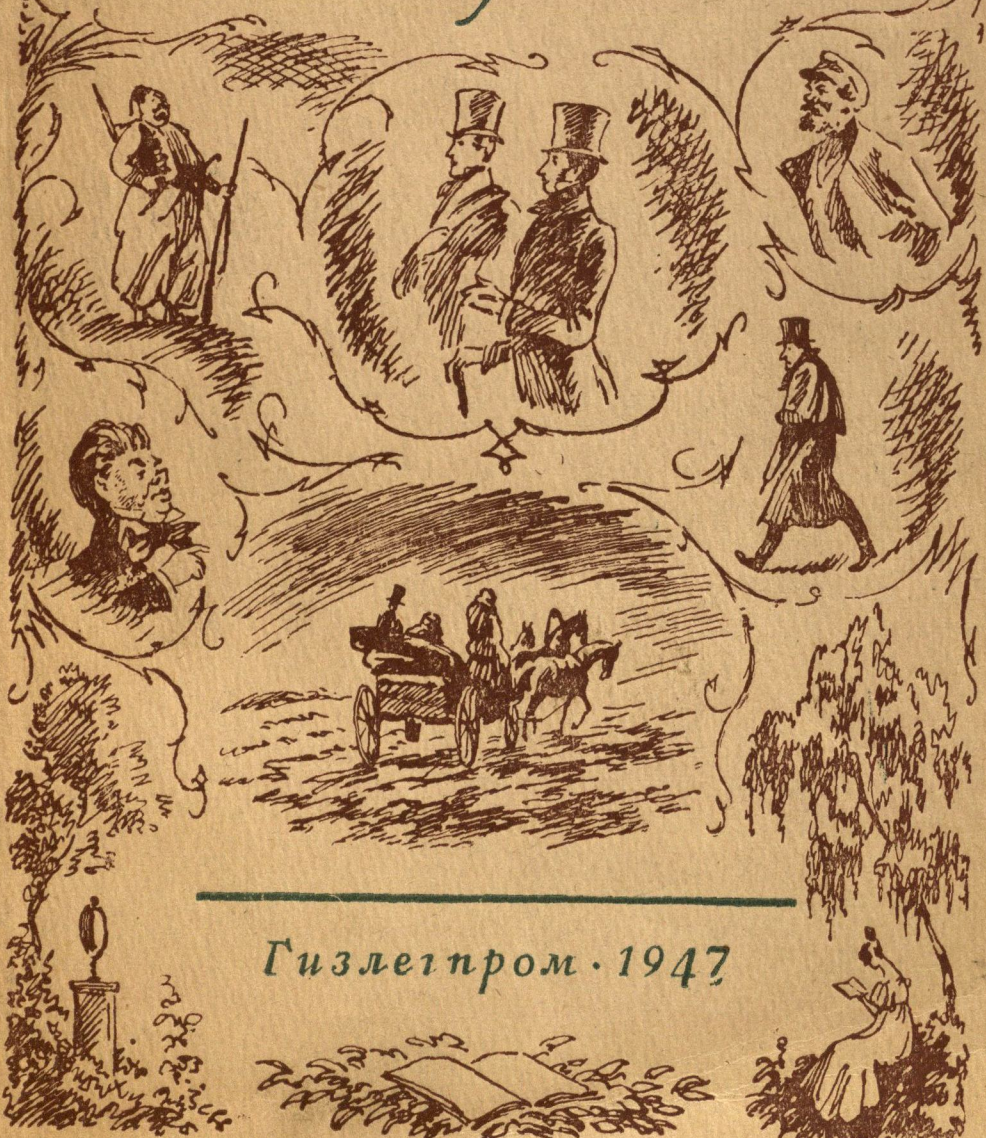


Мастера книжного оформления

М. Сокольников

Н. В. Кузьмин



Гизлетпром · 1947

ГОСУДАРСТВЕННОЕ  
НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
ТЕКСТИЛЬНОЙ, ЛЕГКОЙ

и

ПОЛИГРАФИЧЕСКОЙ  
ПРОМЫШЛЕННОСТИ

МОСКВА

1947



**МАСТЕРА КНИЖНОГО ОФОРМЛЕНИЯ**

**М. П. СОКОЛЬНИКОВ**

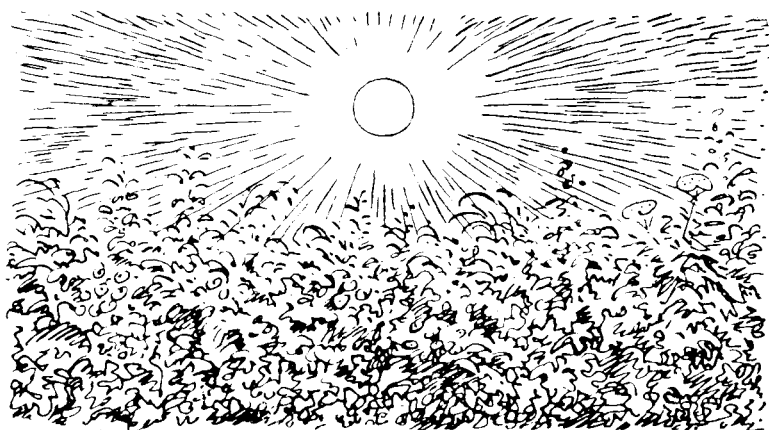
# **Н. В. КУЗЬМИН**



**ГИЗЛЕГПРОМ**

**МОСКВА**

**1947**



**Н**ОВЫЙ XX век в истории русского искусства начался с возвышающегося влияния графики. «В безбрежные моря современной жизни» графика хлынула мощным потоком, устремляя свое воздействие на самые разнообразные виды человеческой культуры.

Особенно пышно утверждалась графика в книге и журналах. Здесь ее победному шествию помогли машинизация полиграфического производства и изобретение цинкографического способа печати рисунков, сменившего тяжелую репродукционную гравюру. Через печатное искусство открылся для художников небывалый, заманчивый по перспективам путь к массам читателей-зрителей.

Искусству книги стали отдавать силы и крупные мастера живописи, но оно породило и специальные кадры книжных графиков — не только иллюстраторов, но и художников внешнего и внутреннего оформления книги.

Освобожденная от пут тоновой гравюры книжная графика искала тогда новые, независимые формы выражения и находила их в оригинальном линейном звучании, в четких и гармонических контрастах черного с белым цветом бумаги. Большая роль отводилась элементам книжного украшения, проблеме декоративных шрифтов. На искусство книги влияли издания английских прерафаэлитов во главе с Моррисом и особенно графика Бердслея. Влиянием последнего отмечено творчество многих русских художников рубежа XIX—XX веков. По верному замечанию Н. Э. Радлова, бердслеевское «понимание форм и его изощренное и болезненное мироощущение были слишком остры и новы, чтобы не оставить следа в искусствоведении художников. Творчество многочисленных подражателей сосредоточилось на повторении бердслеевских мотивов»<sup>1</sup>.

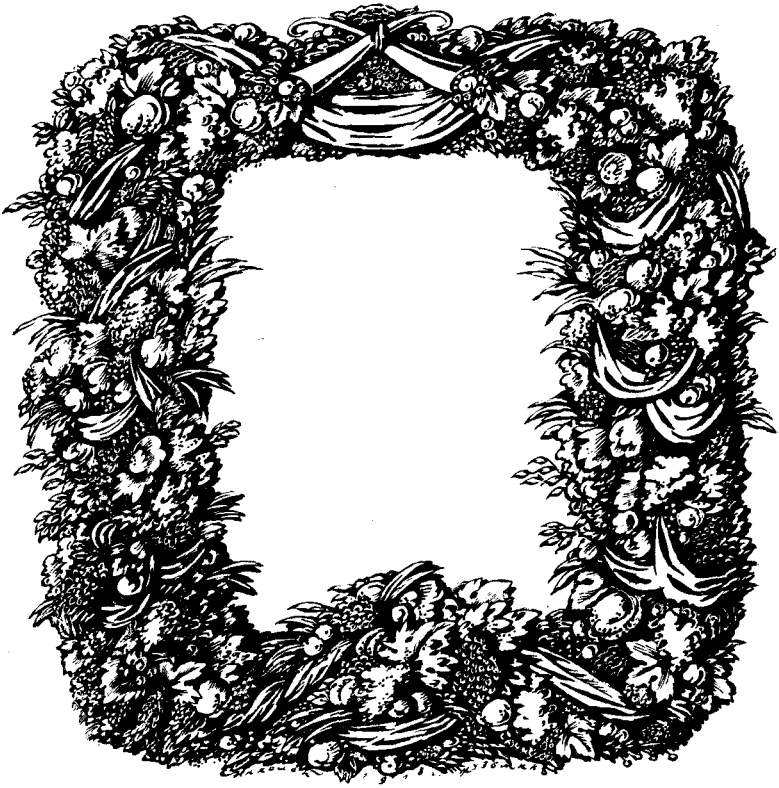
Ведущую роль в новой книжной графике заняла группа мастеров, для которой принцип «искусство для искусства» был главенствующим, а «творческие чувства — единственной реальностью на земле».

Назвав свое объединение «Миром искусства», вершители художественных судеб новой русской графики провозгласили, что «Мир искусства» «выше всего земного, у звезд, там он царит надменно, таинственно и одиноко»<sup>2</sup> и что «реакция искусства на земные заботы и волнения недостойна этой улыбки божества»<sup>3</sup>. Книга превращалась

<sup>1</sup> Проф. Н. Э. Радлов. Графика. Изд-во «Благо». Л. 1926, стр. 16.

<sup>2</sup> Александр Бенуа. Возникновение «Мира искусства». Л. 1928, стр. 42 (из письма Бакста).

<sup>3</sup> Слова Дягилева. Цитировано по книге Наталии Соколовой «Мир Искусства». М. 1934.



для таких художников, по признанию их апологетов, в собрание «бесплотных форм», в «волшебство», в «предлог» для декоративных выдумок, приправленных то ребячливой шуткой, то напускной важностью, то лукавой эротикой»<sup>1</sup>.

Обладея незаурядными талантами и по-новому ставя вопросы технического и формального решения графических жанров в книге, мирискусники создали немало прекрасных декорированных и иллюстрированных изданий («Пиковая дама» Бенуа, и «Хаджи-Мурат» Лансере, рисунки Добужинского, Билибина и др.), много сделали для развития культуры русской книги. Но они выключили современную реальную жизнь из сферы своего искусства. Застывшие эпохи XVIII и начала XIX веков, с поэзией аристократического мира, стали для них актуальнее жизненных запросов времени, в котором бурлили новые общественные силы и совершилась революция 1905 года. Эстетическое гурманство, гедонистический взгляд на творчество привели многих художников «Мира искусства» к «фижменному пошибу», к изображению, по словам Стасова, «мучнистых кавалеров», к графическому антиквариату. Их искусство несло мечту о прошлом, но не о будущем.

Так началось декадентство русской графики, питавшейся, помимо всего прочего, и философией тогдашней символической литературы с ее мистическими устремлениями, откуда шли

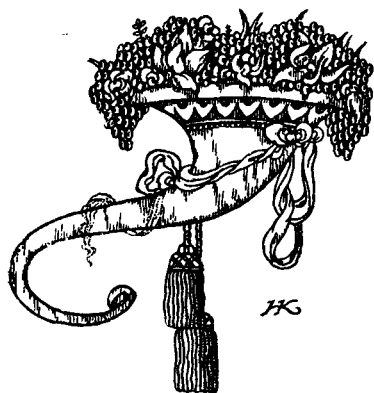
Намеки тонкие на то,  
Чего не ведает никто...

Со страниц роскошно изданных, богатых графикой журналов «Золотое руно», «Весы», а потом и «Аполлон», текло утонченное, рафинированное искусство, далекое от народа, но, несомненно, влиявшее красотой своих форм на

<sup>1</sup> Современная русская графика. Л. 1916, стр. XIV (С. Маковский).

вкусы молодых, подрастающих поколений художников, вовлекая многих из них в свое русло. Это было искусство. в проявлении которого сказывались, — по словам самого мэтра группы, — «и балованность барчуков, и то, что кое-кто из нас были «иностранныго происхождения» — юношами, не знавшими в своих семьях сурового тона истинно русского быта»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Александр Бенуа. Возникновение «Мира искусства». Л. 1928, стр. 10.







**В** 1909 году в номере шестом «Весов» появились рисунки неведомого никому Николая Кузьмина. Какой-то совершенно неизвестный ученик реального училища из Сердобска,— в те времена глухой Саратовской губернии,— прислал в редакцию рисунки бердслеевского стиля, произведшие впечатление на Валерия Брюсова. Но на этом сердобский реалист не остановился: в следующем году его виньетки проникли уже в «Аполлон», бывший законодателем художественной моды и апробатором «новых» явлений в искусстве.

Этот Николай Кузьмин и явился одним из тех «подрастающих», кого настигали в провинции волны увлечения Бердслеем и русскими декадентами.

Он родился 19 декабря 1890 года и начал «пачкать» бумагу еще в раннем детстве, изображая всевозможные битвы и копируя картинки из журналов. В семье его отца — сердобского портного, человека чуткого, стремившегося дать детям образование, — выписывали «Родину» и «Ниву». Журнальные иллюстрации, и прежде всего, переработанные рисунки Доре к «Библии» и «Потерянному раю» Мильтона были первым и сильным толчком к возбуждению пристрастия к искусству. Рисунки Доре стали начальным источником, повлиявшим на сложение иллюстративного дарования Кузьмина. Пример творчества великого французского иллюстратора, потрясающей, феноменальной зрительной памяти и воображения Доре, был для него и в зрелые годы необычайным и заражающим.

Уездный подросток жадно глотал все новое в журналах и книжной литературе, что тогда отражало современное искусство. Сильнейшее впечатление на Кузьмина производят репродукции Ге и Врубеля в издании Гранат «Главные течения русской живописи XVIII—XIX веков». Воспроизведения работ Васнецова, Поленовой, Билибина, Малютина к статье С. Маковского «Народная сказка в русском искусстве» («Журнал для всех») пробуждают в пятнадцатилетнем мальчугане интерес к декоративным формам искусства. Дальше идут — Штук, Клингер, мюнхенские модернисты.

В 1906 году в Сердобск проникает «Золотое руно» с вещами Врубеля, напечатанными в цвете. Симпатии Кузьмина окончательно склоняются к новым направлениям в искусстве. Знакомство с первым номером революционно-сатирического журнала «Жупел» еще острее возбуждает к увлечению графикой. Иллюстрации «Родины» и «Нивы» остаются пройденным этапом и кажутся теперь «дешевкой», мещанскими по вкусу.

«В 1907 году на полке моей этажерки,— пишет о себе Кузьмин,— стояли выписанные на трудовые, заработанные

репетиторством деньги, из Москвы, от Кнзбея, монографии серии Кнакфуса: Дюрер, Мантенья, Боттичелли, Ходовецкий, Крэн, Россети, Клингер. Потом прибавились Гойя и Бердслей, изданные «Шиповником».

Книжная полка Кузьмина периода учения в Сердобске дает ясное представление об его развитии и интересах. К перечисленным изданиям по искусству надо добавить отдельных классиков и произведения современной литературы. Тогда он был очарован впервые стихами Блока. К книжным восприятиям искусства юноша присоединял и непосредственные впечатления от живописных произведений. В 1906—1909 годах он несколько раз съездил в Саратов и побывал там в прекрасном музее, созданном стараниями внука Радищева художника А. П. Боголюбова. Там видел Кузьмин отличное собрание русской школы живописи, мастеров итальянского и голландского возрождения, французских барбизонцев, боголюбовских друзей — Добиньи, Диаза и других.

Увлечение Бердслеем подвинуло начинающего художника на самостоятельную работу в графике. «Совершенство графического стиля бердслеевских рисунков» заслонило остальные влияния и вызвало на подражание. Бердслей владел юношей Кузьминым в течение нескольких лет, начиная с 1907 года, и привел к законченным композициям, попавшим в «Весы», «Аполлон», а затем и в «Альманах «Аполлона» (1911 год).

Когда сейчас смотришь на эти первые графические произведения Кузьмина, удивляешься высокому качеству их технического исполнения художником. Мотивы этих рисунков, конечно, не самостоятельны — тут ясные переживы сюжетов Бердслея и его подражателей, в почерке молодого автора — заимствованные приемы. Но построены все вещи так осмысленно и с таким тонким вкусом, формы их так изящно сгармонированы, что вы признаете здесь руку мастера, а не ученика или диллетанта. Штрихи легли без

робости начинающего — чувствуется понимание стилистичности произведения, умение распоряжаться градациями черного и белого. Вполне естественно, что такие качества абсолютно неизвестного имени подкупили редакции толстых художественных журналов.

Подобные примеры дебютов начинающих графиков из провинции в нашем новом искусстве немногочисленны. И это тем более любопытно, что в Сердобске Кузьмин, в сущности, не прошел никакой художественной учебы. Нельзя же, в самом деле, принимать за что-то серьезное указания учителя рисования Андрея Гурьевича Лошадикина, который, подходя к ученикам, восклицал:

Штришком рисуйте, штришком! . . .

Неожиданным успехом Кузьмин был всецело обязан самому себе. Он начал путь в искусстве самородком.

Исполненные тридцать пять лет назад первые работы Кузьмина — свидетельство графического таланта, заложенного в него от природы, и воспитанного понимания декоративных средств графики. Расположившийся на скульптурной вазе купидон со стрелой, бабочки, летающие над прудом, эффектно спускающиеся ветви винограда, контрастирующие с полевыми «поволжскими» цветами, сценка украшения парковых ворот причудливым оружием в духе XVIII века, какой-то восточного типа сокольниковый, — сливаются в рафинированных, но красивых сочетаниях. Из этих вещей наибольшей графической четкостью и чем-то своим, индивидуальным, отличается заставка из «Аполлона», изображающая чашу в форме рога с виноградом и спускающимися вниз кистями тяжелого шнура.

Тихая, мирная сердобская жизнь изредка нарушалась отдельными общественными событиями, отклики которых, конечно, доходили и до учащейся молодежи. Сильное возбуждение оставило дело о полицейских зверствах в Сердобском уезде, вызванное блестящей статьей Короленко

«В успокоенной деревне», помещенной в «Русских ведомостях» и наделавшей шум по всей стране. Хутор Дубровка, где жил писатель у своих родственников Малышевых, сделался широко известен местным жителям.

По мере развития намечались у Кузьмина симпатии к родному краю и людям, которые из него вышли. «На кладбище в Сердобске мы выделяли могилу писателя-народника Слепцова, — вспоминает художник. — С родственниками его, сестрами Кулябко, я был знаком и даже для одной из них, детской писательницы, пытался делать иллюстрации».

Осенью 1911 года Кузьмин приехал в Петербург. Окончив реальное училище, он держит экзамен в Академию Художеств, но проваливается на рисунке с гипса (Венеры Милосской). Неудача вполне объяснима: до этого он никогда не рисовал с цельной гипсовой фигуры.

Первый год в столице молодой человек проводит, не связывая себя занятиями в каком-либо высшем учебном заведении. Это был период свободного, независимого от школы приобщения Кузьмина к памятникам культуры, вхождения в атмосферу искусства при наличии большого досуга. Он усердно посещает богатейшую библиотеку Академии Художеств, где буквально упивается увражами, знакомится в Эрмитаже и Русском Музее с шедеврами отечественного и западного искусства. Для обучения навыкам рисунка и живописи Кузьмин поступает в школу Званцевой, где преподавали Добужинский и Петров-Водкин.

Недавний сердобский ученик зашел представиться и в редакцию «Аполлона». Там он познакомился с Сергеем Маковским, Судейкиным, Н. Врангелем, Зноско-Боровским. С ним были очень любезны, особенно Маковский, но дендизм этих людей настораживал и отпугивал Кузьмина. Слишком разителен был контраст их внешности и игры «в стильность» с демократическими предпосылками личной жизни и уездного окружения начинающего

художника (все — аристократы по манерам, Судейкин в цилиндре, Маковский с браслетом на руке, запонками по блюдечку, отпущенные ногти).

В последующие два года жизнь Кузьмина в Петербурге принимает иной характер. Он поступает по конкурсу аттестатов в Политехнический институт. Начинается изучение математики и физики, утомительная работа над чертежами. Жить приходится в Лесном — пригороде Петербурга. Но техническое учение идет туго, и Кузьмин вновь перебирается в город. Здесь — опять увлечение увражами, музеями, а затем — поступление в Школу Общества поощрения художеств. В школе Кузьмин посещает часы рисунка, графики и гравюры. Рисунок вели Химона и тогда еще молодой Рылов; графику преподавал Билибин, гравюру — Матэ. Наибольшее влияние оказывал Иван Яковлевич Билибин, которого Кузьмин вспоминает с чувством глубокой почтительности. Билибин умел развивать в учениках графическое мышление, приучал к осознанию важности технического исполнения, вводил в сокровищницу богатейших материалов по русскому народному искусству. Это был педагог-энтузиаст, поборник национальных форм графической культуры.

Увлечение Кузьмина гуманитарными науками и искусством приводит и к дополнительным учебным занятиям. Он записывается слушателем только что открытого В. П. Зубовым Института истории искусств.

Политехнический институт оставлен. С острой силой вспыхивают и углубляются интересы к современному искусству. 1913—1914 годы в Петербурге были насыщены притягательными, разнообразными выставками. Необычностью испанской экзотики и смелой живописной романтикой будоражил эффектный Зулоага; подвигом прозвучало умное, надломленное эпохой реакции искусство Серова, посмертная выставка которого показала выдающегося мастера исключительно богато. Шли очередные вернисажи

«Мира искусства», и возникло совсем уже новое явление — «Бубновый валет», эпатировавший своими озорными живописными исканиями.

Учение в Школе Общества поощрения художеств идет успешно — Кузьмин получает большую серебряную медаль по классу графики. Параллельно развивается и профессиональная его работа в журналах. Виньетки Кузьмина печатаются в «Сатириконе» (1912—1914). Тогда же он увлекается Ходовецким и делает несколько композиций в его стиле, отмеченных тонкой линейностью и благородством графической тональности. Ходовецкий привел художника к некоторому пересмотру бердслеевского почерка. В проспекте «Аполлона» на 1913 год Кузьмин значится в числе постоянных сотрудников журнала.

## ЛУКОМОРЬЕ

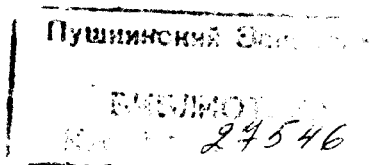
В это же время Кузьмин делает опыты по созданию обложечных декоративных шрифтов. Его рисунок шрифта к журналу «Лукоморье» — счастливая удача художника. При сравнении этого заголовка с подобными вещами, выполнявшимися тогда мирискусниками, кузьминский шрифт хорошо выдерживает конкуренцию; ближе, пожалуй, он тут к Митрохину. В пластическом течении форм букв и переключке жирных, с чуть заметным цветочным орнаментом, и тонких граней угадывается образ народного представления о морском заливе со сказочной травкой-муравкой.

Если бы общественная жизнь России продолжала идти еще несколько лет сложившимся порядком, было бы естественно ожидать, что Кузьмин непременно попадет в орбиту «Мира искусства» и в 1914—1915 годах станет участником его выставок в качестве третьего поколения мирискусников. К этому имелись все предпосылки. Харак-

терно, что так именно рассматривал Кузьмина и историк «Мира искусства» Н. Э. Радлов, который в «Современной русской графике» называл его имя среди учеников Билибина, как «приобретавшего определенный облик», рядом с И. Мозалевским, уже выставлявшимся на выставках «Мир искусства»<sup>1</sup>.

Но этому не суждено было осуществиться. Разразившаяся война опрокидывает планы и вносит свою диалектику в жизнь и творчество Кузьмина. Призванный в армию, он вынужден был почти восемь лет находиться в полном отрыве от искусства.

<sup>1</sup> Современная русская графика. Редакция Сергея Маковского, текст Н. Радлова. Изд-во «Современное искусство», П. 1916, стр. 98







**В**ОСТОЧНЫЙ фронт, жестокие бои с немцами на территории Польши, Прибалтики, длительное позиционное сидение под Ригой в период империалистической войны — и Красная Армия, эпоха гражданских битв, бесконечные марши через всю южную Россию. В составе 15 Инзенской дивизии, в боях против деникинских войск на Дону и Кубани, художник прошел путь от Воронежа до Новороссийска. Во фронтовом дневнике Кузьмина редкий пункт отмечен более длительной остановкой, чем на два дня.

Так прошли 1914—1922 годы, совпавшие с самыми ответственными годами его жизни, предназначенными обычно у художников для созревания творческого дарования.

Читатель мысленно представляет себе «кривую» вынужденных путешествий Кузьмина, охвативших чуть ли не все губернии европейской части России. Зигзаги этих передвижений, а, главное, их обстановка и условия были полной противоположностью путешествиям мирискусников за границу, в усадьбы или на курорты юга. Великая Октябрьская социалистическая революция провела принципиальное разграничение двух поколений, размежевание их социальных пластов. Барски воспитанные старшие уводили себя от близкого соприкосновения с широкой, реальной жизнью, не зная понятия «народ». Младшие закалялись в огне войны и революционных действий — и отходили от эстетических теорий, привитых первыми, ища нового содержания и новых форм искусства для служения освобожденному народу.

Кузьмин является типичным представителем той значительной группы русских художников, которая начала деятельность до Октября и сумела в диалектике событий понять необходимость перехода к революционным задачам искусства.

Однако движение к новым эстетическим позициям совершилось не сразу и имело свои ступени развития.

Осенью 1922 года, после летнего отдыха в Сердобске, Кузьмин уехал в Петроград — «по инерции, — как он сам выразился, — минуя ставшую столицей Москву». Он поступил на графический факультет Академии Художеств, чтобы пополнить познания в графике и рисунке. Этот период отмечен для него встречами с Митрохиным, Чехониным, Левитским — мастерами второго поколения мирискусников.

Тогда же произошло и знакомство с саратовцем Владимиром Алексеевичем Милашевским, превратившееся позднее в содружество.

В Академии Художеств, под руководством Шиллинговского и Кругликовой, Кузьмин с удовольствием занимался

офортом, но жить приходилось в очень трудных условиях. В 1924 году художник решил перебраться в Москву.

Одновременно с занятиями в Академии Художеств Кузьмин работал тогда в Петрограде и как издательский художник. Для новой, советской книги он сделал несколько обложек. Все они характерны иным, чем прежде, отношением к теме книги. Выделение социального назначения издания становится для него важным творческим началом. Он старается разнообразить графические средства, отказываясь от применения хрупких линий и изощренной загроможденности штриха. В цветной обложке к народной сказке «Катериночка» Кузьмин использует прием стилизации, близкий к билибинскому. «Сборник русских сказок» М. Серовой (Госиздат, 1923) он разрешает в изящной стилизованной манере, без этнографической назойливости. В рамку обложки книги Ф. Мюллер-Лиер «Формы семьи и брака» («Прибой») им умело вводится орнамент и изображения первобытных народов. Скромная одноцветная обложка к «Истории одной работницы» Аделаиды Попп (Госиздат, 1923) включает сюжетный рисунок — скорбную, согбенную фигуру женщины на фоне фабричных корпусов, загороженных высоким бревенчатым забором.

Вполне хорошо была исполнена Кузьминым и обложка к сборнику статей Н. Рожкова «Из русской истории» для издательства «Academia» (1923). Инициал заглавной буквы и рама решены в стиле деревянной резьбы, для которой художник нашел четкую графическую форму.

Из той, далекой поры первого периода творчества сохранились у Кузьмина два оригинала, где мы особенно чувствуем переход к новому его графическому стилю.

В большой, страничной раме — виньете из цветов (сделанной в урывках свободного от военной обстановки времени) прорвалась острая графическая манера, лишенная рафинированности. А в волнующей гравюре на линолеуме, нарезанной в Ростове-на-Дону в 1921 году, у Кузьмина

М. СЕРОВА

СБОРНИК  
РУССКИХ  
СКАЗОК



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
МОСКВА 1923 ПЕТРОГРАД

романтически прозвучала тема двух существ, идущих по безлюдному полю в осеннюю непогоду. Эту гравюру можно рассматривать как первую своеобразную иллюстрацию художника.

Переезд в Москву в значительной степени ускорил отход Кузьмина от эстетизма петербургской графики. В отличие от Северной Пальмиры новая столица возбуждала своей «живописной» атмосферой. Художническая молодежь, сбиваемая левыми группами искусства, без меры увлекалась тогда морозовским и шукинским собраниями. Кузьмин не остался в стороне от этих влияний.

Увлечение живописью импрессионистов, Ван-Гога, вызвало у Кузьмина интерес к акварели, которою он стал заниматься из года в год, делая городские этюды Москвы, а на лето уезжая на натуру в Сердобск. В этой технике он добился прекрасных результатов, виртуозно владея акварелью и найдя свой язык для ее выражения.

Занятиям акварелью не мешала газетная работа, которой Кузьмин отдал себя в первые годы московской жизни: она оставляла свободным утреннее время для этюдов. Вначале Кузьмин сотрудничал в «Рабочей газете» и ее изданиях. Из художников там участвовали Б. В. Иогансон, ныне Народный художник СССР, Н. М. Лобанов, Д. Б. Даран; художественной частью заведывал В. Н. Перельман. Множество рисунков, иллюстраций, заставок, заголовков сделал в «Рабочей газете» Кузьмин. Здесь он имел возможность тренировать себя на свободном рисунке, не связанном книжными замкнутыми приемами стиля петербургских графиков.

Затем Кузьмин перешел в «Гудок» и оформлял многочисленные издания «Дворца Труда». Это было тогда крупное издательское дело, сгруппировавшее вокруг себя плеяду известных советских писателей — Ильфа, Петрова, Булгакова, Катаева, Юрия Олеси. В художественном отделе «Гудка» принимали участие Аксельрод, С. Растор-

гуев, Маф, Даран и переселившийся в Москву Милашевский. Общение художников с писателями способствовало оживлению интересов искусства, вызывало обсуждение вопросов специфики литературных жанров, роли иллюстратора, взаимодействия его образов с писательским текстом. Газетный период деятельности Кузьмина надо рассматривать как переходный к его иллюстрационному творчеству. Работа над станковым рисунком в эти годы была важным моментом в формировании его стиля.

В конце двадцатых и начале тридцатых годов художник участвовал на выставках «Группы 13», юбилейной графической выставке к XV-летию Великой Октябрьской социалистической революции, на многочисленных выставках ВОКС за границей — в Лондоне, Париже, Праге, Берне, Иоганнесбурге и многих других.

Были у Кузьмина в те годы работы по оформлению книжных обложек для «Молодой Гвардии», «Работника просвещения» и некоторых других издательств, но они имели случайный характер.

Настоящая, органическая творческая деятельность Николая Васильевича Кузьмина в книге, как ее оформителя и иллюстратора, развернулась с 1930 года. Если участие на выставках имело, по словам художника, «значение некоего ценза для получения прав столичного гражданства — мы стали москвичами», то первая большая книжная работа сразу сделала его имя известным и положила начало прочному и отныне уже неизменному служению искусству книги. Плодом этой работы явились иллюстрации к бессмертному пушкинскому роману в стихах «Евгений Онегин».





**П**УШКИН был любовью Кузьмина с детства, но начало воплощения творческих замыслов о великом поэте произошло у него лишь в 1928 году.

В монастырской слободке под Саратовом, где художник проходил военную переподготовку, Пушкин был прочитан заново, и тогда же родилась дерзновенная мысль — иллюстрировать «Онегина».

На следующий год появились первые рисунки кузьминской пушкинской серии: «Пушкин в Москве», «Кишиневские дамы», «Город пышный» и некоторые другие. В отдельных из них намечались мотивы будущих иллюстраций к пушкинскому роману.

Работа Кузьмина над «Евгением Онегиным» происходила в годы, когда в стране с небывалым порывом и благогове-

нием читлось все пушкинское и рос океан народной любви к национальному гению. Советское государство готовилось к юбилею Пушкина, чтобы во всеоружии научных знаний, освобожденных от либерально-буржуазных извращений, приблизить образ поэта и его наследие к народным массам.

«Моя пушкинская серия связала меня с московскими пушкинистами, — в первую очередь М. А. Цявловским, Т. Г. Зенгер и Н. С. Ашукиным, — рассказывает художник о той поре. — На одном из «Онегинских чтений» у В. В. Вересаева, где пушкинисты собрались для «медленного чтения «Онегина», комментируя каждое слово романа, я впервые демонстрировал свои первоначальные наброски иллюстраций к «Онегину», которые были очень тепло встречены. Поддержкой пушкинистов я обязан и тому, что со мной рискнули заключить договор на иллюстрации к юбилейному изданию романа».

В 1933 году исполнилось сто лет со дня выхода в свет первого издания «Евгения Онегина». Как советский художник Кузьмин стремился подойти к иллюстрации юбилейного издания по-новому, отбросив устаревшие, рутинные приемы, подойти с современным взглядом на содержание романа.

Вчитываясь в его текст, изучая черновые материалы, художник осознавал его, прежде всего, как произведение сугубо автобиографическое.

Слушая музыку стихов «Евгения Онегина», Кузьмин с художественной прозорливостью почувствовал очарование его лирических отступлений, всех этих брошенных на лету авторских ремарок, намеков, отклонений, шуточных сентенций, — и увидел здесь неиссякаемый и новый источник тем для иллюстраций.

Лирические отступления подчеркивали художнику особую, чисто пушкинскую ткань стихотворного романа, обогащали содержание, типы, пейзажи.



## Иллюстрируя это

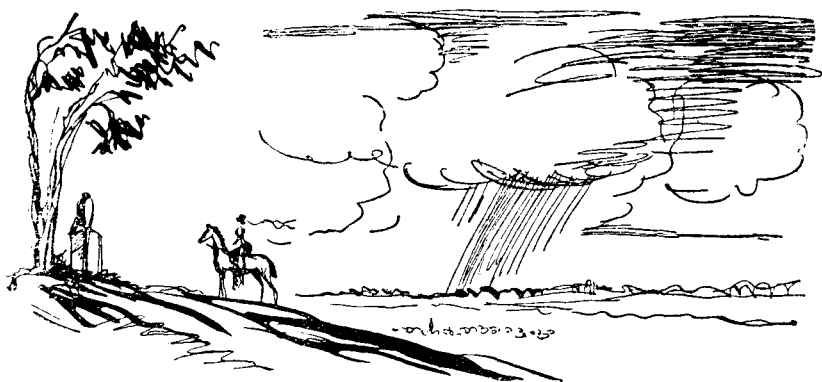
.. собрание пестрых глав,  
Полу-смешных, полу-печальных,  
Простонародных, идеальных,  
Небрежный плод моих забав,  
Бессонниц легких вдохновений,  
Незрелых и увядших лет,  
Ума холодных наблюдений  
И сердца горестных замет

— непременно приходилось самому быть пушкинистом. Чтобы осмыслить автобиографические намеки в «Евгений Онегине», требовались серьезные знания пушкинской биографии, окружения поэта, социальной атмосферы эпохи — «ввод» в творческую лабораторию поэта, дающую возможность видеть процесс кристаллизации образов. Сквозь все это надо было увидеть жизненные черты, историко-литературные детали и придать иллюстрациям убедительность сюжетной конкретностью. Полка Pouschkinian'ы Кузьмина во время работы над «Онегиным» основательно разрослась.

Кузьмин — первый из русских иллюстраторов, который по-новому прочел пушкинский текст и вдумчиво понял богатейшее содержание «Евгения Онегина». Он первый проиллюстрировал «Отрывки из путешествия Евгения Онегина», а также десятую главу, сумев выразить ее глубокое политическое содержание. Своими иллюстрациями Кузьмин дал графическую жизнь лирическим отступлениям романа, и уже только в одном этом — большая заслуга художника.

В самом деле, уберите из текста Пушкина все его «мысли на лету», живые отклики по поводу современности и старины, многочисленные, тут и там разбросанные автобиографические факты, — и роман лишится чудесной и богатой своей рамы, потеряет многое из пленительной прелести своего языка. Лирические отступления в том литературном жанре, к которому обратился Пушкин, «дер-

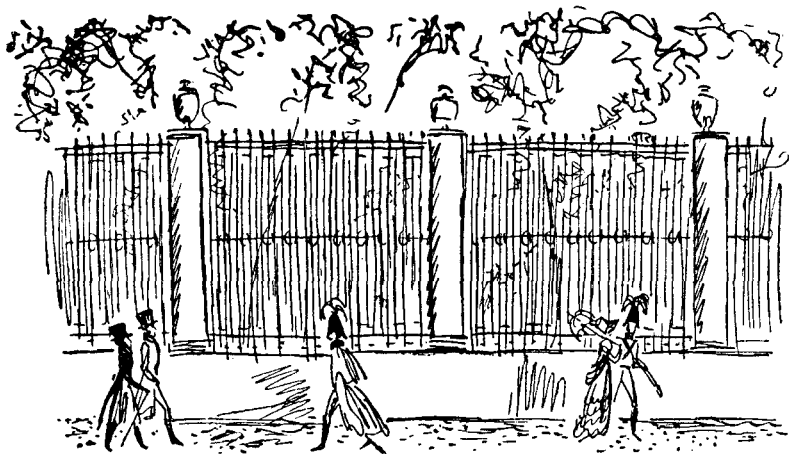
жат» весь роман и являются не случайным и игривым привеском, а органичной его частью. Другое дело, когда основной сюжет берется изолированно для использования средствами других искусств, — здесь его жанр видоизменяется. Так, он совершенно самостоятельно живет в «лирических сценах» музыки Чайковского. Сопровождая же литературный текст и сосуществуя рядом с поэтическими



образами, иллюстрации, естественно, должны подчеркивать признаки литературного жанра и многогранность его содержания, сливаться с ним.

Прежние иллюстраторы «Евгения Онегина» брали своими темами «оперные» моменты романа, повторяя друг за другом одни и те же сюжеты из основной его фабулы. Лучше других проиллюстрировал «Онегина» Павел Соколов, давший убедительную картину уездного общества на бале Лариных.

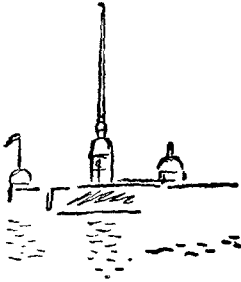
Пушкинскому роману в изобразительном отношении вообще не везло. Он не удавался художникам как целое, и лишь немногие отдельные места его иногда получали достойную и сильную графическую убедительность (например, у Серова, Кардовского). Господствовал стиль пошлых



## I

„Мой дядя самых честных правил,  
Когда не в шутку занемог,  
Он уважать себя заставил,  
И лучше выдумать не мог;  
Его пример другим наука:  
Но, боже мой, какая скука  
С больным сидеть и день, и ночь,  
Не отходя ни шагу прочь!  
Какое низкое коварство  
Подлуживого забавлять,  
Ему подушки поправлять,  
Печально подносить лекарство,  
Вздыхать и думать про себя:  
Когда же чорт возьмет тебя!“

## II



Так думал молодой повеса,  
Летя в пыли на почтовых,  
Всевышней волею Зевеса  
Наследник всех своих родных.—  
Друзья Людмилы и Руслана!  
С героем моего романа  
Без предисловий сей же час  
Позвольте познакомить вас:  
Онегин, добрый мой приятель,  
Родился на берегах Невы,  
Где, может быть, родились вы,  
Или блистали, мой читатель!  
Там некогда гулял и я:  
Но вреден север для меня. \*

## III



Служив отлично, благородно,  
Долгами жил его отец;  
Давал три бала ежегодно,  
И промотался наконец.  
Судьба Евгения хранила:  
Сперва *Madame* за ним ходила,  
Потом *Monsieur* ее сменил.  
Ребенок был резов, но мил.  
*Monsieur l'Abbé*, француз убогой.  
Чтоб не измучилось дитя,  
Учил его всему шути;  
Не докучал моралью строгой;  
Слегка за шалости бранил,  
И в Летний сад гулять водил.

«роскошных» изданий, вроде иллюстраций Самокиш-Судковской и заурядных силуэтов Гельмерсена.

По счастливому выражению Э. Голлербаха, в иллюстрациях к «Евгению Онегину», Кузьмин первый «вышел из заколдованного круга однообразных композиций»<sup>1</sup>.

С иллюстраций Кузьмина на полях книги, с изящных его заставок и концовок впервые перед нашим читателем засверкали в графических образах те кусочки романа, те авторские ремарки, которые с детских лет часто проглатывались нами механически, без остановки на их общественном или литературно-историческом значении. Решетка Летнего сада с проходящими мимо людьми двадцатых годов, абрис Петропавловской крепости, толстый том «Ars amandi», сатирический портрет Наполеона в преогромнейшей треуголке («мы почитаем всех нолями, а единицами себя»), натюрморт с картами, кучей монет, бокалом вина и догорающей свечой как символ гибели дедовских капиталов перед коварной двойкой... Тут и Гравдисон мечты помещицы Лариной («славный франт, игрок и гвардии сержант»), «глава халдейских мудрецов» Мартын Задека, демонические герои английской романтической литературы, онегинские «карикатуры всех гостей» и эта изящнейшая графическая ремарка к переживаниям Ленского — змей у лепестка цветка в образе денди в цилиндре («червь презренный, ядовитый точил лилеи стебелек»)...

Всего тут не перечислить.

Но как ни остроумны и выразительны отмеченные графические находки Кузьмина, основной центр внимания его иллюстраций к «Евгению Онегину» — в стремлении как можно шире показать самого Пушкина и его окружение. Автобиографические строки романа надо назвать главной темой рисунков Кузьмина. В этом — смелое

<sup>1</sup> Э. Голлербах, «Евгений Онегин» в иллюстрациях. «Литературный Ленинград», № 2 (207), 1937.



новаторство нашего художника, так ревниво следившего за каждым появлением личности поэта на страницах романа, цеплявшегося за малейший авторский намек, за каждую бытовую деталь, чтобы передать Пушкина «в жизни».

Такой особый акцент на личность Пушкина в иллюстрациях к «Евгению Онегину» вполне понятен для творческой психологии конца двадцатых — начала тридцатых годов нашего века. Здесь говорило новое чувство советского поколения мастеров искусства — не шаблонной любви к Пушкину-стихотворцу, а любви через познание его близости к нам, как поэта всего народа, замученного царским двором и аристократической чернью. Как никогда, Пушкин становился дорогим каждым мгновением своего бытия, каждой черточкой своего облика. Поколения советских людей заново воспринимали и осознавали жизнь гения русской литературы. Ответить своим творчеством на познание Пушкина казалось счастливейшим назначением в искусстве. Поэт становился важным моментом творческой биографии художников, писателей, музыкантов, артистов, режиссеров.

Пушкинская сюита рисунков Ульянова, вересаевский «Пушкин в жизни», романы Леонида Гроссмана, Тынянова, фильм «Поэт и царь», «Пушкин» Кончаловского и еще многое, многое другое — вот следы небывалого увлечения нашего искусства личностью великого поэта.

Пушкин стал главным героем и иллюстраций Кузьмина. Им он начинает роман, им заканчивает; образ поэта заключает и каждую, кроме одной, его главу. Как утверждает проф. А. А. Сидоров, художник, «одним разом ставший обсуждаемым, оспариваемым, хвалимым, порицаемым, виновником самого интересного книжно-художественного события данного года», — Кузьмин «превращает своего «Онегина» в своеобразную зрительную хрестоматию

пушкинской жизни от лица до «Путешествия в Арзрум»<sup>1</sup>. Он использует для этой цели не только основной текст романа, но и варианты и черновые наброски.

И как оживает перед нами образ Пушкина в этих рисунках, как легко и свободно переключается он с лирическими отступлениями в «Евгении Онегине»!

Придет ли час моей свободы?  
Пора, пора! — взываю к ней;  
Брожу над морем, жду погоды,  
Маню ветрила кораблей.

Кузьмин зажигает такие места текста острой линейной звучностью. Пушкин на берегу Мойки, с Онегиным в белую ночь на набережной Невы, Пушкин за работой, в гостях, за обедом у Талон, в омуте светской жизни, с письмом Татьяны, Пушкин на прогулке по полям Михайловского, Пушкин, бродящий у берега моря, Пушкин в коляске на улице Москвы, в Одессе, в Крыму, с корсаром Морали и, наконец, в кругу декабристов. Поэт в цилиндре, во фраке, в лицейском мундире, в деревенской вышитой рубашке, в картузе, бекеше, в санях у верстовых столбов, с музой-вакханкой на пирушке у Дельвига, — сколько редких иконографических явлений и бытовых черточек пушкинской жизни!

Рисунки с изображением Пушкина можно считать самыми оригинальными в кузьминских иллюстрациях. Взятые сами по себе, они представляют своеобразную серию любопытных графических документов о жизни Пушкина и его окружении (Вяземский, Дельвиг и др.).

Что же касается графических ремарок к самому содержанию романа, то тут художнику следует предъявить несколько серьезных претензий. Социальный фон его иллюстраций однообразен и ограничивается преимущественно

<sup>1</sup> Проф. А. А. Сидоров. «Евгений Онегин» в иллюстрациях Кузьмина. Цитирую по рукописи автора, стр. 10.



изображением высшего света и уездного помещичьего мира. Крепостной строй, как основа уклада жизни в деревнях Онегина и Лариных, досадно опущен Кузьминым. А ведь у Пушкина о «прелестях» крепостничества намеков достаточно (достоинства барщины и оброка, Гвоздин — «владелец нищих мужиков» и т. п.). Как можно было не воспользоваться превосходной XXV строфой главы первой о трудовом дне уличного Петербурга, пробужденного «барабаном», со встающим купцом, идущим разносчиком, тянущимся на биржу извозчиком, со спешащей охтянкой? . . . Ведь этот кусок — нагляднейшая картина социальных противопоставлений к аристократической знати, драгоценная народная сцена! Художник обязан был помнить утверждение Белинского о пушкинском романе как энциклопедии русской жизни. Об этом забывали прежние иллюстраторы, — не воплотил его в должной степени в своих рисунках и Кузьмин.

Случайны по темам, не типичны для содержания глав оказались некоторые цветные иллюстрации. Не нашла графического отклика и строфа из главы седьмой, посвященная Москве, с ее священными для русского человека словами:

Москва. . . Как много в этом звуке  
Для сердца русского слилось!  
Как много в нем отозвалось!

Все это — недочеты иллюстраций. Муза Кузьмина, увлекаясь картинами светской жизни и ее обстановкой, грациозно рисовала типы светских салонов и балов, и не всегда знала, что делать там, где Пушкин находил возможность говорить о существовании простого люда.

Стремление художника выделить автобиографическое в «Евгении Онегине», как мы уже указывали, дало его иллюстрациям свое качество. Но несоблюдение пропорций автобиографического материала к основному сюжету привело к изобразительному обеднению фабулы романа. И

по масштабу, и по характеру сюжетные рисунки часто отходят на второй план, слишком заслоняясь лирическими отступлениями. Правда, здесь была отчаянная борьба художника с оперными ситуациями и гримами. Боялся Кузьмин и назойливости графического образа, памятуя «опасения» Флобера («чтобы какой-нибудь молодчик разрушил мою мечту нелепой точностью»).

Но ведь как ни важны и прекрасны автобиографические строки романа, он все же остается «Евгением Онегиным», и главная его тема — встреча и конфликт холодного эгоиста, светского баловня с непосредственным, чистым чувством русской женщины, и победа этого чувства.

В иллюстрациях Кузьмина как будто и есть основные моменты развития фабулы романа, но они носят беглый, эскизный характер. «Набросочный» стиль этих рисунков не выделяет их от лирических отступлений, — они с ними смешиваются. Лучше вышли Ленский и Ольга, многие второстепенные персонажи. Татьяна тонко почувствована в отдельных рисунках, но образ ее далеко не раскрыт и стезывает эстетизмом. Онегин совсем заслонился Пушкиным, это — самая слабая часть рисунков Кузьмина. Совсем выпала из кузьминских иллюстраций няня — дивный пушкинский народный образ.

В графическом отношении Кузьмин подошел к иллюстрациям без архаической стилизации и антикварства. Он добился принципиально новых положений в своей работе — полного отказа от «ретроспекции» стилей, выточенной линейности и привычных четырехугольных обрамлений. Он шел к почерку рисунка-иллюстрации, к музыкальной изящности штриха.

Кузьмин несомненно исходил от рисунков Пушкина. Именно они натолкнули его на тот стиль, который он выбрал, они подсказали и идею оформления книги как рукописи с иллюстрациями на полях. Легкий, свободный, набросочный росчерк пушкинских рисунков — шалости и

размышления его пера — сам по себе представлял своеобразную графику к стихотворным ремаркам. Особенно помогли художнику портретные наброски поэта, сделанные большей частью в профиль.

Но Кузьмин не буквально повторял и имитировал стиль пушкинских рисунков (это была бы тоже прямая «ретроспекция»), как это вначале казалось при первом знакомстве с юбилейным изданием «Евгения Онегина».

Его иллюстрации — не графическая каллиграфия под Пушкина. Влияние пушкинского рисунка бесспорно чувствуется в портретных ремарках, изображающих поэта, но оно объясняется желанием не утратить ценности иконографического документа. Художник, — это стоит отметить, вопреки утверждениям Абрама Эфроса<sup>1</sup>, — сумел разнообразить свои пушкинские портреты.

В иллюстрациях к «Онегину» у Кузьмина рождался свой, совершенно новый после петербургского периода почерк. Художник пришел к нему в результате долгой и упорной работы над акварелью, над станковым первым рисунком, в итоге полного отказа от трехмерности и иллюзионистического построения пространства. Линия, часто совсем без пятна и силуэта, со свободным течением формы, без «корсета» традиционной графической муштры параллельных линий и изошренной штриховки, стала истоком его стиля. С этой стороны «Евгений Онегин» — важный этап в творческом движении Кузьмина. Развитие найденного здесь приема мы осязательно чувствуем и в последующих работах художника.

Брошенные смело на бумагу, привлекающие мастерской, артистической игрой пера, рисунки Кузьмина создают графический аккомпанемент к тексту романа. Достичь найденной стилистики иллюстраций было нелегко. Все эти

<sup>1</sup> А. Эфрос. Н. В. Кузьмин — иллюстратор Пушкина. «Литературная газета», № 42 (358), 1934.

«опущенные» лишние штрихи и детали стоили исключительного труда. Художник не хотел мешать автору. Но подчас он излишне увлекался игрой пера и фривольничал, забывая о существенном и впадая в схему. Если стиль Кузьмина держит ремарки на полях и заставки, то для страничных иллюстраций он выражен слишком эскизно — ему не хватает графической загрузки. Иллюстрации «проваливаются» в белом листе бумаги и не уравнивают соседствующий текст. Когда художник начинал делать эти иллюстрации, он еще не представлял себе ясно всей композиции книги, их связи с текстом, — ему недоставало и опыта по синтезу графических элементов в издании.

Осмысливая теперь свои иллюстрации к «Онегину», Кузьмин отчетливо представляет их недочеты. «Я сам, — говорит он, — вижу сейчас много недостатков и незрелости в этой моей, в сущности, первой большой графической работе. И если «как змей на сброшенную кожу — смотрю на то, чем прежде был», — то должен сознаться, что теперь весь этот труд я бы и не поднял». В этих словах — намек на диалектику творческого развития, на то зажигающее чувство в искусстве и атмосферу творческого состояния, которые не повторить.

Юбилейное издание «Евгения Онегина» с 150 рисунками Кузьмина давно стало большой библиографической редкостью. Необычен был успех этих иллюстраций в зарубежных изданиях, едва ли не беспрецедентный в истории развития русской художественной иллюстрированной книги. Иллюстрации Кузьмина были перепечатаны целиком, с повторением формата, верстки книги (без переноса строф) и всей ее композиции в ряде стран и городов — в Праге, Тель-Авиве, Иерусалиме, Милане. В Парижской Сорбонне кузьминский рисунок к «Евгению Онегину» украшал пригласительный билет к юбилейному заседанию. В 1946 году его иллюстрации были воспроизведены массовым тиражом в Болгарии издательством «Хемус»,

Варианты рисунков Кузьмина к «Евгению Онегину» печатались неоднократно в новых советских изданиях (Детиздат, Гослитиздат).

Стоит отметить, что после выхода юбилейного издания «Евгения Онегина» принцип кузьминских иллюстраций — выделение лирических отступлений — уже используется отдельными художниками. Характерно, что известный график «Мира искусства» Добужинский в своих иллюстрациях к пушкинскому роману (воспроизведены в «Однотомнике» Пушкина, Гослитиздат, 1946 и в отдельном массовом издании романа в 1947 г.) повторяет многие темы Кузьмина.

Большой экспериментальный труд Николая Васильевича Кузьмина над «Евгением Онегиным» вошел в графическую «Пушкиниану» свежим и интересным явлением





**Н**АЧАЛО тридцатых годов было чрезвычайно плодотворным для Кузьмина. Время выхода иллюстраций к «Евгению Онегину» совпало с появлением ряда книг с его рисунками и оформлением. Художник сделался видным московским иллюстратором. Работа над выражением литературных образов средствами графики начинает поглощать все его творческое время, и книга теперь окончательно определяет профессию Кузьмина в искусстве.

Но когда мы, следом за «Онегиным», рассматриваем издания с кузьминскими иллюстрациями 1933 года и даже последующих лет, приходится утверждать, что некоторые из них несут на себе повторяемость тех готовых приемов,

которые определились в иллюстрациях к Пушкину. Прием рисунков к «Евгению Онегину» настолько сильно владел художником, что ему понадобилось сравнительно длительное время для того, чтобы найти линию органического развития стиля.

Трафарет приема особенно заметен в иллюстрациях к «Запискам Д'Аршиака» Леонида Гроссмана («Московское товарищество писателей», 1933). В этой петербургской хронике 1836 года, ведущейся от имени молодого французского дипломата, принимавшего участие в пушкинской дуэли в качестве одного из секундантов Дантеса, Кузьмин еще раз имел возможность возвратиться к личности великого поэта и воссоздать трагическую обстановку его жизни. Травимый высшим светом Пушкин мучился, приближаясь к катастрофе. Роман Гроссмана давал художнику случай использовать свои широкие знания эпохи и биографии поэта.

Но этого не получилось. То, что хорошо говорило в «Онегине», здесь промелькнуло легковесно, да и сделано было без особого творческого горения и взыскательности. В результате Д'Аршиак и Дантес изображены почти так же, как Онегин с Кавериним, Пушкин и Натали, как Пушкин с Морали, и т. п. Та же манера, тот же штрих, те же композиционные повороты — при другом жанре, при другом типе повествований. В этих иллюстрациях лучше вышло дело с Николаем I, — художник убедительно сумел показать его солдафонство.

И совершенно основателен был упрек Кузьмину в статье «Правды»; повторяя однообразный прием на любом литературном материале, художник «в конце концов теряет свою оригинальность»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> В. Кеменов. Художник и художественная литература «Правда», № 150, 1936 г.

КОЗЬМА ПРУТКОВ



ИЗДАТЕЛЬСТВО  
"СОСЕНКА"



Нам думается, что и в иллюстрациях к «Актрисе» Эдмона де Гонкура («Academia», 1933), где Кузьмин несколько видоизменяет манеру, вводя силуэт и усиливая черные площади в рисунке, также виден подход к образу ст приема. Изящно оформленная книжка, с броской, хорошо вводящей в текст обложкой, имеет, конечно, и отдельные иллюстративные удачи (например, «Фостэн на улице Парижа», «Фостэн с сестрой у Атанасиадиса», «Фостэн у постели умирающего лорда Эннендала»). Но в целом рисункам к знаменитому роману о жизни театральных подмостков и судьбе трагической актрисы нехватает социального отношения. Гонкур видел в своем романе произведение, основанное «на человеческих документах». Изнанка жизни буржуазного общества, обнажаемого Гонкуром, жертвой которого становится и Фостэн, требовала от художника передачи живых чувств, живого человеческого страдания. Ведь весь роман в итоге наполнен трагедией. У Кузьмина же — любование типажем. В исполнении, правда, много артистизма, но скажешь, что эти рисунки сделал, пожалуй, француз, а не русский художник.

Рядом с упоминавшимися изданиями, оформленный Кузьминым и вышедший в 1933 году томик Козьмы Пруткова («Academia») выгодно отличается именно верно понятой социальной идеей произведения. Стиль художника в этой работе получает прогрессивное движение.

Вымышленный поэт, давно уже ставший одной из реальнейших фигур русской литературы, Козьма Прутков представляет одно из интереснейших обобщений русской сатирической литературы конца пятидесятых и начала шестидесятых годов. Особенное значение для нашего времени он приобретает в социальной раме своей эпохи.

Иллюстрируя Пруткова, Кузьмин и ставил себе задачу выразить через образ сатирического поэта эпоху бюрократического государства с необузданным казнокрадством и очиновленным обществом. Художник решает портретную

характеристику Козьмы Пруткова и создает целую серию иконографических рисунков. Прутков среди создателей своего жанра (братьев Жемчужниковых и Алексея Толстого); бряцающий на лире у берега разбушевавшегося моря; надменно, в раздумьи шагающий по петербургским улицам среди удивленно разглядывающих его героев; Прутков — полемист, поражающий стрелой из лука чиновников и бюрократов, — встает с фронтисписов Кузьмина в сатирических разновидностях своего облика.

В отличие от известного «авторского» портрета Пруткова, сделанного Л. Жемчужниковым, А. Бейдеманом и Л. Лагорио (литография), Кузьмин изображает «действительного статского советника, директора Пробринной палаты, поэта и философа» без улыбки с наморщенным челом, с «плодами раздумья» на челе.

И с сердцем незлобным, и с сердцем смиренным,  
Покорствуя думам, я делаюсь горд  
И бью всех и рано стихом вдохновенным...

Вместе с тем, кузьминский портрет Пруткова несет и традиционные черты, изображая его маститым чиновником, alter ego своих героев.

Портретный рисунок Козьмы Пруткова оригинально трансформируется художником на супер-обложке и переплете. Вздутое лицо с вылезшим на него широчайшим галстуком, в окружении книжной рамки и шрифта 60-х годов; бюст на пьедестале-колонне, с золотой рамой по краям переплета, из углов которой выходят орнаментальные стрелы, — все это создано Кузьминым тонко и с графическим изяществом. Интересно решено художником и оформление форзацев: на засаленных обоях — сатирические портреты какого-то генерала-интенданта, бюрократа высшего разряда и молоденького чинуши маниловского типа с женой.



В иллюстрациях к Пруткову у художника видны традиции сатирических рисунков «Искры» и, прежде всего, Н. Степанова. Стоит пожалеть, что Кузьмин не имел возможности полностью иллюстрировать текст Пруткова — он сделал к изданию лишь заставки и несколько мелких рисунков-ремарок. Очень хороши тут: Прутков, надевающий на себя венок, Прутков, вставший из гроба, типажи военных, юнкера Шмидта.

Из изданий 1934—1935 годов, иллюстрированных Кузьминым, выделяются две книги: «Тартарен из Тараскона» Альфонса Доде («Academia» 1935; был вариант в издании «Молодой Гвардии», 1936) и «Театр» Альфреда де-Мюссе («Academia», 1934). Художник в этих работах показывает себя умелым и изящным книжным оформителем.

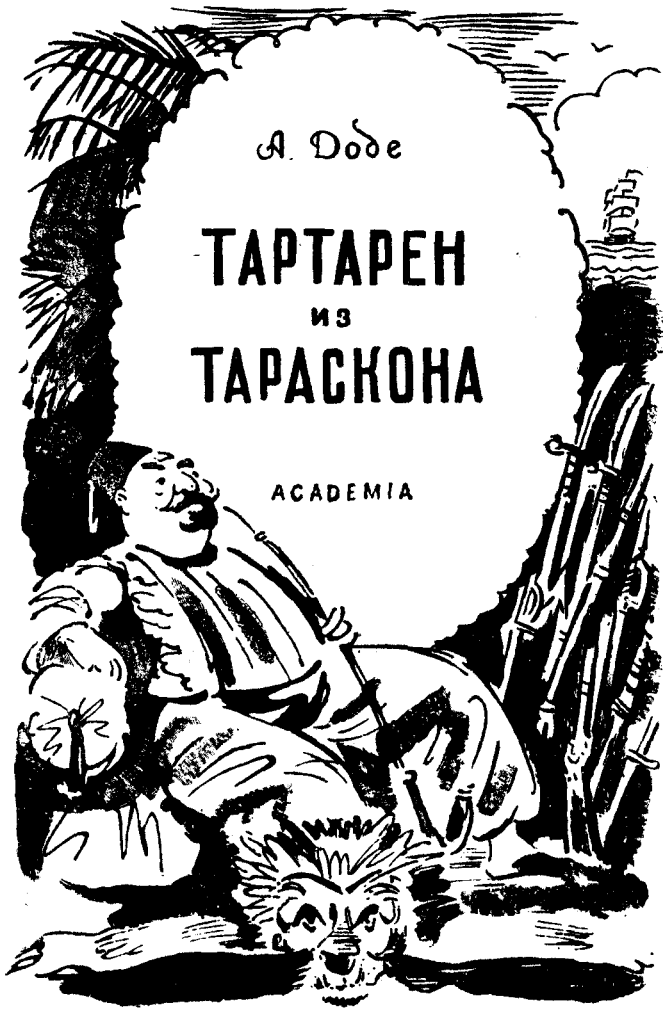
Под его искусной рукой элементы внешнего украшения приобретают оригинальную стильность. Шрифт, орнамент, декоративные и иллюстрационные формы наполняются трепетом линии и цветового пятна, — они становятся художественными и в тех элементах оформления, где часто господствует ремесленник, обычно пугающий мастеров сложного технического воспроизведения.

На обложке, с удачно выбранным желтым «африканским» фоном, Кузьмин изображает Тартарена отдыхающим на турецком диване, среди колониальной экзотики, с красной феской на голове, с длиннущим чубуком; под ногами его — шкура льва с зияющей пастью, рядом — набор холодного и горячего оружия. С легкой, деликатной насмешкой рисует художник этого провансальского Мюнхгаузена, фанфарона и враля. Чуть-чуть — и тут можно впасть в карикатуру. Кузьмин тактично выбирает сюжеты для фронтисписных иллюстраций, подчеркивая типические черты пластики героя романа. Тартарен в необъятной пустыне у колючего кактуса, при переправе через Альпы, в последнем походе в Порте-Тарасконе, — всюду

A. Dode

ТАРТАРЕН  
ИЗ  
ТАРАСКОНА

ACADEMIA



перед нами единый Тартарен, провинциальный буржуазный помещик, у которого грезы о героических подвигах осуществляются в самых смехотворных положениях. Кузьмин делает этого маленького человечка буржуазного мира жизненно правдивым, и это придает его рисункам глубину и эмоциональность.

Изящные «Комедии и пословицы» Мюссе, с их виртуозным построением и совершенством диалога, натолкнули Кузьмина на мысль создать адекватные «графические пословицы» к пьесам французского писателя. В свое время эти пьесы Мюссе привлекли Чайковского «общечеловеческой, вечной, не зависящей от эпохи и местности правдой». Великий русский музыкант мечтал из них сделать либретто для одного из своих произведений, но боялся, что их текст многое утратит в переводе на наш язык. Графика, как интернациональная форма искусства, позволяла вполне преодолеть подобное препятствие.

В рисунки к Мюссе, являющиеся скорее сюжетными шмуц-титuleльными листами, чем фронтисписами (в них отсутствуют заголовки пьес), Кузьмин вложил реальное содержание и через декоративную форму подчеркнул мораль пьес. Показав блестящие качества своего тонкого, гибкого пера, он наполнил образы Мюссе поэтическим волнением.

Напечатанные в два тона (черный с голубой подцветкой), рисунки Кузьмина к пьесам Мюссе — одна из лучших графических сют художника. Тут трудно выделить что-либо особо — так цельны и последовательны все эти «графические пословицы».

Кузьмин великолепно «обыгрывает» романтический реквизит — шпагу, плащ, мандолину, кинжал, розу, фонарь, балкон, венецианское окно, полумаску... Выстроив героев пьес Мюссе у занавеса на обложке, художник вводит главных из них в свои иллюстрации. «Прихоти Марианны», «Венецианская ночь», «Молча за дело», «Всего не

предусмотришь» и другие смотрятся с рисунков Кузьмина как интригующие сцены, освобожденные от многосложной театральной тяжести. На грациозном графическом языке эти рисунки несут мелодию Мюссе. Слабее проиллюстрирован «Подсвечник». Но зато, как глубоко сделаны Кузьминым «Лорензаччо», «Любовью не шутят», «Не надо биться об заклад». В каждой из них есть свои отличия.

В «Лорензаччо» передано напряжение интриги, углублена психологическая характеристика; романтический герой, надевший маску льстеца и развратника, приближает нас к одной из флорентийских хроник. Композиция этого рисунка завершается сверху кленовыми листьями — излюбленный декоративный мотив Кузьмина. Иллюстрация к «Любовью не шутят» основное внимание сосредоточивает на психологической пластике фигур; отчаяние Камиллы и Пердикана у трупа молочной сестры первой, простушки Розетты, выражено с большой силой графического воздействия. Художник прекрасно использовал здесь ввод острых, динамических черных пятен. Романтической поэзией веет от иллюстраций к пьеске «Не надо биться об заклад». Во встрече на лесной полянке Валентина и Сесили атрибуцией лунного пейзажа подчеркнута идиллическое настроение влюбленной парочки.

Интересным введением Кузьмина в оформление разобранных нами изданий являются его портреты писателей — авторов оформленных им книг. Они хорошо дополняют текстовые иллюстрации и как бы символизируют отношение художника к образам литератора, выражают понимание его стиля. Такие портреты Кузьмина можно назвать «воображаемыми портретами», поскольку они созданы как совершенно самостоятельный графический образ, ничего общего не имеющий с обычной графической переработкой известной иконографии.

Подобных портретных примеров мы немало имеем в советской ксилографии — в творчестве Павлинова, Кравченко,

Фаворского и его школы. Манр воображаемого портрета глубоко почувствован в рисунках Ульянова (Пушкин. Гофман). Кузьмин разрешает свои портреты средствами штриховой книжной графики, соединяя смысловое значение с декоративным. В его артистически сделанных изображениях писателей, помещаемых в книге фронтисписами, нередко с подкладным тоном, характеристика писателя дается убедительными, живыми пластическими решениями. Художник бережно следит за сохранением портретного сходства. Здесь многое идет от традиций свободного графического портрета французских изданий. Лучшие из портретных рисунков Кузьмина — изображение Мюссе на фоне романтического пейзажа, с луной и средневековым замком, и броский, полусилуэтный портрет Доде.

Книжные работы Кузьмина начала тридцатых годов вызвали внимание историков советской графики. Примечательно, что проф. А. Сидоров<sup>1</sup> в 1933 году и Н. Радлов<sup>2</sup> в 1935 году, говоря о московских художниках книги, отмечали его творчество как одно из интересных проявлений новой группы мастеров линейного рисунка.

<sup>1</sup> Проф. А. Сидоров. Какой должна быть книжная иллюстрация. Доклад в ГИХЛ'е. 1933.

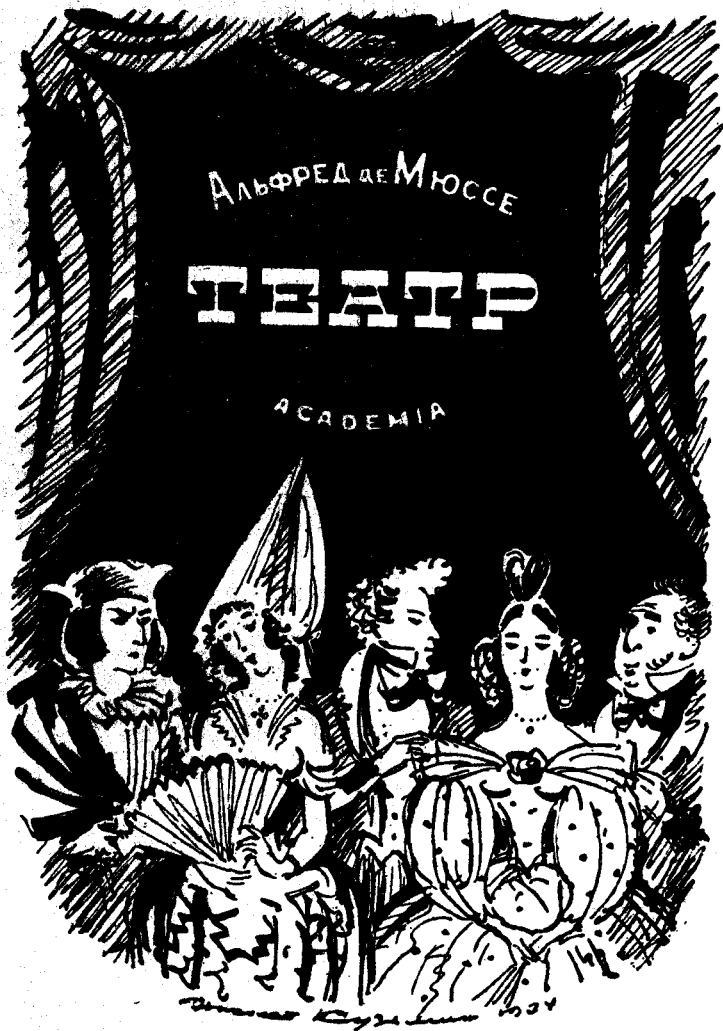
<sup>2</sup> Н. Радлов. Предисловие к книге Гартлауба «Гюстав Доре», 1935.







**М**ЕСЯЦАМИ длится жизнь в духовной атмосфере произведения, которым вы заняты. Если эта атмосфера мрачная — у вас портится характер. С утра до вечера идет внутренняя работа возникновения образов. Вы десятки раз возвращаетесь к тексту, и иногда от такого пристального чтения рушатся писательские репутации или обнаруживаются в произведении черты, бывшие дотоле скрытыми. Показать — значит характеризовать. Вы должны найти для литературных персонажей реальные черты, соответствующие их характерам. Иллюстратор обязан владеть методикой физиогномиста, чтобы вариацией человеческих темпераментов угадать облик литературного героя. Этот процесс угадывания идет в значительной степени бессознательно, но иллюстратору не мешает знать и классические труды





по физиогномистике Лафатера и некоторые закономерности между строением тела и характера».

Эти интересные высказывания Кузьмина о важности для иллюстратора «владеть методикой физиогномиста» нашли свое выражение в большинстве его книжных работ. Обычно свободный от подробностей внешней изобразительности, портретный рисунок художника делает акцент на характере героя.

Такое свойство метода Кузьмина приводит его иллюстрации, как правило, к портретной убедительности. Человеческим темпераментам его персонажей веришь, а через это яснее представляешь облик литературных героев.

Работа над прототипами занимает в творчестве художника значительное и ответственное место. Он составляет на своих героев «формулярные списки» их реальных черт и особенностей, привлекает многочисленные бытовые материалы. «Формулярный список лиц новой повести», который вел Тургенев в Париже в 1872 году к роману «Новь», со скрупулезными натуралистическими подробностями жизни его прототипов, Кузьмин считает и для художников блестящим и поучительнейшим образцом раскрытия в искусстве жизненных, реальных черт характеров.

Диапазон литературной культуры Кузьмина широк и многогранен. Среди наших графиков это, безусловно, один из квалифицированных читателей. В стихии литературных образов он разбирается свободно, отлично анализирует признаки жанров, легко находит исторические параллели. Соприкасавшиеся с художником писатели, переводчики и редакторы очень ценят его за подобные качества и быстро находят с ним общий творческий язык.

Помимо русских писателей, Кузьмин иллюстрировал произведения французской, английской, немецкой, американской, испанской, итальянской, скандинавской литературы, причем в большинстве случаев брал капитальные вещи. Он, прежде всего, иллюстратор классической литературы.

Из иностранных авторов у него преобладают французы. К упоминаемым нами изданиям надо присоединить рисунки Кузьмина к «Чреву Парижа» Золя (Гослитиздат, 1941), «Труженикам моря» Гюго (Военмориздат, 1945), «Гамлету» Шекспира (Детиздат, 1943), «Фаусту» Гете (Детиздат, 1943), к сборнику рассказов американских писателей «Золотой жук» (Детиздат, 1944) и др. Из этих книг лучшими художественными качествами выделяются рисунки к «Золотому жуку» Эдгара По и сюжетные заставки к «Гамлету».

Список кузьминских иллюстраций к иностранным писателям дополняется осуществленными рисунками к не вышедшим в свет изданиям. Художник проиллюстрировал «Фромон Младший и Рислер Старший» Доде, «Карьера Ругонов» Золя (для Гослитиздата), «Мюнхгаузен» К. Иммермана, «Вальми» Р. Роллана («Молодая Гвардия»), «Неведомый шедевр» Бальзака («Academia»).

Русская литература — источник высоких творческих увлечений художника. Он начал жизнь иллюстратора с Пушкина, прошел через романтиков. Наши классики-реалисты привлекают его глубокой правдой жизненного содержания, человечностью характеров, широкими социальными сюжетами. К сожалению, издательства охотнее специализировали художника на иностранных авторах, для которых труднее подыскать иллюстратора, чем на русских писателях.

Надо думать, что после выхода иллюстраций к лермонтовскому «Маскараду» и лесковской «Железной воле» удельный вес русской литературы в творчестве Кузьмина значительно повысится.

Художник сделал несколько рисунков к чеховским рассказам («Попрыгунья», «Учитель словесности» и «Анна на шее» — Гослитиздат, 1944), хорошо передающих бытовое настроение сюжетов; красивый, полный трепета линий рисунок к «Очарованному страннику» Лескова,



изображающий сцену цыганского разгула (воспроизведен в «Однотомнике» Лескова, Гослитиздат, 1946); несколько иллюстраций к рассказам Горького. Но все это — еще только начало проникновения в образы указанных писателей. Спешная и, как говорится, «некомплектная» работа (случайная иллюстрация, а не серия их) пока еще не дала ему возможности высказать себя в должной мере. Но там, где он мог это сделать, получились впечатляющие результаты. В обложках к «Рассказам» Горького и «Повестям и рассказам» Лескова (Гослитиздат) Кузьмин выразительно показал облик уездной России, а в оформлении и иллюстративных шмуц-титулах к «Китай-городу» Боборыкина («Московский рабочий», 1947) художественно раскрыл картину торговой части столицы второй половины прошлого века.

Из произведений Горького была проиллюстрирована Кузьминым для отдельного издания «Девушка и Смерть» («Молодая гвардия», 1938). К сожалению, цветные репродукции страничных иллюстраций, сделанных в оригинале акварелью, отпечатаны так неудовлетворительно, что читатель не может получить верное представление об их художественном качестве. В прекрасной сказке Горького, так высоко оцененной товарищем Сталиным, выделившим основную ее идею как «победу любви над смертью» (надпись на тексте сказки от 11 октября 1931 года), много выигрышных, хотя изобразительно очень трудных сюжетных моментов. Кузьмин хорошо раскрыл эпичность пейзажа и символику эмблем войны и смерти в двухцветных заставках.

В годы Великой Отечественной войны творчество Кузьмина раскрывает новые свойства его дарования. Вначале усиленно работая над плакатами для издательства «Искусство», оформляя листовки серии «Герои Отечественной войны», он обращается в своих иллюстрациях к историческому жанру литературы. Сделав серию больших рисунков

М. ГОРЬКИЙ  
РАССКАЗЫ



А. Е. Т. Г. И. З. 1943



для альбома «Кутузов» (издательство «Искусство»), Кузьмин много иллюстрировал сочинения Голубова (Детиздат). Художник исполнил иллюстрации к повестям «Герасим Курин», «Багратион», «Девушка кавалерист». События двенадцатого года и александровская эпоха показаны им с серьезным знанием исторических материалов, в образах увлекательных и живых. Лучшей удачей из этих изданий можно признать рисунки к «Багратиону»: образ главного героя, ветеранов Отечественной войны, сцены, изображающие личные качества отважного сподвижника Кутузова, запечатлены художником с подкупающей интимностью.

Есть хорошие качества и в иллюстрациях Кузьмина к «Бородину» Лермонтова (Детиздат, 1944), но все же хотелось бы такую книгу видеть в более строгой, эпической форме. Во всяком случае, исторические иллюстрации Кузьмина, созданные в годы Великой Отечественной войны, значительно серьезнее и выше работ на подобные темы, которые художник делал в тридцатых годах. Его иллюстрации к «Петру I» А. Н. Толстого — характерный пример подхода к авторскому тексту от штампованного приема. В них отсутствуют специфические качества, обязательные для исторической иллюстрации. Легкий перовой рисунок с незаполненным пространством интерьера или архитектурного пейзажа впадает в явное противоречие с красочным, жизненным содержанием романа.

Немалое место в книжной графике Кузьмина занимают издания, где художник является автором лишь внешнего их оформления. В кузьминских обложках, живущих без сообщества иллюстраций и элементов внутреннего украшения книги, мы видим тот же изящный, свободно текущий почерк, умение со вкусом и содержательностью нарядить книгу. Отдельные случаи оформления сделанных им изданий мы уже отмечали (обложки «Пруткова», «Мюссе» «Гаргарена»).

Сопоставляя образцы обложечных жанров Кузьмина (за исключением многочисленной продукции «Московского товарищества писателей», где, наряду с интересным оформлением, попадаетея много эскизных и слишком поспешно сработанных номеров), можно утверждать, что художник нашел здесь свои композиции и свой декоративный обложечный язык. Кузьмин любит давать на обложке персонажи писателя, группирует их в выразительные ряды или переносит на раму. Это идет от традиций русской книги сороковых годов. Так художник оформил и последние свои обложки к «Водевилям» Лабиша, «Повестям и рассказам» и «Железной воле» Лэскова. Используемый им орнамент трансформируется стилем индивидуальной творческой манеры. В обложках Кузьмина, так же как и в его иллюстрациях, нет того, сковывающего живую ткань графического рисунка, панцыря «технической выточки», которая так часто мешает эмоциональному воздействию книжного оформления. Выбираемые им шрифты — обычно из обложечных и титульных заголовков книг старых эпох — умело и изящно обыгрываются манерой художника, тем самым приобретая как бы новую форму выразительности.

«Мои юношеские пристрастия определили на всю жизнь тяготение к книжной графике».

Эти слова Кузьмина в должной мере оправданы практической деятельностью художника в советских издательствах.





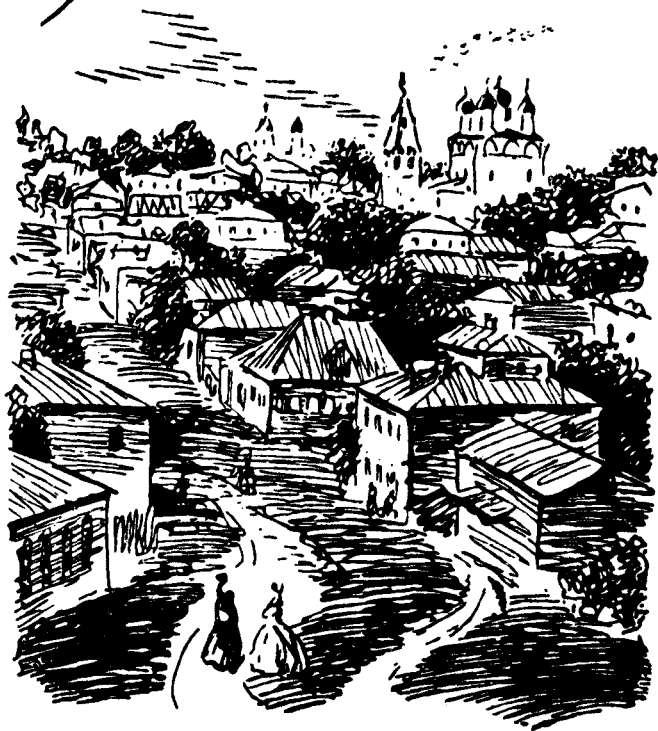
**В** ПОСЛЕДНИХ своих больших работах искусство Кузьмина приобретает черты усиливающейся социальной выразительности. Реалистическое начало прочно становится основным истоком его творческих устремлений; традиции русской национальной школы графики взяли верх над былыми увлечениями художника западным искусством.

Сейчас еще преждевременно и трудно дать законченный анализ кузьминских иллюстраций и оформления «Маскарада» Лермонтова; книга с его рисунками еще не вышла из печати. Но, судя по отдельным оригиналам и репродукциям, можно уже наметить некоторые общие принципы отношения художника к содержанию и смыслу юношеской драмы поэта.

Кузьмин резко порывает с трактовкой «Маскарада», как пьесы мистико-символического содержания, и противопо-

**Н. С. ЛЕСКОВ**

*Повести  
и  
рассказы*



**ОГИЗ : ГОСЛИТИЗДАТ**

ставляет такому утверждению дореволюционного театроведения взгляд на лермонтовскую драму, как на quasi романтико-психологическое произведение с большим, конкретным социальным содержанием. Арбенин для него, конечно, выражает

Души непобедимый жар  
И дикой страсти пыл мятежный,

но этого героя художник отнюдь не собирается сближать с Онегиным или Печориным и тем самым подать руку некоторым нашим вульгарным исследователям. В главном действующем лице «Маскарада» прочел Кузьмин оголенный эгоизм, опустошение человеческой сердечности. Арбенин для него — яркое и типическое выражение одной из разновидностей светского человека 20—30-х годов прошлого столетия, морально испорченного и подчинившего свою жизнь атмосфере карточной игры и салонных интриг. Одно окружение Арбенина достаточно говорит об его социальном существе.

Сделанные в экспрессивной живописной манере цветные акварельные иллюстрации и сюжетные заставки Кузьмина рисуют лермонтовского героя в пылу его страстей, в проявлении жесточайшего эгоизма. Здесь проснулось дикое чувство светского льва и игрока, — и как оно далеко от трагедии ревности чистого душой Отелло! Художник делает акцент на передаче социального смысла поступков Арбенина. В отличие от рисунков к «Евгению Онегину», иллюстрации к Лермонтову не разворачивают обилия выигранных картин светского бала. Маскарадное общество и обстановка достаточно показаны в нашем искусстве, и после Головина тут трудно сказать что-либо существенно новое. Любование «грациозной изящностью» костюмов, туалетов, танцев, зеркал здесь заменяет психологическое напряжение обстановки, помогающее постичь «трагедию чувств» в светском обществе. Образ Нины Кузьмин дает

в светлых тонах, показывает его простым и человечным.

Цикл иллюстраций к «Маскараду» был начат художником еще в 1940 году; работа эта прервалась войной и закончилась в 1946 году. Но «Маскарад» — не единственная лермонтовская тема Кузьмина. Тогда же, т. е. в 1940 году, он сделал для альбома издательства «Искусство» рисунки к «Вадиму», заинтересовавшему его богатым социальным сюжетом. Для томика поэм Лермонтова (Гослитиздат) Кузьмин исполнил иллюстрации к «Азраилу» и «Последнему сыну вольности». Рисунки к «Вадиму» Гослитиздат воспроизвел в томике лермонтовской прозы, а начальную иллюстрацию к «Маскараду» — в однотомнике поэта. Так, от «Вадима» и до образов «Маскарада» шло прикосновение художника к мятежной, свободолюбивой поэзии Лермонтова.

Иллюстрации Кузьмина к повести Лескова «Железная воля» (в свое время не включенной писателем в полное собрание сочинений и впервые появившейся отдельным изданием) являются характерным примером выражения творчества художника на новом этапе развития. Возросшее мастерство Кузьмина, в соединении с реалистическим методом раскрытия содержания литературных произведений, дало самые хорошие результаты. Художника можно поздравить с настоящей творческой удачей.

Увлекательная, пронизанная лукавым юмором, народными сценами, яркими бытовыми деталями, блестящая гибкостью, красотой и остроумием языка, повесть Лескова производит впечатление вещи, написанной в наши дни. Так живо и убедительно перекликаются ее события с совершившимся победным изгнанием захватчиков из пределов нашей родины. Похождения незадачливого колонизатора Пекторалиса расширились до формы военного похода немецких фашистов, применивших ту же теорию «железной воли».

Лесков высмеивает немецкую «отвлеченность мышления» и путем конфликта его с русской сметкой и выдержкой



приводит пресловутую «железную волю» к посрамлению, а ее носителя — к трагико-сатирическому концу. «Бытовая, безудержно веселая повесть Лескова поднимается до больших обобщений и в сатирическом зеркале своем глубоко и правдиво отражает те отрицательные пруссаческие повадки и навыки колонизаторского и военного разбоя, которые унаследовали и неизмеримо превзошли не столь далекие потомки Пекторалиса»<sup>1</sup>. Завоевательный вид Пекторалиса в начале повести, по мере продвижения в глубь российской территории и соприкосновения с «русскими обстоятельствами», превращается в свою жалкую противоположность. Так же слиняла и фашистская армия, обретя постыдный конец, подобный сатирическому концу Пекторалиса под столом. «Блины» на поминках Сафроныча которыми подавился Пекторалис, превратились для нынешних фашистских колонизаторов в пушки, танки и самолеты Советской Армии.

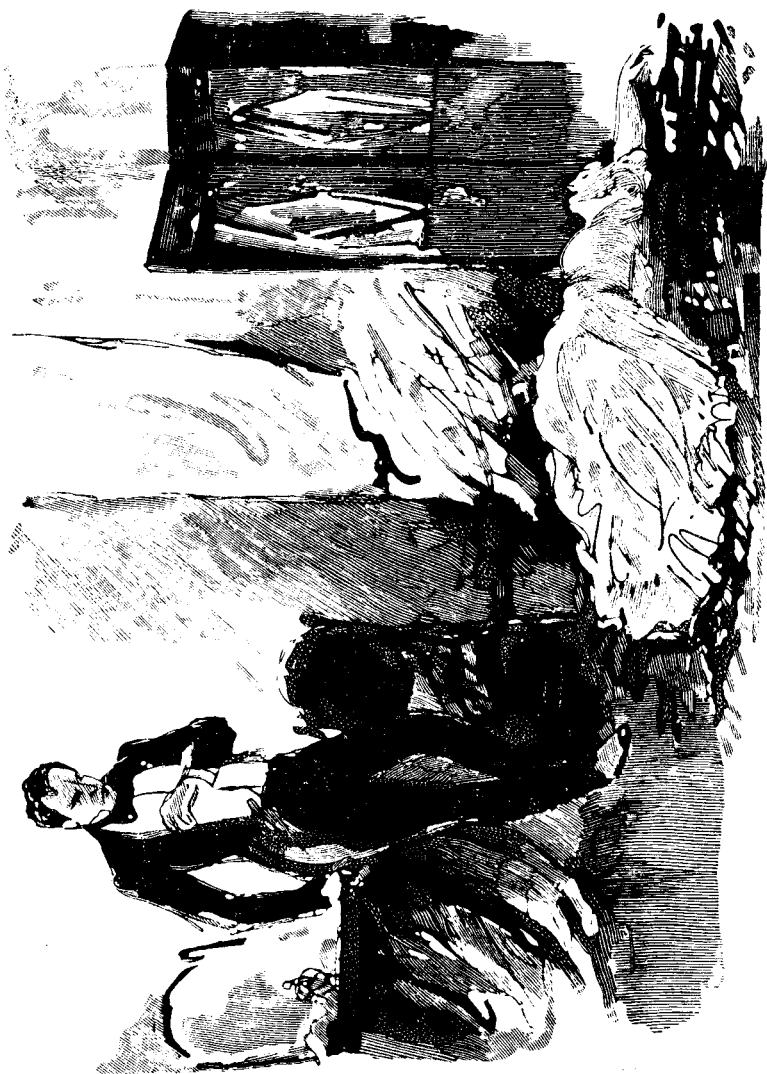
Кузьмин рассматривал лесковскую повесть, как произведение русской натуральной школы. Реалистические подробности литературного образа подсказали ему прямую необходимость конкретизировать деталями зрительный образ. Иллюстрировать романтическое произведение — не то же, что графически выразить Гоголя, Толстого, Тургенева, Писемского. Мнемоническая цепкость зрительного образа, обязывающая иллюстратора к осторожности, в лесковской повести нашла у Кузьмина свои изобразительные особенности.

У Писемского в письме к журналисту Аловерту есть интересное место, рисующее чуткость писателя натуральной школы к задачам иллюстрации:

«Я вообще просил бы вас написать мне какие именно сцены вы предполагаете иллюстрировать в Масонах, я при-

<sup>1</sup> Б. Другов. Послесловие к «Железной воле» Н. С. Лескова. Государственное изд-во художественной литературы, М. — Л. 1946.





держиваюсь в этом отношении Лесинга, который говорил, что иллюстрированными могут быть только сцены, происходящие в пространстве, а не во времени, т. е. сцены спокойные, но не страстные, и последние должны быть предоставлены воображению читателя»<sup>1</sup>.

Художник большой взыскательности и такта к писательскому тексту, как главному и основному моменту издания, Кузьмин не решился мешать лесковскому сказу о Пекторалисе развернутыми иллюстрациями. Они задержали бы движение повести, оборвали бы ее речевую цельность, нарушили бы восприятие от колорита ее диалогов и оборотов. Художник дает всего лишь две страничных иллюстрации, да и они, по существу, — портреты, а не сюжетные сцены. Функции иллюстраций у него несут 43 небольших рисунка портретного, пейзажного и натюрмортного характера, вверстанные в текст книги, нередко даже в оборку.

Давая читателю насладиться, не отвлекаясь, прелестью лесковской прозы, которая сама вызывает яркие образительные ассоциации, Кузьмин идет со своими маленькими, но четкими рисунками, в такие места повести, которые позволяют сделать паузу и закрепить авторский текст зрительным, очень конкретным образом, по преимуществу — портретами-типами героев. Иногда он останавливает глаз зрителя на, казалось бы, случайных бытовых деталях — рука наливает из круглого чайника крепкий чай, рука подает письмо, трактирный слуга несет на подносе стаканы, а в руке держит батарею бутылок, — но все это такие «мелочи», которые входят в образительную повествовательность нужными кусочками лесковской правды о человеческом бытии.

<sup>1</sup> А. Ф. Писемский, Письма. Изд-во Академии Наук СССР, М. — Л. 1936. Письмо к Н. П. Аловерту от 1 сентября 1879 г. Пунктуация подлинника.

ЭЖЕН ЛАБИШ

# ВОДЕВИЛИ



«ИСКУССТВО»



Для героя «Железной воли» Кузьмин нашел удивительно убеждающие внешние черты. Вот только таким, именно таким и никем иным и должен выглядеть Пекторалис. Длинное сухощавое лицо, большой нос с горбинкой, вытянутое ухо, сухие, сжатые губы, маленькие, словно гвоздики, глаза, зонт в руке, застывшая пластика тупого педанта — вот кузьминский портрет этого героя. Облеките его в зеленый военный костюм, наденьте на голову каску — и перед нами предстанет современный фашист из гитлеровской армии.

Жена Пекторалиса, Каролина Павловна, вначале показывается художником крупным планом в паре с мужем, величественно окаменелая. По описанию Лескова, «немка как немка — большая, очень, повидимому, здоровая, хотя и с несколько геморроидальной краснотой в лице» — Каролина в этом рисунке Кузьмина предстает лишенной шаржировки, в которую тут соблазнительно было впасть. Во втором ее портрете, где она вяжет, с лукаво опущенными глазками и подобранным ротиком, вы уже угадываете героиню романа с машинистом Офенбергом.

Портрет Пекторалиса сперва долго не удавался, и художник изрядно помучился над ним. Для понимания внутреннего смысла немецкого типа Кузьмину очень помогло сталинское определение дефективности стратегии гитлеровской армии. «Немцы аккуратны и точны в своих действиях, когда обстановка позволяет осуществлять требования устава. В этом их сила. Немцы становятся беспомощными, когда обстановка усложняется и начинает «не соответствовать» тому или иному параграфу устава, требуя принятия самостоятельного решения, не предусмотренного уставом. В этом их основная слабость»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> И. В. Сталин. О Великой Отечественной войне Советского Союза, М. 1943, изд. 3-е, стр. 86.

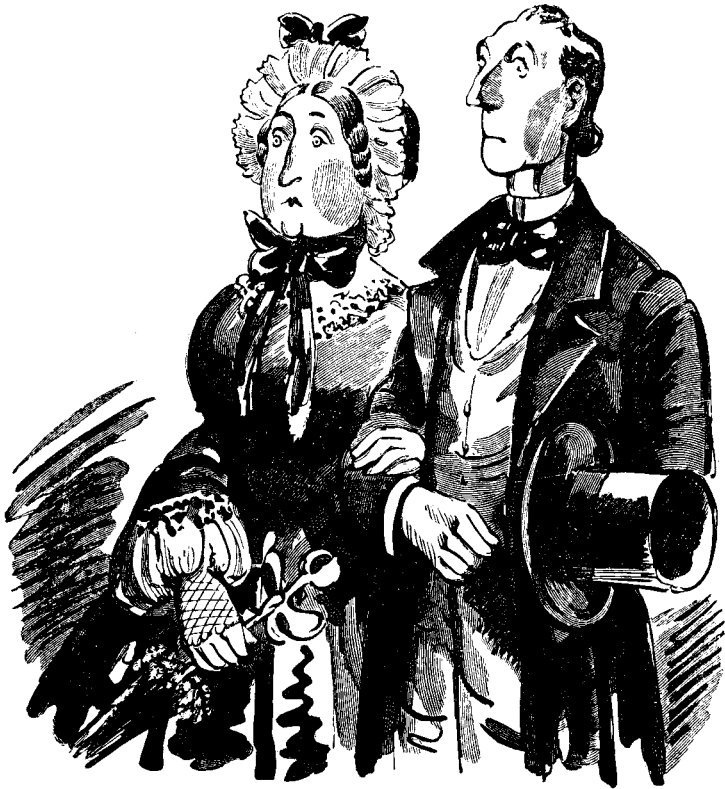
Кузьмин фиксирует портрет Пекторалиса как раз в моменты «несоответствия» обстоятельств параграфам программы его победного шествия как колонизатора России. Эти обстоятельства опустошают его, надламывают, и только нелепое упрямство с «железной волей» позволяет ему сохранять, хотя и общипанный, но все еще надменный вид. Художник изображает Гуго Карловича во всех ответственных эпизодах ломки русскими обстоятельствами «железной воли», крушения его иллюзорных мечтаний. Пекторалис под зонтом, на телеге, под злым октябрьским дождем (как проникновенно изобразил его Кузьмин в чудесной начальной заставке!); в холодной комнате бесприютной почтовой станции; обезумевший от укуса ос; одиноко ведущий по снежному пустынному полю купленную слепую лошадь... Пекторалис в халате, с нагло закинутым вверх лицом, с мерзкой немецкой сигарой; застывший в кресле, измученный непоколебимостью и спокойствием своего соседа... Пекторалис в обществе духовных лиц, на поминках врага, за состязанием в поедании блинов с отцом Флавианом, старающийся опять-таки подтвердить исповедуемую им «железную волю», — так нарастает и углубляется в рисунках Кузьмина портретная характеристика главного лесковского героя. И надо отметить, что художник сумел не повторять изображение, а добился правдивой передачи зрительного портретного образа в нюансах его психологического развития.

Превосходно Кузьмин показал Пекторалиса в страничной вклейной иллюстрации, изображающей колонизатора-немца на фоне зимнего русского уездного города, с каркающей вороньей стаей над головой. Каким чужим, искусственным кажется его жердеобразный силуэт в этом спокойном, душевном нашем пейзаже! И какая тут переключка с современностью, с «завоевателями» наших дней, когда они жадно, как хищники, высматривали богатства оккупированных городов. Миниатюрная концовка с лошадью,

И. С. ДЕСКОВ

# ЖЕЛЕЗНАЯ ВОЛЯ





везущей на санях гроб с останками «героя», сопровождаемый уже знакомыми фигурами отца Флавиана и дьякона Саввы, заключает графическое повествование.

Из остальных героев лесковской повести большое внимание уделяет Кузьмин бесшабашному чугунозаводчику Сафронычу, главному бойцу в «битве» против немца. Начальный портрет веселого Сафроныча, в картузе и поддевке нараспашку, принимает сильно комические вариации после того, как приказный Жига подал сигнал о необходимости выдержки: «погоди, немец нами подавится». Особенно хорошо раскрыл художник Сафроныча в момент дикого запоя, с глазами очумелого человека.

Пекторалис и Сафроныч показываются Кузьминым в окружении персонажей, помогающих нарастанию интриги повести. Вот мелькнули коварный коннозаводчик Дмитрий Ерофеевич, смеющийся бурбон-исправник, глупейший деревянный немец из Сарепты Офенберг, прожженный, в подобострастной позе Жига, вот появились «грузный, перегруженный, как пуховик, мягкий, подагрический старик» отец Флавиан, «жилистый» дьякон Савва. Какая живая, сочная, прямо выхваченная из природы галерея типов старой Руси! Художник их рисует реалистически, с подчеркиванием внешних черт, вплоть до бородавок, как это делает и Лесков.

Мы уже говорили о том, что развернутые сюжетные иллюстрации, в сущности, отсутствуют в этой работе Кузьмина. Обильные портретные характеристики, заменяющие их, художник прекрасно дополняет пейзажными и натюрмортными рисунками. Чувство уездной Руси, воспитанное еще сердобскими впечатлениями, помогло Кузьмину запечатлеть русскую провинцию с подкупающей душевностью и типичностью. Почтовая станция зимой в поле, на ветру, новый домик Сафроныча со сплошным досчатым забором и скворешником, улица заброшенного городка с грязными лужами и унылыми фонарями, с идущими по





ней загулявшими в компании человечками, снежная пустыня, по которой Пэкторалис ведет свою лошадь, — как все это верно, как трогает правдой родного пейзажа!

В работе над Лесковым Кузьмин шел от традиций русской иллюстрированной книги сороковых годов. В ней увидел художник источник здорового реалистического отношения к содержанию, верное требование иллюстраторами той эпохи сюжетной занимательности, необходимости широкого показа типажа. Здесь вспоминаются Агин, Тимм, Ковригин, Невахович, их метод портретных характеристик, заверстка рисунков в текст, чередование страничных иллюстраций с рисуночной мелочью. Награвированные таким опытным мастером, как Александр Павлов, иллюстрации Кузьмина предстали в необычном виде его почерка. Линии окрепли, уплотнились силуэтами черного цвета, рисунок органичнее связался с текстом. Изящно напечатанная книга выглядит по своему оформлению близкой к изданиям сороковых годов. Особенно выдает эту близость кузьминский рисунок самовара с пуншем и прочими вещами чайного стола, — в гравюре он сильно напобинет сходный рисунок Гагарина к сологубовскому «Тарантасу». И все же в традиционную форму старинных иллюстраций Кузьмин внес свою стильность, острый рисунок с свободной игрой линий, а главное — показал свое отношение к тексту писателя и современное понимание его социального значения.

Искусство Кузьмина прошло большой и нелегкий путь развития. От юношеских увлечений Бердслеем, через влияние «Мира искусства» и нового западного искусства, художник подошел к широким реалистическим позициям. Окрепший талант его прикоснулся к живительному началу национальных традиций. В этом движении вперед огромную роль сыграли партийные директивы работникам искусства о необходимости сближения труда художников с жизнью, подчинения творческих задач служению народу, лозунг социалистического реализма.

Здоровое чувство человека советского племени, прошедшего суровые испытания в огне революции, победило прежние вкусовые творческие ощущения. Мы можем верить в новые достижения оригинального и красивого дарования мастера, которое он безраздельно отдает искусству советской книги.





## ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ, ПОМЕЩЕННЫХ В КНИГЕ

Обложка, титульный лист, заставка к первому разделу и все инициалы выполнены художником Н. В. Кузьминым специально для данного издания.

Проект декоративной рамки. 1918. Публикуется впервые.

Концовка к первому разделу из журнала «Аполлон» № 12, 1910.

Заставка ко второму разделу из книги Шекспира «Гамлет». Детгиз, 1942.

Заголовок журнала «Лукоморье», 1914.

Концовка ко второму разделу из журнала «Новый Сатирикон», 1914.

Заставка к третьему разделу из статьи Н. Ашукина «Труд Пушкина». «Известия ВЦИК», 1934.

Обложка для книги М. Серовой «Сборник русских сказок». Государственное издательство, 1923.

Концовка к третьему разделу из книги Н. С. Лескова «Железная боля». Гослитиздат, 1946.

Заставка к четвертому разделу из книги А. С. Пушкина «Евгений Онегин». «Academia», 1934.

Рисунок из книги А. С. Пушкина «Евгений Онегин». «Academia», 1934.

Страницы из книги А. С. Пушкина «Евгений Онегин», «Academia», 1934.

Страничный рисунок из книги А. С. Пушкина «Евгений Онегин». «Academia», 1934.

Концовка к четвертому разделу из книги А. С. Пушкина «Евгений Онегин». «Academia», 1934.

Заставка к пятому разделу из книги А. Додэ «Тартарен из Тараскона». «Молодая Гвардия», 1936.

Суперобложка для книги «Козьма Прутков», «Academia», 1933.

Фронтиспис из книги «Козьма Прутков». «Academia», 1933.

Суперобложка для книги А. Додэ «Тартарен из Тараскона». «Academia», 1935.

Концовка к пятому разделу из книги Н. С. Лескова «Железная воля». Гослитиздат, 1946.

Заставка к шестому разделу из книги Н. С. Лескова «Железная воля». Гослитиздат, 1946.

Суперобложка для книги А. Мюссе «Театр». «Academia», 1934.

Фронтиспис из книги А. Мюссе «Театр». «Academia», 1934.

Рисунок к рассказу «Учитель словесности» из книги А. П. Чехова «Избранные рассказы». Гослитиздат, 1944.

Обложка для книги М. Горького «Рассказы». Детгиз, 1943.

Концовка к шестому разделу из книги Н. С. Лескова «Железная воля». Гослитиздат, 1946.

Заставка к седьмому разделу из книги Н. С. Лескова «Железная воля». Гослитиздат, 1946.

Обложка для книги Н. С. Лескова «Повести и рассказы». Гослитиздат, 1943.

Рисунок из книги М. Ю. Лермонтова «Маскарад». Гослитиздат.

Рисунок из книги М. Ю. Лермонтова «Маскарад». Гослитиздат (печатается).

Обложка для книги Э. Лабиша «Водевилы». «Искусство», 1945.

Суперобложка для книги Н. С. Лескова «Железная воля». Гослитиздат, 1946.

Рисунок из книги Н. С. Лескова «Железная воля».

Рисунок из альбома. 1939. Тушь, перо. Публикуется впервые.

Концовка к седьмому разделу из книги Шекспира «Гамлет». «Литературная газета», 1942.

Заставка и концовка к перечню иллюстраций из книги Н. С. Лескова «Железная воля». Гослитиздат, 1946.



Редактор *М. Б. Алтекер*  
Художественная и техническая редакция  
*И. А. Стрелецкого*



Сдано в набор 28.11.1947 г.  
Подписано в печать 10.12.1947 г.  
Л 113014. Бумага 60×92<sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Печ. л. 4<sup>1</sup>/<sub>2</sub>+7 цветн. вклеек.  
Знаков в печ. листе 31,7 тыс.  
У.-и л. 3,51. Заказ № 1175.  
Тираж 4000 экз. Цена 6 руб.



1-я типография Гизлегпрома,  
Ленинград, Садовая, 55/57

*Цена 6 р.*



*Адрес издательства:  
Москва, Кузнецкий Мост, 22*