

85.15(2)
В45
КР III 1567092

ВЛАДИМИР ВОРОПАНОВ



**РАЗВИТИЕ ГРАФИКИ
В ВОЛОГДЕ
1917—1970-е ГОДЫ**

12. Там же – Предисловие.
13. Ундорский А. Рецензия на «Временник». «Русский библиофил». 1916. № 8, стр. 80–81.
14. Субботин А. А. Воспоминания. «Красный Север». Вологда. 1926, № 13.
15. Мунин А. Н. Художники-вологжане. Вологда. 1959, стр. 172. Мунин А. Н., Железняк В. С. Художественная жизнь Вологды за 40 лет. В сб. «Вологодский край». Вып. I. Вологда. 1959, стр. 171.
16. «Известия Вологодского совета рабочих и солдатских депутатов». 16 октября 1918, № 244.
17. «Известия Вологодского совета рабочих и солдатских депутатов». 1 марта 1919, № 48.
18. Там же.
19. Хроника. «Красный Север». Вологда. 29 июня 1919, № 48, стр. 2.
20. «Известия Вологодского совета рабочих и солдатских депутатов». 24 сентября 1918, № 206.
21. Евдокимов И. В. Север в истории русского искусства. Вологда. 1921.
22. Гревс И. К живым образам истории и культуры русского Севера. «Север». Вологда, № 1, стр. 174.
23. Искусство и театр. Художественные выставки в Вологде. «Красный Север». Вологда. 31 июля 1924, № 175.
24. Мунин А. Н. Художники-вологжане. Вологда. 1959, стр. 197.

§ 2. Творчество Н. П. Дмитревского и И. И. Варакина

Основная линия развития графики в Вологде 1920-х годов связана с творчеством Н. П. Дмитревского и И. И. Варакина. Они определили новые принципы оформления книги, газеты и журнала, создали приемы вологодской ксилографии и линогравюры. Рассматривая альбомы гравюр первых лет революции, над которыми работали художники, А. А. Сидоров писал: «В них жива и тяга к культуре широких масс народа, пробуждённого революцией к новой жизни, и выработка у художников того времени ясного и чёткого, простого, графического языка, вполне пригодного и для решения более ответственных задач в плакате, в журнально-газетной и книжной графике» [1]. В условиях активной творческой жизни Вологды 1920-х годов именно Н. П. Дмитревский и И. И. Варакин создали произведения, ярко отразившие своё время. Своей творческой и культурно-организаторской работой они внесли большой вклад в дело культурного строительства в городе и крае.

Николай Павлович Дмитревский родился в 1890 году в семье русского консула в Ханькоу, в Вологду был привезён пятилетним мальчиком. В 1906 году он начал посещать только что открытые рисовальные классы при

Северном кружке любителей изящных искусств. С 1909-го по 1910 год Дмитриевский занимался в школе Общества поощрения художеств и частной мастерской Д. Н. Кардовского в Петербурге. В 1911 году он поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, которое не сумел закончить в связи с призывом в армию. После 4 лет службы в стрелковых частях в январе 1918 года Дмитриевский был демобилизован и вернулся в Вологду.

В 1920 году в Вологду приехал Иван Иванович Варакин. Он родился в 1889 году в Вологде, с 1907-го по 1913 год учился на архитектурном отделении Мюнхенского политехникума. По его окончании Варакин начинал работать в Петербурге самостоятельно, как архитектор, но летом 1914 года был призван в армию.

С начала своего пребывания в Вологде Дмитриевский и Варакин активно включились в работу по преобразованию культурной жизни города. С ноября 1918-го по 1921 год Дмитриевский заведовал отделом музеев и охраны памятников искусства и старины при Вологодском губисполкоме. По его инициативе были созданы Государственные свободные художественные мастерские, преобразованные затем в художественный техникум. Дмитриевский преподавал и заведовал техникумом с осени 1923-го по сентябрь 1924 года. Он также преподавал в Вологодской школе полиграфического производства, оформлял постановки Народного театра революции, читал лекции по изобразительному искусству. И.И. Варакин с 1920-го по 1927 год работал главным архитектором Госстроя в Вологде и одновременно главным художником Вологодского отделения госиздата.

Первые крупные творческие работы художников были выполнены в 1922 году, тогда вышли в свет два альбома – автолитографий Н. П. Дмитриевского «Памяти А. Блока. Театр» и линогравюр Н. П. Дмитриевского и И. И. Варакина «Старая Вологда». Оба издания стали первыми крупными достижениями вологодской графики и сохранили свою значимость до сегодняшнего дня. С одной стороны, в них нашли своё выражение стилистические черты русской графики предреволюционных лет, на которых воспитывались художники. Об этом в 1927 году писал Э. Ф. Голлербах: «Графики «Мира искусства» оказались в начале революции как бы передаточной инстанцией, через которую лучшие традиции книжно-графического искусства перешли в художественно-производственную практику революционной эпохи» [2]. С другой стороны, в этих альбомах, особенно в «Старой Вологде», художники начали разрабатывать технику и технологию гравюры, в которой отразились многие существенные черты эпохи. О ранней советской гравюре в 1923 году писал Л. Р. Варшавский: «Быт революции с её динамикой окружающей жизни, современный город, деревня, с огромной экспрессией отражаются в технике наших гравёров. И нужно признать, что

в гравюре наша эпоха гораздо раньше и сильнее отображена, чем в других видах изобразительного творчества» [3].

Альбом Н. П. Дмитриевского «Памяти А. Блока. Театр» – раннее произведение советской литографии. Э. Ф. Голлербах отмечал, что «с 1921 года началось, главным образом в Москве, возрождение у нас литографии» [4]. К первым советским литографированным альбомам относятся «Шестнадцать автолитографий» Б. М. Кустодиева 1921 года, «Петербург» А. П. Остроумовой-Лебедевой и «Петербург в 1921 году» М. В. Добужинского, «Портреты русских художников» Г. С. Верейского, «Индия» и «Рисунки в автолитографиях» В. А. Ватагина, «Уголки Сергиева Посада» и «Старая Москва» В. И. Соколова, «Русская провинция» К. Ф. Юона, вышедшие в 1922 году. В 1923 году были изданы «Автолитографии» К. Ф. Богаевского, «Туркестан» П. В. Кузнецова.

Альбом литографий Н. П. Дмитриевского 1922 года – редкий цикл гравюр, напечатанный в этой технике в те годы, вышедший в провинции. Кроме того, альбом «Памяти А. А. Блока. Театр» – единственный в советской графике развёрнутый иллюстрационный цикл, посвященный театральным произведениям А. Блока. К иллюстрированию и театральной постановке отдельных пьес обращались художники Н. Н. Сапунов, Н. Н. Купреянов, М. В. Добужинский. Дмитриевский создал цикл литографий, в которых театральный мир поэта интерпретируется средствами графики как цельный, образно и эмоционально воспринимаемый организм.

Пьесы А. Блока являются и сейчас наименее известной и наиболее сложной областью в литературном наследии поэта. Они ставились Вс. Э. Мейерхольдом и К. С. Станиславским, а затем надолго сошли со сцены. Драма «Король на площади», запрещённая до революции, вообще никогда не ставилась. Лишь в конце 1970–80-х годов, когда вновь появился интерес к театральному наследию Блока, в советском театре было осуществлено несколько вариантов инсценировки лирической драмы «Незнакомка». Причина тому – глубокие, волнующие образы поэта, мысль о поисках свободной и прекрасной жизни, которые Блок воплотил в персонажах «Незнакомки», «Балаганчика», «Короля на площади».

Дмитриевский в альбоме литографий 1922 года осуществил трудную задачу – передать средствами графики лирический строй блоковских пьес, их внутренний нерв, особую блоковскую струну, то, о чем писал сам поэт в 1907 году: «Лирика не принадлежит к тем областям художественного творчества, которые учат жизни. В лирике закрепляются переживания души, в наше время, по необходимости уединённой. Переживания эти обыкновенно сложны, хаотичны, чтобы разобраться в них, нужно самому быть немножко в этом роде» [5]. Обращение Н. П. Дмитриевского к поэзии А. Блока, действительно, было не случайно. Внутреннему миру художника были близки мотивы ли-

рики поэта. К ней, а также к поэзии других авторов, Дмитревский обращался в течение всей своей творческой жизни.

Смерть Блока в 1921 году ощущалась в Вологде как большая утрата. Читая стихи вологодских поэтов 20-х годов, чувствуешь прямую их связь с блоковской традицией. На смерть поэта журнал «На грани» поместил памятную статью, в которой было дано своеобразное понимание пути поэта. Вологодской автор писал: «Вместе с Блоком оборвалась одна из самых чисто-звучащих струн нашей поэзии, бившаяся в унисон всякому сердцу. Рыцарь «Прекрасной дамы», вольнолюбивец пылающей стихии – горел он всю жизнь. Но его «Незнакомка» неожиданно обернулась «Катькой» из «Двенадцати», в утре века поэт увидел только «Двенадцать», дальше он не высказался. Блок сгорел, не увидев того огня, которого искал всю жизнь» [6]. В том же номере было опубликовано стихотворение Ан. Субботина «Деревня», которое своей ритмикой и образным строем прямо навеяно блоковской поэзией:

Я вижу в пламенных созвездьях
Грядёт бунтующая Новь;
Я вижу огненную землю –
Иную вечную любовь [7].

В альбом Дмитревского вошли литографии к лирическим драмам Блока 1906 года «Балаганчик», «Король на площади», «Незнакомка», драме 1912 года «Роза и крест». Альбом состоит из обложки, титульного листа, «Портрета А. Блока», концовки, четырех шмуц-титлов и тринадцати листов с иллюстрациями. В элементах оформления



Дмитревский Николай Павлович (1890–1938).
Обложка. Сборник «Памяти А. Блока. Театр».
1922. Бумага, автолитография



Дмитревский Николай Павлович (1890–1938).
Портрет Александра Блока. 1922.
Бумага, автолитография



МИСТИКИ

Дмитревский Николай Павлович (1890–1938).
Мистики. 1922.
Бумага, автолитография



ПЕСНЯ ПЬЕРО

Дмитревский Николай Павлович (1890–1938).
Песня Пьеро. 1922.
Бумага, автолитография

обложки, титульного листа и шмуцтитулов прослеживается влияние «мири-
скуснической графики». Это силуэт романтика у траурной урны, античные
театральные атрибуты на титульном листе, характер рисованного шрифта.
Во всём этом видны конкретные прообразы графики М. В. Добужинского,
С. В. Чехонина, которые использованы в альбоме еще довольно робкой рукой.
И только в листах, непосредственно обращённых к драматическим коллизии-
ям, начинает раскрываться своеобразие и сила творческого дарования Дми-
тревского.

Цикл начинается тремя литографиями к пьесе «Балаганчик». Художник ри-
сует призрачный мир тёмных комнат, где собрались мистики на своё собрание
в ожидании явления смерти, мир тёмного города, где метёт метель, мир тёмных
фигур в плащах. Дмитревскому удалось показать одну из сторон драмы – при-
зрачно-маскарадный, условный характер жизни театральных героев, прототи-
пов для которых Блок видел в окружающей его среде, которую он однажды окре-
стил «лирическим болотом» [8]. Художник уловил и передал средствами графики
только основной ритм событий, соответствующий ритму стиха. Более всего ему
удался лист «Песня Пьеро», где изображены линии крутящейся метели, свет фо-
наря в ночи и загорающаяся среди чёрных громад зданий «зелёная звезда». Для
изображения Пьеро художник находит тонкие, чувственные линии, текучие и
плавные. Они контрастируют с энергичным движением танца Арлекина, чья
фигура резким белым пятном выделяется на тёмном фоне кареты.



НА МОСТУ

Дмитревский Николай Павлович (1890–1938).

На мосту. 1922.

Бумага, автолитография



Плывут корабли?!

Дмитревский Николай Павлович (1890–1938).

Плывут корабли?! 1922.

Бумага, автолитография

ном мосту. На втором плане у перил моста со спины изображен Голубой – он как некий фантастический образ вечного ожидания. Слева крупным планом показан Господин, протягивающий руку Незнакомке. Намеренно подчёркнуты его поблёскивающий котелок, толстые пальцы, невыразительный силуэт.

Интересны работы Дмитревского и к пьесе «Король на площади». В них

Дмитревский в своей работе стремился передать основное эмоциональное состояние, поэтическую атмосферу действия. По этой причине в «Незнакомке» он из трёх видений, которые составляют пьесу, обращается только к двум. Автор иллюстраций опускает третье видение, написанное в формах обстановочного, интерьерного действия. В листе «Кабачок» диагональным смещением основных композиционных линий передана зыбкость, текучесть, «миражность» всего окружающего. Вокруг основной сцены – сидящих у стойки людей – на поле листа свободно размещены выхваченные из общей массы фигуры, корабли, переходящие с обоев в пространство комнаты. Всё накренилось, идёт полупьяный разговор посторонних людей, ничем не связанных друг с другом.

Второе видение «Незнакомки» передано в листе «На мосту». Это лучшее изображение цикла. Оно лаконично и выразительно, совершенно по композиции. Показывая столкновение Незнакомки и Господина, художник представляет два мира – мечты и пошлости. Поэтому неземному образу Незнакомки Дмитревский придал удлинённые пропорции тела, теряющегося в складках длинного платья, неясную поступь. Её фигура кажется одинокой на белом пусты-

раскрепощается, показывая себя в полную силу драматическое дарование художника. Всю пьесу пронизывает идея ожидания, все ждут появления кораблей, которые вот-вот принесут избавление от тягостной и низменной жизни. Центральный лист так и назван «Плывут корабли?!» В изображённой на пирсе толпе художнику удалось передать разнообразные по выражению лица. Один смотрит вдаль, поднеся руку к глазам, другие стоят и ничего не видят, не верят, третий отчаялся. Трагический ритм пьесы передан вытянутыми, гротескными фигурами шутов, тёмным тревожным небом. В образах шутов Дмитревский поднимается до создания величественных в своём уродстве и трагизме героев, генетически связанных с галереей шутов классических пьес. В выразительно-патетических лицах, мятущихся облаках над тёмной водой художник, переживший Мировую и Гражданскую войны, передаёт драматизм и взволнованность своей эпохи. Сама линия рисунка, бывшая в «Балаганчике» округлой и плавной, в листах к «Королю на площади» несёт черты напряжённого трагизма и экспрессии. Она становится более сочной, соединяется с диагональной штриховкой и резкими контрастами черных и белых пятен.

Менее удались художнику иллюстрации к пьесе «Роза и крест». В этих листах есть неоправданные пустоты, некоторая манерность в образе Гаэтана, о котором Блок писал, что «он как бы чистый зов» [9].

Для каждой пьесы Дмитревский искал особое, выражающее ее сущность графическое решение. И там, где он чувствовал настроение, мысли, созвучные своему дарованию, он создал лучшие работы. Ему менее удались композиции, передающие конкретное содержание сцен. Свободно он чувствовал себя, когда обращался к «вихрю плащей», воссозданию образов ожидания и надежды, глубинных струн блоковской поэзии, пронизывающих сценическую ткань действия. Опустив из драм Блока многие философские, нравственные, социальные идеи, художник сумел передать те качества, которые дали повод самому автору назвать свои пьесы лирическими. Дмитревский выразил то, что было важнее всего поэту. А. Блок писал: «Все три драмы связаны между собой единством основного типа и его стремлений – всё это как бы разные стороны души одного человека, так же одинаковы их стремления: все они ищут жизни прекрасной, свободной и светлой, которая одна может свалить с их слабых плеч непосильное бремя лирических сомнений и противоречий и разогнать назойливых и призрачных двойников» [10].

Альбом литографий Н. П. Дмитревского «Памяти А. Блока. Театр» получил высокую оценку современников. Критики отмечали и положительные стороны созданного произведения и его противоречия. 2 сентября 1922 областная газета «Красный Север» поместила рецензию на альбом, в которой критик писал: «Молодому художнику Н. Д. (Николаю Дмитревскому – В. В.)

удалось тонко и умело охватить, и передать тушью в иллюстрациях к «Театру» основной мотив поэзии Блока – его томление по «Незнакомке», его бурное, радостное предвосхищение грядущего его мечтания. Этими вихревыми томлениями пропитан каждый штрих; каждая фигура по-своему живёт, действует и ищет» [11]. А. А. Сидоров в 1923 году в отдельном издании статьи «Русская графика за годы революции» писал: «...по какой-то собственной в сторону уводит нас дороге Н. Дмитриевский, знаменуя в своих иллюстрациях к театру Блока начало субъективное» [12].

В том же году в своей книге «История гравюры и литографии в России» Э. Ф. Голлербах писал: «Рисунки Н. Дмитриевского исполнены на темы «Театра» Блока. Большинство из них интересны и по внутреннему замыслу, и по композиции; особенно удачны «Песня Пьеро» («Балаганчик»), «Король», «Плывут корабли» и «Зодчий» («Король на площади»), «В кабачке» («Незнакомка»). Эти рисунки во многом созвучны блоковским мотивам и если не исчерпывают их до конца, то потому только, что дивная лирика Блока по существу своему невыразима, и тончайшие эмоции, ею порождаемые, невозможно передать ни скудной речью, ни сочетанием линий и пятен: всякий раз ускользает что-то сокровенное и в руках наших остаются только жалкие обрывки переживаний неожиданных и волнующих» [13]. Этот же автор отмечал: «Как бы то ни было, Дмитриевский близко подошёл к сложной и трудной задаче иллюстрирования Блока. В лучших листах его «автолитографий» чувствуется ритмика блоковского стиха, прерывистое и нежное дыхание его синеокой Музы; и только иногда художнику изменяют вкус (очень неудачны обложка и фронтиспис «Театра») и умение (грубоватый портрет Блока, сделанный «под Валлотона», непохож и бездушен). Наряду с рисунками Ю. П. Анненкова к «Двенадцати», автолитографии Дмитриевского... составляют ценный вклад в графическую «литературу» о Блоке» [14].

В 1922 году вышел из печати альбом линогравюр И. И. Варакина и Н. П. Дмитриевского «Старая Вологда». Это издание также входит в число характерных и знаменательных явлений эпохи. В годы коренного переустройства всех сторон жизни на важное место выдвинулся вопрос сохранения и изучения памятников истории и культуры. В начале 20-х годов была издана целая серия гравированных альбомов с изображением старинных русских городов. Это альбом ксилографий П. А. Шиллинговского «Петербург. Руины и разрушения» 1921 года, «Уголки Москвы», «Уходящая Москва», «Старая Москва» в линогравюрах и ксилографиях И. Н. Павлова, альбомы линогравюр Д. И. Архангельского «Век минувший» 1924 года и «Уфимский ампи́р» 1925 года, ксилографии И. Н. Павлова «Мотивы Москвы».

Альбом «Старая Вологда» выделяется в этом ряду своей осознанной историками программностью. В нём представлены основные архитектурные па-

мятники города, их характерные детали и фрагменты экстерьера и внутреннего убранства. Появление альбома стало закономерным результатом изучения и художественного осмысления культурной истории города и края, начатого еще Северным кружком любителей изящных искусств.

В 1921 году вышла книга И. Евдокимова «Север в истории русского искусства», которая обобщала весь предшествующий путь изучения искусства края, шире – Севера. В ней наряду с историко-художественным исследованием архитектуры, иконописи, скульптуры и прикладного искусства был дан собирательный, поэтический образ природы края, во многом определивший своеобразие его искусства. И. Евдокимов писал: «Природа страны, если так можно выразиться, собирает человека, т.е. рождает его внешний вид, душу, разум и направляет, и руководит проявлениями своего создания. И нигде, кажется, с большей силой не сказалось это влияние природы на человека, как в Северной Руси. Бесконечно лесная, болотно-равнинная, с долгими светлыми зимами, матово-золотыми летами, дымчато воюющей осенью и синей весной – Северная Русь родилась загадочной, мистической, проникновенной, опечаленной, хмурой, задумчивой и замкнутой в самой себе» [15]. Многие определения северной природы, данные И. Евдокимовым, близки образному строю альбома «Старая Вологда». Показательно, что эти два памятника культурной жизни Вологды начала 1920-х годов создавались одновременно.

Интересную словесную картину города начала 1920-х годов дал И. Гревс в статье «К живым образам истории и культуры Русского Севера», опубликованной в первом номере журнала «Север» за 1922 год. Статья была написана в результате знакомства с городом во время экспедиции Московского и Петроградского экскурсионных институтов летом 1922 года, которую возглавлял И. Гревс. Он писал: «Улицы Вологды пустынные, тихие, плохо мощённые булыжником, с прорывающейся травкою; деревянные полуобломанные тротуары... Получалась выразительная картина улицы великорусского провинциального города. Вспоминались различные сцены из русских писателей-беллетристов, изображавших провинцию» [16]. Статья была иллюстрирована тремя линогравюрами Дмитревского и Варакина из альбома «Старая Вологда», в которых был точно передан своеобразный колорит старого заснувшего города, сохранившего памятники своей старины.

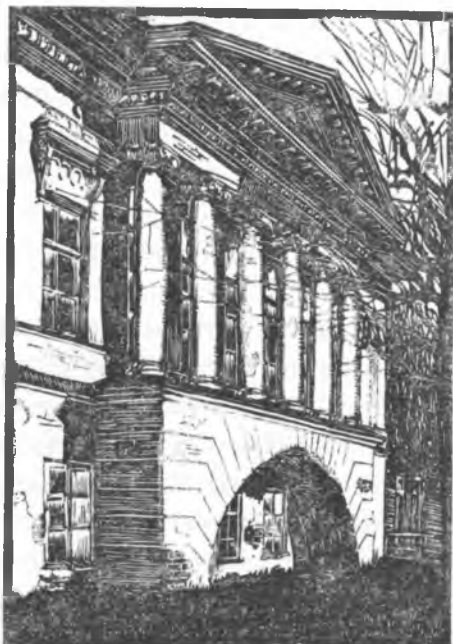
Альбом состоит из обложки, титульного листа и 31 станковой линогравюры. Из них обложка, титульный лист и 16 гравюр на отдельных листах выполнены И. И. Варакиным, остальные – Н. П. Дмитревским. Это был практически первый опыт работы Дмитревского в гравюре. Варакин начал гравировать в 1921 году, выполнив в линогравюре афишу для футбольного матча в Вологде. А. Н. Мунин в своей книге «Художники-вологжане» приводит запись разговора И. И. Варакина с И. Н. Павловым после выхода альбома. На вопрос Павлова:

ВАРАКИН И ДМИТРЕВСКИЙ
ГРАВЮРЫ НА АЛБЮМАХ



ГОСИЗДАТ
ВОЛОГДА
1922

Варакин Иван Иванович (1889–1972),
Дмитревский Николай Павлович (1890–1938).
Обложка альбома «Старая Вологда». 1922.
Бумага, линогравюра



Варакин Иван Иванович (1889–1972),
Дмитревский Николай Павлович (1890–1938).
Скулябинская богадельня. 1922.
Бумага, линогравюра.

«Чем вы работаете?», Варакин ответил: «Так, кое-чем, перочинным ножичком, затачиваю спицы от зонта, тем и работаю» [17]. Кроме того, А. Н. Мунин отмечал, что часть гравюр в альбоме авторы резали без предварительных рисунков, прямо по фотографиям» [18]. Это в значительной степени обусловило качественную разнородность листов альбома, излишне прямолинейную лапидарность отдельных гравюр. Вместе с тем лучшие гравюры отличаются художественным своеобразием и глубиной раскрытия темы.

Альбом открывается обложкой И. И. Варакина. В центре листа расположен картуш с названием альбома вверху. По своим формам и графической отделке он напоминает графические работы подобного плана И. Я. Билибина, Г. И. Нарбута. Наиболее интересен здесь собирательный образ города, изображённый в круге в центре картуша. На первом плане изображены старые избы с крышами, занесёнными снегом, далее над деревьями светлыми силуэтами на чёрном небе рисуются очертания колокольни и Софийского собора. Это своеобразный поэтический зачин. Композиция картуша графически чётко и выразительно читается на белом поле листа. Это одна из лучших обложек вологодских изданий 1920-х годов.

Каждый из авторов внёс своё мироощущение, своё понимание материала в создание этого альбома. И. И. Варакин, будучи архитектором по обра-



Варакин Иван Иванович (1889–1972),
 Дмитревский Николай Павлович (1890–1938).
 Соборные стены. 1922.
 Бумага, линогравюра



Дмитревский Николай Павлович (1890–1938).
 Дом бывший Дмитревских. 1922.
 Бумага, линогравюра

зованию, большее внимание сосредоточил на реальных конструктивных особенностях изображаемых зданий и памятников архитектуры. Так в листах «Скулябинская богадельня», «Городская амбулатория», «Дом Суконщикова», «Тюрьма» он штрихом прорисовал основные формообразующие элементы фасадов – колонный портик, фронтон, деревянный аттик, наличники окон. Плоскость фасада оживляется тенями, кустами и ветвями деревьев. Небо почти не проработано или намечено совсем условно. В этих гравюрах был зафиксирован внешний облик зданий, без соотнесения их с окружением.

В цикле линогравюр с памятниками древнерусского зодчества – «Башня Прилуцкого монастыря», «Софийский собор», «Церковь царя Константина» – автор вводит в изображение архитектуры элементы пейзажа. Здания как бы слегка отодвигаются в глубину, открывая кусок неба с летящими птицами, падающим снегом. Это способствует постепенному появлению в гравюрах рядом с архитектурой элементов поэтического художественного образа, передающих среду бытования зданий в старом городе. Более ярко эта линия проявилась в листах «Стены Вологодского Кремля», «Задворки на реке Золотухе», «Городской театр». Эти гравюры можно уже рассматривать как самостоятельные станковые произведения. В гравюре «Стены Вологодского Кремля» Варакин раскрепощает свой штрих. На смену довольно однообразной параллельной штриховке и прочерченным линиям в этой гравюре появляется соотношение массива стены с графически декоративными завитками чуть неправильных по форме и свободных по очертаниям облаков. Это способствует

созданию особого ощущения романтики и суровой древности, убирая ощущение «бытового протоколизма», присущего отдельным гравюрам И. И. Варакина из этого альбома.

Линогравюры Н. П. Дмитревского в альбоме «Старая Вологда» составляют вторую линию постижения архитектуры прошлого. Он выступает как художник романтического, драматического склада. Его внимание привлекают не внешние, фасадные приметы зданий, а динамика конструктивных объёмов, существование здания в ансамбле окружения. Даже в самом простом по исполнению листе «Дом бывший Дмитревских» он передает ощущение эпохи – начинающегося запустения этого еще крепкого и по-своему монументального здания. В резких, нервных белых штрихах на чёрном фоне колонн, мезонина, деревьев, в резком перспективном сокращении фасада есть ощущение тревоги, суровой строгости. Близка этому листу гравюра «Портик церкви Николая на Сенной», насыщенная графической проработанностью деталей фасада. В изображении эта небольшая церковь воспринимается частью грандиозного классического храма. Этот приём художественного преувеличения через подчёркивание отдельных черт и деталей художник будет использовать и в других работах. В частности, в листе «Ваза церкви Варлаама Хутынского» элемент внешнего декора приобретает поистине монументальные черты. В ряде листов альбома представлены укрупнённые изображения отдельных деталей и фрагментов: «Фронтон дома бывшего Левашого», «Изразцы печи



Дмитревский Николай Павлович (1890–1938), Варакин Иван Иванович (1889–1972).

Портик церкви Николая на Сенной. 1922.

Бумага, линогравюра



Дмитревский Николай Павлович (1890–1938).
Ваза церкви Варлаама Хутынского. 1922.
Бумага, линогравюра

в Архиерейском доме», «Ангелы» (по фрескам Софийского собора).

Наиболее значительны в альбоме «Старая Вологда» линогравюры Н. П. Дмитревского «Соборный комплекс» и «Соборная стена у колокольни». В обеих гравюрах показаны части центрального архитектурного ансамбля города. Художник избирает не традиционно выгодные точки зрения смотрящего издалека, а создаёт образ архитектурных масс, словно вырастающих перед нами, которые несмотря на разное время строительства и стилистику объединяются в гармоничный художественный организм. Основную роль в этих гравюрах играет ритм вертикалей. В листе



Дмитревский Николай Павлович (1890–1938).
Соборная стена у колокольни. 1922.
Бумага, линогравюра

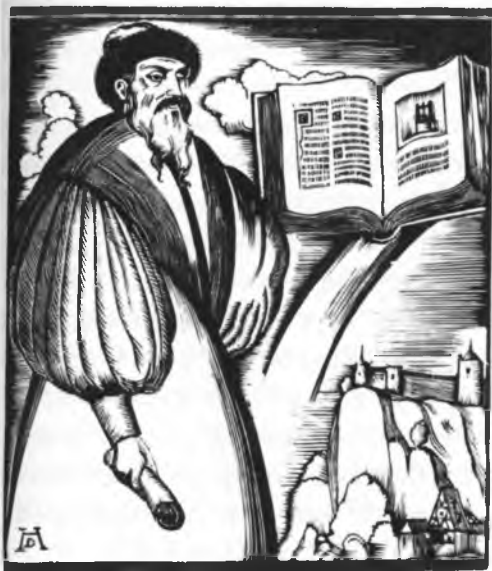
с колокольной он суров и аскетичен, тревожную ноту вносят разорванные облака. В ансамбле соборного комплекса неуклонное движение вверх создают колонны, пилястры, купола Воскресенского собора, колокольни Софийского собора. В этих работах выбранная резцом линия впервые у Дмитревского получает основополагающее, конструирующее композицию значение. Правда, в ней еще нет той уверенности, свободы и разнообразия будущих работ автора в ксилографии, но именно здесь в листах альбома «Старая Вологда» линия начинает формировать художественный образ.

Среди «архитектурно-уголковых» альбомов, созданных в 1920-е годы «Старая Вологда» занимает своё особое место. В лучших листах Н. П. Дмитревского и И. И. Варакина был создан обобщённый образ архитектурного ансамбля, очищенный от бытовизма, раскрытый в глубоко осмысленных конструктивных основах и декоративной выразительности. В этом отличие данного альбома от воссоздания живописного обаяния уголков старины в подборках гравюр В. И. Соколова «Уголки Сергиева Посада» или просто бытовой фиксации архитектурных мест у А. Н. Павлова в «Мотивах Москвы». Альбом Дмитревского и Варакина более творчески своеобразен и высок по уровню профессионализма, нежели альбомы линогравюр Д. И. Архангельского «Век минувший» и «Уфимский Амбир», в которых архитектура передана простой прорисовкой основных форм.

По своему творческому замыслу «Старая Вологда» стоит ближе к ксилографиям П. А. Шиллинговского «Петербург. Руины и разрушения», но ей, безусловно, не хватает и мастерства выполнения, и необходимого художественного отбора, творческого размаха. Эти качества со временем появятся в лучших ксилографиях Дмитревского конца 1920-х – 1930-е годы. Альбом «Старая Вологда» сохранил до сих пор своё историко-культурное значение, которое будет со временем возрастать, так как многие из изображенных зданий не сохранились, во многом изменился и сам характер города, окружение памятников архитектуры. Начинание Варакина и Дмитревского будет продолжено в 1960–70-е годы Г. и Н. Бурмагиными, которые выполнили большую серию ксилографий «Памятники архитектуры Вологодской области».

Середина 1920-х годов была связана в творчестве Н. П. Дмитревского с освоением новой техники ксилографии. Его первые опыты в гравюре на дереве относятся к 1923 году. Художник начал работать с изучения классической продольной или обрешной гравюры. Это прослеживается в использовании, или даже прямом копировании гравюр XV–XVI веков, в работе чёрной линией по белому фону в первых гравюрах. По несколько упрощённому и даже грубоватому характеру первые ксилографии Н. П. Дмитревского еще можно спутать с линогравюрами, лишь постепенно им вырабатывались навыки работы в новом материале.

Среди первых ксилографий художника стоит серия гравюр к руководству по печатному делу «История книгопечатания», которая создавалась для школы полиграфического производства. Издана она не была. Серия включала две сюжетные композиции – «Иоганн Гутенберг» и «В средневековой типографии», и 9 листов с воспроизведением элементов письма и типографской печати разных эпох: от древнего Египта до петровского времени в России. В основном это были гравированные копии с известных оригиналов. Более



Дмитревский Николай Павлович (1890–1938).
Иоганн Гутенберг. 1922–1923.
Бумага, ксилография

творческой представляется ксилография «Портрет И. Гутенберга». Её необходимо рассматривать в кругу произведений ретроспективного гравированного портрета, который в той или иной форме в 1920-е годы развивался в советской графике. Его характерные образцы представлены в серии гравированных портретов П. А. Шиллинговского и Ю. П. Великанова.

В своей работе Н.П. Дмитревский из изобразительных элементов составляет, сочиняет как портретный образ, так и образ эпохи. Слева в высоту листа располагается фигура Гутенберга в стилизованном костюме эпохи. Внизу как эмблема исторического пейзажа, места жизни – изображение стен крепости на скале и

характерного южнонемецкого дома фахверковой конструкции. Вверху, также по принципу эмблемы, на фоне неба изображена раскрытая книга. Очевидно, для оживления статичной композиции автор вводит в изображение неба чуть круглящуюся светлую полосу, которая идёт вверх по диагонали. В гравюре еще недостаточно использованы возможности ксилографии в разнообразии линий и штрихов. Контурные отдельные форм кажутся простым переводом в материал перового рисунка.

К группе ретроспективных ксилографий Н. П. Дмитревского следует отнести портреты А. Дюрера и Микеланджело. Портрет А. Дюрера тонко стилизован в характерных формах гравюры его времени. Портрет Микеланджело менее удачен. В нём грубоватая упрощённость самого портретного образа сочетается с надуманной сочинённостью фона, в котором без конструктивно-функциональной связи соединены латинская надпись, фрагмент фрески и

очертания купола собора. Вместе с тем обращение молодого автора к классическим образцам было важной школой овладения мастерством.

В 1924 году Дмитриевский выполняет гравюру «Прометей». В ней также отталкиваясь от образцов классического искусства, он насыщает свои работы динамикой, тревожной романтикой, характерной для эпохи начала XX века. Впервые в гравюрах художника появляется белый штрих на чёрном фоне. Исследователь творчества Дмитриевского Л. Ф. Дьяконицын писал, что белый штрих вначале использовался художником по необходимости, облегчая им работу по перенесению контура рисунка на дерево. Новый характер штриха придал гравюре и новое эстетическое качество. Л. Ф. Дьяконицын писал о «драматизме белого штриха» [18].

1923–1924 годы были для Н. П. Дмитриевского временем овладения приёмами ксилографии. Кроме того, появляются новые сюжеты. Одновременно с ретроспективными мотивами он разрабатывает мотивы поэзии Э. Верхарна. Сегодня они представляются продолжением театральных образов А. Блока, которые эволюционизировали на новом материале, в новой технике ксилографии. Таковы варианты гравюры «Женщины на перекрёстке», ксилография «Город». Вместе с тем в них проявляются новые качества: попытки создания в ксилографии светотеневых градаций, изображение человека в среде конкретного ночного города, изображение революционного движения, выступления рабочих (гравюра «Восстание»). Все эти черты, подспудно вызревающие и накапливающиеся, затем будут реализованы в цикле иллюстраций к «Двенадцати» А. Блока – лучшем произведении вологодской графики 1920-х годов.

Своеобразным итогом первых лет работы в ксилографии стали для Николая Дмитриевского гравюры 1925 года – «Автопортрет» и «Ветер. Вологда». В «Автопортрете» художник освобождается от случайных и ненужных подробностей, сосредоточившись на главном – лице, выражении глаз. В гравюре голова, приближенная к зрителю, занимает почти всю плоскость листа. На чистом белом фоне выразительно читаются основные формообразующие линии, которые дополнены параллельной и чуть закругляющейся штриховкой в тенях. Ясность и чёткость основных линий на белом фоне способствует созданию образа сосредоточенной вдумчивости героя. Эти линии переходят в черную раму, «оконтуривающую» основной рисунок, что вносит элемент внешней и внутренней завершенности портретного образа. Внизу справа помещена монограмма Дмитриевского, стилизованная под монограмму А. Дюрера. Это как отголосок ретроспективных увлечений, создающий в портрете композиционную уравновешенность и привносящий в созданный образ элемент романтического мироощущения.

Ксилография «Ветер. Вологда» – один из немногих станковых гравированных пейзажей художника. По сравнению с листами из альбома «Старая

Вологда» в этой гравюре использован принципиально новый мотив. Это реальный пейзаж Вологды тех лет. Изображён берег реки Вологды в излучине. На первом плане как своеобразные кулисы высятся два больших дерева, между ними два человека, склонившихся под ветром, в глубине на противоположном берегу пожарная каланча и церковь. Простой по мотиву пейзаж насыщается энергией движения. Состояние ветреной погоды передаётся и характерными позами людей, и клонящимися под ветром деревьями. В разработке воды, земли, неба художник использует уже разнообразные формы штриха, со-



Дмитревский Николай Павлович (1890–1938).
Соборный комплекс. 1922.
Бумага, линогравюра

ответствующие фактуре изображаемой натуры. Появляются более тонко и нюансировано проработанные детали. В этом листе автору наиболее удалось разработка листвы деревьев, в которой белые точки разной величины соседствуют с белым штрихом, помогающим передать движение. Выразительно читаются на фоне неба гнущиеся ветви и основные массы крон.

В середине 1920-х годов Дмитревский также начинает активно работать в книжной графике. В основном это были обложки журналов, сборников, отдельных книг. Первые книжные обложки начала 1920-х годов были рисованные. Это обложка книги И. Евдокимова «Север в истории русского искусства» 1920 года, обложка сборника «Материалы Севкорыбы» 1922 года и другие. Шрифт этих изданий не всегда удачен, основные элементы оформления сведены к виньеткам и декоративным рамкам. Новый тип обложки появился с переходом работы в ксилографии. Такова обложка, или издательская марка большого формата, «Вологодская центральная гостипография». Весь фон занимает параллельная штриховка. На ней изображены рулон раскатывающейся бумаги, отдельные листы, книги, в глубине – силуэты трёх рабочих, внизу, как своеобразная подставка изображена полка с книгами.

По использованию разнородных по форме, но единых по смыслу элементов, пространственными прорывами, вычленением отдельных предметов, несущих смысловую нагрузку, гравированные обложки Дмитревского развивались в общем русле оформления книги специального содержания. В 1925 году он награвировал обложку журнала «Северная почта». Основу листа также составляет чёткая линейная штриховка. Внизу, как в своеобразном окне изо-

бражён зимний пейзаж с возком, под ним эмблема – рог с вьющейся лентой. На изображение как бы сверху накладывается молния и круг. Частный элемент бытовой жизни прошлого на фоне гравированной штриховой плоскости органично вводится в современные чёткие, конструктивные линии круга, молнии.

Дмитревский работал также над оформлением газет. В 1924 году им был выполнен портрет В. И. Ленина для экстренного выпуска газеты «Красный Север». Второй портрет вождя революции, решённый более художественно, был исполнен для траурной листовки и воспроизведён в журнале «Северная почта», № 1 за 1924 год.

Особое место в гравюрном творчестве Дмитревского 1920-х годов занимают книжные знаки. О значении работы в этом виде малой графики в 1925 году писал первый исследователь экслибрисов Дмитревского М. Я. Лерман: «Труд этот приобретает особую значимость именно потому, что в провинции – надо в этом сознаться – еще так мало ценят внешность книги и мало её понимают. Там встретить отзвук себе в этой области тем труднее, а труд художника неотзвученный так тяжёл... Тихо и любовно они всё-таки творят своё дело и шаг за шагом внедряют любовь к книге, любовь не только к её содержанию, к её практической или научной полезности, но и к её изяществу, к полиграфической технике, к внешности книги, а вместе с тем и к её сохранности. В этом колоссальное значение провинциальных мастеров книги» [20].

Первые книжные знаки были выполнены Дмитревским еще до революции. Вплоть до 1923 года они разрабатывались им в рисунке и тиражировались автоцинкографией. С 1923-го по 1928 год художником было награвировано более 30 книжных знаков. В основном, они были выполнены для родных и близких, коллег, собирателей книг в Вологде. Это знаки для жены П. Е. Дмитревской, краеведа и издателя С. В. Клыпина, Ш. Е. Гинецинской, краеведа Б. И. Клушина, врача П. П. Мокровского, архитектора А. К. Вёдрова, поэта А. А. Субботина. Несколько знаков было выполнено для организаций – библиотеки Севкорыбы, Вологодского молочно-хозяйственного института. Среди гравюр – автоэкслибрисы и книжные знаки для известных собирателей и исследователей графики – А. А. Сидорова, М. Я. Лермана, И. И. Лазаревского, М. П. Сокольников, В. Я. Адарюкова, М. С. Базыкина.

Книжные знаки Дмитревского выдержаны по своему формату и стилю оформления в рамках специфики экслибриса. Это небольшого формата гравюры, вытянутые по вертикали. Текст в них, за отдельными исключениями, не играет формообразующей роли, мало варьируется, лишь вплетается в общую композицию. Основу составляет сюжетная или эмблематическая композиция, раскрывающая характер, занятия или особенности коллекции владельца. Наиболее удачны те знаки, в которых художник не разрабатывает

сложные пространственно-композиционные задачи, менее свойственные книжному знаку. Пожалуй, более удались автору знаки с символично-аллегорическим содержанием. Это автоэксlibрис 1924 года с изображением мастерской гравёра. Решающую роль в графическом строе работы играет ритм вертикальных штрихов. На их фоне вырисовывается фигура мужчины, шагающего по гравёрной доске с листом бумаги в руках. Сам сюжет, решённый в ясной графической форме, даёт простор для ассоциаций. В знаке для Ш. Е. Гинецинской изображена читающая женщина на фоне классического пейзажа. Вытянутость пропорций, чёткость основных линий, характерная атрибутика сообщают работе настроение раздумья, элегичности.

Среди наиболее выразительных знаков можно выделить эксlibрисы для А. А. Сидорова, А. А. Субботина, М. П. Сокольников. В первом знаке основой сюжета является шахматная игра. Рука, держащая фигуру, тень коня в фоне, чёрно-белые клетки способствуют созданию таинственной среды. Это самый графически читаемый знак художника, в котором большие пятна сочетаются со свободной штриховкой фона и детально проработанными формами шахматных фигур.

Всего Дмитриевским было выполнено 60 книжных знаков, большая их часть, как уже отмечалось, была создана в вологодский период творчества. Оценивая эксlibрисное наследие Н. П. Дмитриевского Л. Ф. Дьяконович писал: «Как и всей графике художника, его эксlibрису присущ просветительский, философский характер. Книжные знаки гравёра – может быть, не столько владельческие клейма, сколько дружеские посвящения библиофилам. Дмитриевский чутко уловил художественно-новую функцию эксlibриса как личного культурного представительства человека» [21].

И. И. Варакин также активно работал над оформлением журналов и книг. Им были выполнены обложка, титульный лист, заставки и концовки журнала «Север», издававшегося с 1922 года, издательская марка типографии «Северный печатник». Элементы оформления, использовавшиеся художником



Дмитревский Николай Павлович (1890–1938).
 Эксlibрис Ш. Е. Гинецинской. 1925.
 Бумага, ксилография

традиционны, строги, это, как правило, рисованный линейно-штриховой орнамент. Наиболее значительное достижение Варакина в 1920-е годы – серия портретов известных политических деятелей, вологодских краеведов.

Во втором номере журнала «Север» за 1922 год был опубликован «Портрет А. В. Луначарского». Линогравюра в оригинальном оттиске с доски была помещена на наклейке и сопровождала статью А. В. Луначарского «Из вологодских воспоминаний». Портрет оплечный, почти профильный. Художник использует резкий контраст чёрного глухого тона по краям работы с белым полем в центре, неровные очертания которого вносят в работу ощущения напряжённости. На белом фоне художник и создаёт портретный образ. Голова изображенного чуть откинута назад, Варакин подчёркивает его высокий открытый лоб, энергичные складки на лице. По сравнению с линогравюрами «Старой Вологды» графическая проработка этого листа отличается большим разнообразием. Различным расстоянием между линиями создаются тонкие переходы между тёмными и белыми пятнами в лице. Вместе с чёрным художник удачно использует белый штрих для моделировки волос. В портрете есть энергичное, патетическое начало. Это одна из лучших портретных гравюр вологодской графики 1920-х годов.

В журнале «Север» печатались портреты местных краеведов, выполненные Варакиным. В 1923 году они вошли в книгу А. и А. Веселовских «Воложане – краеведы» [22]. В издании было опубликовано 6 портретов, 3 из них были выполнены в ксилографии, 3 в линогравюре. Эти работы не достигают той силы выразительности, которая присуща «Портрету А. В. Луначарского». В одних доминирует своеобразная упрощенность, как в портрете Е. А. Мерцалова, выполненном в линогравюре, другим присуща документирующая манера. Среди наиболее удачных можно отметить портрет И. К. Степановского, более проработанный в деталях и тонкий по передаче душевного состояния. Также интересны портреты А. А. Сняtkова и Н. А. Иваницкого. В последнем в несколько упрощенной, обобщённой манере создан тип интеллигента-разночинца. Но, как и многим работам, этому портрету вредит слишком сильный контраст тёмного фона и светлого лица. Серия портретов И. Варакина – единственное явление подобного рода в вологодской гравюре 1920-х годов. Несмотря на отмеченную прямолинейность и упрощение созданных образов эти портреты сохранили своё историко-культурное значение и для наших дней. В самой их суровой лапидарности проявились условия и возможности творческой работы тех лет, в своеобразной плакатности – ощущение эпохи.

Наиболее значительной графической работой Николая Дмитриевского, выполненной в Вологде, стала серия ксилографий к поэме А. Блока «Двенадцать». Художник закончил ее в 1926 году, через четыре года после выхода альбома «Памяти А. Блока. Театр». За прошедшее время многое изменилось

в творчестве гравёра – к новой работе он пришел во всеоружии мастерства. Ксилографии к «Двенадцати» – выражение гражданской и творческой зрелости художника. Само время позволило более глубоко понять и образ поэта, и художественную, социальную значимость поэмы.

Ко времени обращения Дмитревского к «Двенадцати» иллюстрирование поэмы уже имело свою историю. В 1918 году в издательстве «Алконост» вышло издание поэмы с рисунками Ю. П. Анненкова. В этих рисунках необыкновенно ярко выразилось тревожное время, ярко-характерные типы и образы, созданные поэтом. А. Блок писал Ю. Анненкову: «Рисунков к «Двенадцати» я страшно боялся и даже говорить с Вами боялся. Сейчас, насмотревшись на них, хочу сказать Вам, что разные углы, части, художественные мысли – мне невыразимо близки и дороги, а общее – более, чем приемлемо, – т. е. просто я ничего подобного не ждал, почти Вас не зная» [23]. Анненков в характерной для его творчества стилистике ярко выразил реальный, социально-бытовой план поэмы. Расширительно-иносказательный её план передан лишь обострённой ритмикой графики, реальные образы нового – красноармейского патруля в ночном городе – еще не нашли отражения в рисунках художника.

Пожалуй, впервые этот «державный шаг» появился на обложке «Двенадцати», выполненной В. Масютиным для берлинского издания 1921 года. При жизни Блока поэму иллюстрировали также М. Ларионов и Н. Гончарова в 1920 году, обложку к «Двенадцати» выполнил в 1921 году В. Замирайло. В 1924 году А. Д. Гончаров награвировал фронтиспис к поэме, который воспринимается как обобщённый образ социального и эмоционального-сюжетного содержания «Двенадцати». Серия ксилографий Н. Дмитревского по-своему отразила поэтический строй и образный смысл произведения. Она, подытожив созданное предшественниками, выразила новое, социально более определённое понимание поэмы, сложившееся к середине 1920-х годов.

В 1926 году Дмитревский в технике ксилографии выполнил 12 отдельных страничных иллюстраций к поэме и первый гравированный портрет А. Блока. Как отмечал Л. Ф. Дьяконицын, в 1927 году в Вологде в издательстве «Северный печатник» был оттиснут пробный макет альбома гравюр, но это издание не состоялось [24]. В том же году отдельные листы серии были показаны на выставках и получили одобрение критики. На выставке «Русская ксилография за 10 лет» в Государственном Русском музее экспонировались иллюстрации к 5-й и 11-й главам поэмы. Устроитель выставки В. В. Воинов писал: «Работы Дмитревского (Вологда), исполненные довольно тонко, среди них, особенно некоторые книжные знаки и иллюстрации к «Двенадцати» Блока, формально несколько эклектичны, что, однако, не уменьшает их художественных достоинств» [25]. На выставке «Графическое искусство в СССР. 1917–1927» в Академии художеств был показан весь цикл гравюр, включая

и портрет А. Блока. А. А. Сидоров в статье «Графика и искусство книги», опубликованной в № 7 журнала «Печать и революция» за 1927 год отмечал: «...к тем же «Двенадцати» превосходную... серию сделал Н. П. Дмитриевский в Вологде» [26].

Полностью гравюры Н. Дмитриевского к поэме «Двенадцать» А. Блока были напечатаны с авторских досок в 1929 году в издательстве «Молодая гвардия» [27]. К созданному ранее циклу были добавлены гравированная обложка и заставка, идущая после предисловия. Также в издание вошёл новый вариант



Дмитриевский Николай Павлович (1890–1938).
Портрет А.А. Блока. Третий вариант. 1929.
Бумага, ксилография

портрета А. Блока и второй вариант гравюры к 9-й главе «Стоит буржуй на перекрёстке». На задней стороне обложки была помещена издательская марка «Молодой гвардии», выполненная В. А. Фаворским.

В процессе работы над книгой наиболее существенное изменение претерпел портрет Александра Блока. Первый его портрет в графике Дмитриевского появился еще в 1922 году в альбоме «Памяти А. Блока. Театр». Он был выполнен несколько прямолинейно, на резком контрасте света и тени. Вместе с тем в образе были выражены черты романтической взволнованности. В ксилографии 1926 года Дмитриевский избрал сюжетную трактовку портрета. Сам

поэт показан слегка склонившимся, его задумчивый взгляд скользит мимо зрителя. Внизу справа изображена Незнакомка на фоне снежной метели. К сожалению, в этом варианте портрета интересный сюжетный замысел не получил естественного и органичного решения. Наименее интересен оказался облик самого поэта – несколько прямолинейный, почти лишённый поэтического настроения. Вся гравюра распадается на две части, мало связанные между собой: декоративно-плоскостной, статичный портрет и пространственно-динамичный сюжетный фон.

В портрете 1929 года, вошедшем в книгу, художник отказывается от сюжетного решения, сосредоточившись на лице А. Блока. Этот портрет по композиции, по формату, эмоциональному состоянию напоминает «Автопортрет» Дмитриевского 1925 года. Только лицо повернуто в обратную сторону, да изменилась монограмма – стала меньше и скромней, без стилизации под

Дюрера. Самое главное – изменилось воплощение образа в материале. На смену белому полю фона, контурным линиям, напоминающим рисунок, пришла свободная, как бы импровизационная, раскованная работа в материале гравюры на дереве, в динамике соотношений чёрного и белого. Фон насыщен чёрными штрихами, которые передают движение, и белыми штрихами на чёрном фоне, создающими светлый ореол вокруг лица. Сам портретный образ стал глубже, отражая состояние задумчивости – то своеобразное «вслушивание в музыку революции», о чём писал сам поэт [28].

Но, как представляется, и этот вариант портрета А. Блока имеет черты внутренней незавершённости. Так взволнованно-динамичной трактовке фона, выражению глаз и лица в целом противоречит суховатая параллельная штриховка светлой части лица, по своей структуре напоминающая приёмы репродукционной гравюры на дереве конца XIX века. Общему замыслу также не соответствует и костюм, белая рубашка с галстуком, совсем не характерные для самого поэта.

Лучшие черты графического творчества Дмитревского раскрылись в отдельных страничных иллюстрациях. Весь цикл гравюр по своей структуре можно подразделить на две части. Это пять ксилографий с более выраженным сюжетно-бытовым началом: «Катька», «Снег крутит, лихач кричит...», «Петька», «А Катька



Дмитревский Николай Павлович (1890–1938). «Снег крутит, лихач кричит...». Иллюстрация. А. А. Блок. Поэма «Двенадцать». 1926. Бумага, ксилография



Дмитревский Николай Павлович (1890–1938). «И вьюга пылит им в очи дни и ночи напролет...». Иллюстрация. А. А. Блок. Поэма «Двенадцать». 1926. Бумага, ксилография

где? Мертва, мертва!», «Стоит буржуй на перекрёстке». Другие восемь гравюр, включая обложку, можно отнести к произведениям символично-ассоциативного плана. Подобное прочтение поэмы соответствует и её внутреннему строю, где в единой обобщённой картине тревожного времени как бы вычлениются отдельные острохарактерные эпизоды и детали.

Среди сюжетно-тематических гравюр наиболее выделяются образы основных героев – Катерины и Петра. «Катька» изображена сидящей на стуле в кабаке. Художник подчёркивает её вызывающую и развязную позу, полную своеобразной выразительности. Тёмная фигура хорошо читается на светлом фоне, разработанном отдельными группами штрихов. Это наиболее чётко воспринимаемая во всём цикле гравюр композиция, выполненная большими пятнами и сочной штриховкой. Женская фигура как декоративный узор вписывается в плоскость листа. Основу гравюры с образом Петра составляет его лицо, изображённое в фас. Светлыми бликами и остротой рисунка оно выделяется на листе. Лицо «Петрухи» у Дмитревского, по сравнению с рисунком Ю. Анненкова более индивидуализировано, вычленено из окружения. В его чертах есть сложное сочетание грубой озлобленности, резкости и тоски. Значительный интерес представляет сама композиция, те новые черты, что впервые появляются в творчестве Дмитревского. Стремясь передать движение фигуры, художник добавляет её профильное изображение, повторяет линии контура, вычленяет в фоне кусок динамичного диагонального штриха над фигурой.

Отмеченные выше гравюры принципиально важны для понимания новых качеств работы в материале, развивавшихся в творчестве Дмитревского того времени. Это выражение эмоциональных качеств героя через характер штриха и фактурное своеобразие деталей. Так в «Петрухе» штрих создаёт разное ощущение деталей. Резкие, контрастные штрихи отсветов фонаря продолжают в гравюре единую линию сурового шага красноармейцев, а круглая сочная штриховка фона оттеняет более сложные, личные переживания героя. Пересекающаяся штриховка штанины «Петрухи», также выделенная как значимая деталь, передаёт фактуру, которая необходима как ясно читаемый бытовой элемент.

Символично-ассоциативный цикл гравюр Дмитревского был связан с изображением нового «революционного шага», с образами красноармейцев. Он стал лейтмотивом всего оформления книги. Основой гравюр этого ряда является чёрное поле листа. На нём белым штрихом прорисованы фигуры идущих красноармейцев, очертания домов, сугробов, снежной метели. У идущих людей за отдельными исключениями не видно лиц, или они совсем не индивидуализированы. Не случайно на обложке лицо солдата всё прочерчено параллельными штрихами, которые уходят в линию, изображающую снежную

заметь. Художник опускает подробности и бытовые детали, чтобы раскрыть лейтмотив поэмы – ветер, вьюга, идущие вперёд красноармейцы, олицетворяющие собой новый мир.

Разнообразие белых штрихов и линий на белом фоне лишает их резкого контраста и создаёт нежные тональные соотношения в гравюрах Дмитревского. Это дало повод некоторым авторам говорить о «живописности», «колоритности» этих листов. Так Л. Дьяконицын писал: «Необычайно живописные, колоритные листы Дмитревского воспели борьбу против хаоса и мрака» [29]. Н. Розанова в книге о московской книжной ксилографии отмечала, что Дмитревский «по своему художественному складу был человеком, эмоционально чувствующим мир». Она писала: «Отсюда – цветность его гравюр, а к концу 20-х годов – особое внимание к светотеневому, импрессионистически понятому началу в ксилографии» [30]. Хотя понятия «цветность», «живописность» вряд ли необходимы для определения тоновой нюансировки в чёрно-белой ксилографии, в определениях этих авторов отражены характерные свойства ряда гравюр Дмитревского второй половины 1920-х годов. Наиболее полно эти градации тона, рождённые многообразным варьированием штриха, будут развиты в серии гравюр Дмитревского к античной поэзии середины 1930-х годов.

В целом надо сказать, что Дмитревский создал единый, внутренне завершённый цикл гравюр к поэме А. Блока «Двенадцать». Гравюры среднего формата удачно вписались в формат книги. Хотя художнику не удалось подняться до силы эпического обобщения эпохи, присущего рисункам Ю. Анненкова, он сумел создать более развёрнутый, многоплановый сюжетно-тематический и образный цикл. Н. Розанова, делая предположение о воздействии на Дмитревского школы Фаворского еще до переезда художника в Москву, видела эту связь «не в плане внешнего подражания тем или иным графическим приёмам, воспринятой глубоко творчески, с пониманием существа теории Фаворского: его требования в книжной гравюре быть непременно цельным и отвечающим стилю писателя произведением искусства» [31]. С этим нельзя не согласиться. В 1927 году А. А. Сидоров писал: «Вологда... в лице прекрасного, постоянно растущего мастера Н. П. Дмитревского – от станковой гравюры (представленной, например, альбомом линогравюр Дмитревского и Варакина, посвящённым «Старой Вологде», 1922 год) идёт к книге, даже если условия провинциального издательства заставляют пока оставить вне наборного оформления очень интересную сюиту Дмитревского, посвящённую тем же «Двенадцати» Блока. Диковинно, что гравюры эти имеют всё право на признание после того, как «Двенадцать» иллюстрировали в Ленинграде Анненков, за границей Масютин и Ларионов, в Москве один из лучших представителей молодёжи – А. Гончаров» [32].

В конце 1920-х годов Дмитревский и Варакин переедут в Москву и Ленинград – там их творчество получило новое развитие в рамках традиций и современного развития московской и ленинградской школ графики. По этой причине их произведения более позднего периода в нашем исследовании не рассматриваются.

Примечания к § 2

1. Сидоров А. А. Предисловие к кн.: Дьяконицын Л. Ф. Художник Николай Павлович Дмитревский. Вологда. 1962, стр. 8.
2. Голлербах Э. Ф. Книжная графика. В сб. «Графическое искусство в СССР. 1917–1927». Л. 1927, стр. 28.
3. Варшавский Л. Р. Очерки по истории современной гравюры в России. М. 1923, стр. 36.
4. Голлербах Э. Ф. Книжная графика. В сб. «Графическое искусство в СССР. 1917–1927». Л. 1927, стр. 97.
5. Блок А. А. Предисловие (к сборнику «Лирические драмы»). В сб. «Александр Блок. Театр». Л. 1981, стр. 413.
6. Александр Александрович Блок. «На грани». Вологда. 1922, № 1, стр. 94.
7. Там же, стр. 22.
8. Блок А. А. Предисловие (к сборнику «Лирические драмы»). В сб. «Александр Блок. Театр». Л. 1981, стр. 413.
9. Блок А. А. «Роза и крест» (к постановке в Художественном театре). В сб. «Александр Блок. Театр». Л. 1981, стр. 430.
10. Там же, стр. 413–414.
11. Памяти А. Блока. «Красный Север». Вологда. 2 сентября 1922, № 198.
12. Сидоров А. А. Русская графика за годы революции. 1917–1922. М. 1923, стр. 49.
13. Голлербах Э. Ф. История гравюры и литографии в России. М.-П. 1923, стр. 124.
14. Там же, стр. 125.
15. Евдокимов И. Север в истории русского искусства. Вологда. 1921, стр. 19.
16. Гревс И. К живым образам истории и культуры русского Севера. «Север». Вологда. 1922, № 1, стр. 160.
17. Мунин А. Н. Художники-вологжане. Вологда, стр. 178.
18. Там же.
19. Дьяконицын Л. Творчество Н. П. Дмитревского. «Искусство». 1965, № 1, стр. 43.

20. Лерман М. Я. Книжные знаки Н. П. Дмитревского. Вологда. 1925, стр. 13.
21. Дьяконицын Л. Ф. Н. П. Дмитревский. М. 1980, стр. 80.
22. Веселовские А. и А. Вологжане-краеведы. Источники словаря. Вологда. 1923.
23. Цит. по кн.: Долгополов Л. К. «Двенадцать» А. Блока в издании «Алконоста». М. 1980, стр. 9.
24. Дьяконицын Л. Ф. Н. П. Дмитревский. М. 1980, стр. 75.
25. Воинов В. В. Вступительная статья к каталогу «Русская ксилография за 10 лет». ГРМ. Л. 1927, стр. 36.
26. Сидоров А. А. Графика и искусство книги. «Печать и революция». М. 1927, № 7, стр. 212.
27. Александр Блок. Двенадцать. Гравюры на дереве Н. П. Дмитревского. «Молодая гвардия». 1929.
28. Там же.
29. Дьяконицын Л. Ф. Н. П. Дмитревский. М. 1980, стр. 76.
30. Розанова Н. Н. Московская книжная ксилография 1920–30-х годов. М. 1982, стр. 217.
31. Там же.
32. Сидоров А. А. Графика и искусство книги. «Печать и революция». 1927, № 7, стр. 226.

§ 3. Творчество графиков старшего поколения

Рядом с Н. П. Дмитревским и И. И. Варакиным в 1920-е годы в Вологде и области работала большая группа графиков, получивших художественное образование еще до революции. В основном они были связаны с традициями Академии художеств 1910-х годов – занимались в мастерских В. В. Матэ и И. Е. Репина. После революции эти художники активно включились в строительство социалистической культуры в регионе, преподавали, работали в музеях, способствовали возрождению народных художественных промыслов края. Имея различия в стилистике и выборе тем, они представляли единую группу: Е. П. Шильниковский, Ф. М. Вахрушов, В. Ф. Сысоев, Н. А. Тусов, В. Н. Тербенев. За исключением Е. П. Шильниковского, автора офортов и линогравюр, эти мастера, по преимуществу, работали в акварели, реже рисунке тушью, сангиной, карандашом. Их произведения – камерные пейзажи, сюжетные композиции, портреты, в которых продолжается традиция лирического или символично-аллегорического пейзажа, бытового жанра, в характерной для ряда явлений стилистике русского искусства 1910-х годов. Во многих их графических работах – поэтизация старины, фиксация уходящего быта.