив з акварелі «Руїни поблизу палацу» (1914–1915 рр.) (рис. 9 [5, рис. 36]) та титульного аркуша до часопису «Аполлон» (гуаш, перо, 1916 р.) (рис. 10 [5, рис. 49]). Нарбут, тодішній «канцелярський чиновник Правлячого Сенату», наче графічно бавився замальовками напівзруйнованих арок, вкля-

даючи в них певний високий сенс: недаремно його арки вимальовувалися під час світової війни («військово-геральдична гра» [2, 114]), уособлюючи чи то марний спротив, чи то надію на міцність, чи то дійсно, як вважав Платон Білецький, символ культури, приреченої на загибель. «Мотив руїн, запустіння постійно переслідував художника. Цей образ в очах не одного Нарбута був символом дворянсько-поміщицької Росії, що минає» [2, 120]. Втім, заради справедливості варто сказати, що попри оце «постійне переслідування» Нарбут цілком тверезо вважав, що він не має права витратити час на роботи, котрі не будуть оплачені. Можливість висловити ставлення до подій, та ще й не лише емоційно, а й не безкоштовно, радувала Нарбута, як досі радує будь-яку творчу людину. Це не меркантильність, це здоровий глузд і життєвий досвід.

Твір Миколи Андреева (1873–1932), знаменитого автора пам'ятника «сидячому» Гоголю на Пречистенці й офіційного портретиста Леніна, послужив Мітрохину для образу напівантичної жінки на обкладинці покажчика Вольценбурга. Важко не помітити в цій обкладинці характерні риси так званої статуї Свободи (див. рис. 11), зведеної (на місці пам'ятника герою Російсько-турецької війни 1877–1878 рр., генералу Михайлові Скобелеву) перед будинком Московської міської думи у 1918–1919 рр. Згодом, 1922 р., монумент зі стелою отримав назву «Монумент Радянської Конституції» — легко змінювати імена алегоричних персонажів: свобода і конституція шкутильгають поруч. Здійняту



Рис. 9. Г. Нарбут. Руїни поблизу палацу, 1914–1915 рр.



Рис. 10. Г. Нарбут. Титульний аркуш часопису «Аполлон», 1916 р.

правицю Свободи час від часу веселі добрودії відламували (див. [рис. 12](#)), міліція не встигала пильнувати, і через те, напевно, Мітрохін, вирішив її зобразити «по-античному», немов фізично неповноцінну Венеру з острова Мелос. Лише земну кулю відтяв, аби не заважала безрукій рухатися до світового хазяйнування.

В одній з книжок про Андрєєва читаємо про цей твір зворушливе: «Рух жіночої фігури <...> наділяється глибоким змістом. Пружні форми молодого сильного тіла напружуються, немов бажають звільнитися від тканин, що облягають, натягують ці тканини. Прекрасна гордо піднята голова з натхненним поглядом широко відкритих очей» [18, 35]. Якщо автор не іронізує над тим, про що пише, — він рідкісний мистецтвознавець.

Пам'ятник на площі, де зараз височіє мідний Юрій Долгорукий, був першим здійсненим об'єктом радянського монументального мистецтва — згідно з «ленінським планом монументальної пропаганди» [17]. Карл Маркс десь писав, що почуття пригніченості є началом благоговіння. Більшовики не могли не скористатися думкою обоженного, і талановитими руками Андрєєва створили символ, що мав уособлювати різницю між тим, що люди чують і бачать навколо, та тим, як вони живуть.

Д. Мітрохін — художник значного розумового натхнення — не міг відмовити собі у задоволенні відтворити на обкладинці зруйноване старе (арка) і знову створене потворне нове

(Свобода), суміщене на основі руїн і недоладної картини в багатій рамі. Він наче промовляє читачеві, який звернувся до покажчика книжок із загальної теорії мистецтв: дивись хутчіш, бо і ці книжки незабаром можуть зникнути, як оці колони і картини, і руки викручувати будуть вже тобі. Цікаво було б дізнатися, скільки позицій із покажчика Вольценбурга перебували за більшовизму у спецсхронах.

У цій обкладинці Мітрохін об'єднав ставлення до того, кого він цінував і любив (Нарбута), з тим, із існуванням чого вимушено рахувався, аби не залишитися без заробітку (радянська влада), і через те створив композиційно точну алегорію часу, в якому видано покажчик мало кому потрібних на той час (шкода, що і зараз) книжок. Подвійна лояльність — кого вона зробила чесним і відвертим, кому в житті принесла розраду?

**Висновки.** Можливо, через те, що книжкова обкладинка завжди є символічним утворенням, поєднуючи в собі міру жанрового реалізму з мірою графічної абстракції, тобто традицію з новаторством, вона підлягає не лише чуттєвому переживанню, а й розумовому осягненню. Тобто є водночас результатом творчості традиційної й контемпорарної. Причому це відбувається у будь-яку історичну добу, за будь-яких позахудожніх обставин.

Через це обкладинка завжди є майже точним свідченням про час створення, про ін-



Рис. 11. М. Андрєєв, Б. Лавров. Монумент Свободи (Монумент Радянської Конституції), 1918–1919 рр.



Рис. 12. М. Андрєєв. Статуя Свободи, 1919 р.



дивідуальність творчої здібності художника відтворювати час у сталій формі прикладної графіки незалежно від школи, адже він завжди немов Чаплін у «Вогнях великого міста» однією ногою стоїть на боці старого, іншою — на боці нового. Звісно, все це відбувається з обкладинкою, коли її автор — справжній майстер. Як не дивно, незалежно від змісту книги.

У жодному іншому виді графічних мистецтв немає такого поєднання минулого і сучасності, завжди є переваження одним за рахунок іншого: художницька пиха, підлабузництво і талант не завжди перебувають у вправній рівновазі, і коли переважають моменти пихатості, у споживача (який зі смаком) виникає почуття непевності, оскільки справжній талант не потребує самоствердження, лише презентації.

## ДЖЕРЕЛА

1. Антропова Е.Б., Балаченкова А.П., Бусыгин М.И. и др. История целлюлозно-бумажной промышленности России / под ред. В.А. Чуйко. Архангельск: Правда Севера, 2009. 232 с.
2. Белецкий П.А. Георгий Иванович Нарбут. Ленинград: Искусство, 1985. 240 с.: ил.
3. Вольценбург О.Э. Библиография изобразительного искусства: Указатель литературы на русском языке по вопросам теории, истории и практики изобразительных искусств: архитектуры, скульптуры, живописи и прикладного искусства. Ч. 1: Отдельные издания. Вып. 1: Общая теория искусства. Петербург: Книжный угол, 1923. 88 с.
4. Гаспаров М.Л. Метр и смысл: Об одном из механизмов культурной памяти. Москва: РГГУ, 2000. 300 с.
5. Георгій Нарбут. Альбом / авт.-упоряд. П.О. Білецький. Київ: Мистецтво, 1983. 120 с.: іл.
6. Динерштейн Е.А. Российское книгоиздание (конец XVIII — XX в.): Избранные статьи. Москва: Наука, 2004. 528 с.
7. Каталог выставки произведений Г.И. Нарбута / вступ. ст. П.И. Нерадовского и Д.И. Митрохина. Петербург: Комитет популяризации худ. изд. при Рос. акад. истории материальной культуры, 1922. 79, [7] с.: ил., 11 л. ил. порт.
8. Кузнецов Э.Д. Советское искусство книги // Книжное искусство СССР : в 2 т. Москва: Книга, 1990. Т. 2: Оформление, конструирование, шрифт / сост. Е.И. Буторина. С. 7–21.
9. Лапшин В.П. В.А. Фаворский и Н.М. Чернышев: набросок к двойному портрету // Панорама искусств '7. Москва: Советский художник, 1984. С. 18–51.
10. Лосев А.Ф. История античной эстетики: Ранняя классика. 2-е изд. Москва: Ладомир, 1994. 544 с.
11. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. Москва: Искусство, 1976. 368 с.
12. Лукомский Г.К., Голлербах Э.Ф., Митрохин Д.И. Егор Нарбут: художник-график. Берлин: Изд. Е.А. Гутнов, 1923. 38, [2] с.: ил. (на обкладинці: Нарбут. Его жизнь и искусство. 1885–1920).
13. Ляхов В.Н. Искусство книги: Избранные историко-теоретические и критические работы. Москва: Советский художник, 1978. 248 с.: ил.
14. Митрохин Д.И. О Нарбуте // Аргонавты: Иллюстрированный сборник по вопросам изобразительного искусства и музейной жизни / под. ред. Э.Ф. Голлербаха, Д.И. Митрохина и Н.Е. Лансере. Петроград, 1923. Вып. 1. С. 47–49.
15. Розанова Н.Н. Московская книжная ксилография 1920/30-х годов. Москва: Книга, 1982. 288 с.: ил.
16. Сидоров А.А. И.Ф. Рерберг. Москва: Гизлегпром, 1947. 48 с.: ил. (Сер.: Мастера книжной обложки).
17. Толстой В.П. У истоков советского монументального искусства: 1917–1923. Москва: Изобразительное искусство, 1983. 240 с.: ил.
18. Трифонова Л.П. Николай Андреевич Андреев (1873–1932). Ленинград: Художник РСФСР, 1987. 96 с.
19. Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие / сост. Е.Б. Мурина, Д.Д. Чебанова. Москва: Советский художник, 1988. 588 с.: ил.
20. Фаворский В.А. О художнике, о творчестве, о книге / сост. Е.С. Левитин. Москва: Молодая гвардия, 1966. 128 с.: ил.
21. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. Москва: Прогресс, 1993. 324 с.
22. Флоренский П.А. Мнимости в геометрии: Расширение области двухмерных образов геометрии (Опыт нового истолкования мнимостей). Москва: Лазурь, 1991. 96 с.
23. Фотиев С.А. Технология бумаги. Москва; Ленинград: Гослестехиздат, 1933. Т. 1: История и статистика, волокна, тряпичная полумасса и макулатура. 260 с.
24. Шпет Г.Г. Эстетические фрагменты. Петербург: Колос, 1922. [Вып. 1.] 84 с.