



Личность в контексте культуры

Василий Федоров-Иваницкий

«ТЫ ОБРЕЧЕН НА БЕДНОСТЬ!»*

Рассудительность и
целеустремленность
юноши

Все-таки в характере и личности героя нашего так много замечательного и, пожалуй, даже редкого. Ну, хотя бы это сочетание целеустремленности, стойкости и рассудительности – никогда бы без него не превратился он в такого выдающегося человека. Он не упустил так неожиданно свалившейся возможности осуществить неслыханное счастье – вдруг сорваться с места и «ни с того и ни с сего» попасть в Париж, за 5 месяцев извлечь из пребывания там огромнейшую пользу. Но когда всё так же неожиданно закончилось, то юнец без слёз и причитаний бросил в чемодан свои пожитки и вернулся в тот же пункт, откуда и ушел (в Москву). Правда, несомненно, он надеялся в Париж вернуться позже; только сразу скажем, что великая его мечта так никогда и не сбылась...

Родичи пытаются давать ему советы, но советы просто неудачные: дескать, надо из Москвы уехать в Ейск. Дмитрий отвечает им открыткой, что такое дело было бы ошибкой. А затем он посылает и письмо. «Чем моя открытка могла произвести на Вас такое неприятное впечатление? В ней не было ничего резкого; она была очень благоразумна – и только. Ну, посудите сами, зачем я поеду в Ейск? Мне нужны деньги, нужна работа; мне нужно быть именно здесь, где у меня, благодаря рекомендательным письмам из Парижа, есть теперь знакомые; они все стараются найти мне работу; и, может, удастся. Не могу же я вдруг уехать отсюда куда-то в Ейск, где мне решительно нечего делать, где можно опуститься нравственно, потерять веру в себя и прочее.

* Главы из рукописи книги «Митрохин. Искусство. Личность. Заметки друга».

Я должен быть именно здесь, с людьми, не похожими на ейских. Я думаю, что Вы со мною совершенно согласитесь. Следовательно, для чего же такая непроизводительная трата, как на проезд в Ейск и обратно? Ведь это около 30 рублей? Не правда ли?» [1]. Разумеется, художник должен был начать работать, зарабатывать на пропитанье и входить в художественный мир, завоевывать себе там место. Дмитрий был разумным человеком и, конечно, не предполагал, что путь его «усыпан будет розами». Только он не знал, какие еще тернии его на том пути сопровождают.

Дмитрий еще числился учеником училища, но на занятия ходил, по-видимому, редко. Думаю, что если там была возможность рисовать натуру, то он, ее использовал. Сколько-то Митрохин смог пожить совместно с А. Холоповым, но потом опять он очутился в страшной «Ляпинке»!

Испытание болезнью и все той же «Ляпинкой»

Смог ли он тем летом 1906 года съездить в Ейск – не знаю, но из одного письма понятно, что он летом съездил в Гудауты (Гудауту). (Раньше много лет мы думали, что он был там в 1920-е или в 30-е, но теперь год и сезон известны). Кстати, та поездка оказалась очень неудачной тем, что Дмитрий заразился малярией и лечил ее в Сокольниках, в больнице.

В сентябре 30-го числа 1906 года Дмитрий пишет в Ейск: «Пишу Вам из больницы, на постели; болен я с 20 августа; теперь я поправляюсь <...> Вот уже 4 дня мне доктор позволил ходить, а я разучился за это время, еле могу ноги передвигать» [2]. 14 октября 1906-го он пишет: «Я на днях вышел из больницы; <...> но еще очень слаб, хожу пошатываясь, руки дрожат и голова болит <...> [Приступы от малярии возвращались потом очень долго, много раз. – В.Ф.] Страшно хочется уехать с Ляпинки <...>» [3]. 05.01.1907-го: «<...> здесь такой сильный мороз (гр. 30), и Ляпинку почти не топят <...>. Ноги всегда окоченевают, несмотря на то что в комнате сижу в пальто. Один товарищ предложил мне ехать к нему в комнату жить <...> но – опять беда! мой паспорт выдан из школы [из училища. – В.Ф.] только до 1 января [паспорт у учащихся отбирался и хранился в администрации училища. –



Эскиз крышки переплёта и корешка книги Н. Молевой и Э. Белютина «Педагогическая система Академии художеств XVIII века». 1955. (Книга вышла в 1956). Гр. карандаши. 14,4 x 10,3 см. Собрание В.Ф. Публикуется впервые

Он забросил
«счастье жизни» –
рисование

Харьков «как бы
возвращал» его
в Париж, но на
время сделал
литератором



Эскиз надписи
ИСКУССТВО ПРИНАДЛЕЖИТ НАРОДУ.
1940-е – 1950-е? 20,5 x 29,2 см.
Гр. карандаши. Собрание В.Ф.
Публикуется впервые

Как молодой
художник понимал
богему

В.Ф.] и его нужно прописать, а другого мне не выдают, потому что я не заплатил за правоучение <...> » [4].

Как Митрохин неожиданно сорвался с места Парижа, так теперь он быстро переехал в Харьков. Марта числа 12-го он еще писал письмо в Москве, о Харькове не говоря ни слова, но письмо от 31-го того же месяца – уже из Харькова. В Москве с работой было очень плохо, в Харькове же он нашел работу помощника секретаря редакции газеты «Утро». К сожалению, Дмитрию приходится забросить рисование, но зато он может что-то заработать. «Ночевал я в редакции на кожаном диване, но зато имел пропуск в театры, цирк и на выставки. Этот калейдоскоп как бы возвращал меня в Париж», – вспоминал художник в 1973-м [5].

К счастью, у него была возможность заниматься не одной лишь канцелярщиной, но и помещать свои материалы, даже и в большом количестве! Это были, например, рецензии на представления. Видимо, и в Харькове был свой Малый театр, сохранилось множество рецензий на его спектакли. Есть рецензии на постановки в не-

ком театре Грикке, и в театре «Буфф» (например, на оперетту Миллэкера «Нищий студент»). Но, конечно, много и рецензий на журналы, книги, сборники, есть отчеты о прошедших выставках, заметки о художниках, писателях. Человек активный и общительный Митрохин и на Харьковщине заимел какой-то круг друзей. Там он был знаком с Аркадием Аверченко и с талантливым эстрадным исполнителем «босаяцких романсов» С. Сарматовым. (А меня 60 лет спустя просил не упустить, если они появятся, издания с историей эстрады, где упоминается Сарматов, или книги, посвященные писателю-сатирику). Продолжалась дружба и с Н.Поярковым, который в Харьков наезжал.

И здесь мне очень хочется дать прочитать читателям один из материалов Мити, который он печатал в «Утре», во-первых, потому, что это, как мне кажется, написано отлично, а во-вторых, нам раскрывает многое в характере его и освещает судьбу не только тех, о ком он пишет, но и его собственную.

Это статья «**Богема**», напечатанная в номере от 4.09.1907 газеты «Утро» (Харьков), в которой он тогда работал. В скобках у заглавия он написал: «Набросок», а также сделал посвящение *Ник. Р. Саввину*.

Сам Митрохин
о своем учителе
Стейнлене

Мы начнем с части второй «наброска», где Митрохин пишет о художнике, о коем он узнал еще учеником реального училища на малой родине из книжки А. Брюана “Dans la rue” (На улице) и который сделал для нее рисунки. Это – Теофиль Стейнлен. (Будучи в Париже, юноша потом учился у него, хоть и недолго).

«<...> Когда я встречал маленькую, сутуловатую фигурку Стейнлена (с преждевременно седею головою), он часто тогда спешил на rue de la Grande Chaumière, где в одной из частных академий преподавал “cours d’illustration” [курс иллюстрирования] ораве безусых немцев, англичан, американцев, я не мог отделаться от ощущения глубокой почтительности к этому человеку, припоминая все читаемое об его прошлом.

Этот человек несмотря ни на что стал большим художником, а не пастором, как того хотели его родители. [Прямая параллель с героем нашим, только Митины родители желали видеть сына служащим дорог железных! – В.Ф.]

Прийти почти без денег в Париж, без знакомств, с одним рекомендательным письмом к старому бедному художнику – это не остановило художника. Нашел адресата письма, конечно, в его обычном местопребывании – в кафе “Au plus grand Vock”, в узенькой улице Монмартра, этого классического убежища нищенства.

«Меня <...> волну-
ет <...> повесть
о Голоде
и Нищете...»

Прочтя письмо, старый художник сказал: “Mon fils, je te baptise cytoien de Montmartre” [Сын мой, посвящаю тебя в граждане Монмартра], то есть «Ты обречен на бедность!» И Стейнлен узнал томительные дни голода, ночи, проведенные под холодными сводами мостов, сколько страданий, сколько ненужных мучений! Какою силою нужно было обладать, чтобы не сломиться до времени! И талант пробился пышным расцветом. А сколько не выдержавших? *Меня ничто так не волнует, как повесть о Голоде и Нищете – почти постоянном уделе людей искусства* [выделено нами. – В.Ф.]».

А вот и часть первая «наброска».

Автор сотни
романов и драм
умер на скамье
бульвара

«Недавно прочел в газетах о смерти “одного из последних могикиан парижской литературной богемы, написавшего сотню романов и драм; умер он, как и жил, на скамье бульвара; в карманах полиция нашла несколько рукописей, штопор и белокурый женский локон” (“Св. М.” № 23. 1907 г.).

Но в памяти всплывают образы, возникает представление о том загадочном и привлекательном мире артистов, поэтов, художников, что скрывается в понятии “богема”.

Вспоминаю рисунок известного [в России, разумеется, только самому автору и, видимо, еще будущим его товарищам по “Миру искусства”. – В.Ф.] парижского рисовальщика Ch. Léandre’a из серии его “Ноктюрнов”.

За грязным столом дешевого кабака молодая женщина, с типично-вздернутым носом и вульгарными губами прильнула к плечу своего друга, любовно прижимаясь; у него – взъерошенные волосы, неряшливо торчащая борода – вид предводителя средневековой разбойничьей шайки. Глаза его горят, лоб вдохновенно запрокинут, в руках рукопись нового романа; название: “Les amoures du Grand Monde” [Страсти высшего света]. В роман вложено все очарование, весь блеск богатых улиц большого города, пышность его женщин, утонченность переживаний страсти, – тогда как на долю автора этого романа выпадают лишь ласки некрасивой, бледной, полуголодной девушки и однообразные вечера в неуютном, грязном и накуренном кабаке. В этом – трагическое. <...>

Сколько талантливых, сколько смелых душ, обещающих новое, не выдержали чудовищного разногласия между требованиями духа и низкою действительностью, не устояли в борьбе с нищетою.

Но потому еще дороже имена тех, кто, пройдя трудный, крестный путь голода, унижений и неудач, остался создателем прекрасного, выразителем своей чуткой и пламенной души; кто, испытывая сам горчайшие лишения, не устал осыпать богачей драгоценностями, дивными жемчужинами ума, таланта, красоты.

Люди, сами не имеющие крова, где бы укрыться от холода ночей, не уверенные в том, что сегодня они будут *есть* – они украшают роскошные дома богатых своею живописью, волнуют сердца своими книгами, своими стихами, поражают музыкальностью мелодий.

Но богачам – и презрение; это – в крови “богема”, по крайней мере, прежней; теперь она видоизменилась, выродилась извне, как и внутри. Исчезла “богема” Мюрже, П.Верлэна, Forain’a, Стейнлена.

Дмитрий Митрохин»

Если в наши дня «активизируется» тема о богеме, то ассоциирует она и с преуспеванием, и с легкомыслием. Дмитрий понимал богему как служителей искус-

В «той» богеме молодой художник видел самоотречение, талант, служенье людям и искусству



Эскиз надписи КАКАЯ УВЛЕКАТЕЛЬНАЯ
ОБЛАСТЬ ИСТОРИЯ ИСКУССТВА.

1940-е – 1950-е? 14,7 x 20,5 см.

Гр. карандаши, гуашь и акварель. Собрание В.Ф.
Публикуется впервые

ства, но униженных, эксплуатируемых и живущих в нищете, и даже гибнущих трагично. Наш молодой художник – их сторонник и их симпатизант. Ясно видно, как близки ему и как печалят его беды этих незаслуженно обиженных людей. Ну, а тех, кто все же выдержал в борьбе как Теофиль Стейнлен, автор текста бесконечно уважал.

Разумеется, так воспринимая феномен «богемы», Дмитрий проецировал его и на себя, ведь за его плечами уже прошли три первых года в холоде и голоде в Москве и не очень-то благополучные почти два года после.

Только он, скорей всего, не ожидал, что горькие плоды «богемства» он будет пожинать еще сам лично много лет...

ЖИВЫЕ БУКВЫ

Мы закончим рассмотрение эскизов оформления книги Н.Молевой и Э.Белютина *Эскизом переплета с корешком*, который нарисован очень тонкой линией. Надпись заглавия мэтр сократил до слов «Академия художеств XVIII века». На эскизе крышки зачеркнул её. Кроме того, лист использован и для наброска виньетки с рисунком блокнота и пера.

Если в двух рассмотренных эскизах всё внимание сосредоточено на композиции, то в следующих двух надписях уже есть и разработка букв. Даты, подписи отсутствуют, я полагаю, что они относятся к годам московским 40-м – 50-м (позже вряд ли бы он этим занимался), сделанные в Ленинграде – вряд ли сохранились бы.

Надписи, без всякого сомнения, делались им по заказу. Одна из них – набившая оскомину: «Искусство принадлежит народу». (Даже и комяга* понимает: не при-над-ле-жит! Но тогда все это будто попугаи повторяли, потому что это – «изречение гения». Ну, а чтобы повторяли, надо это вдалбливать в мозги – «изучать» и всюду помещать). Надпись следующая – образец трюизма: «Какая увлекательная область – история искусства». Разумеется, художник не считал, что перед ним

Даже и в нелепых заказных работах по шрифту Мастер проявлял усердие, талант

* Комяга – колода.

Не останавливался перед тем, чтобы смешать строчные буквы с прописными

стоит задача создавать шедевр искусства, способный ошастливить всех людей. Но всякую, (даже и скучную) работу он старался сделать хорошо, а главное он не умел что-либо делать ниже «своей планки».

Обе надписи имеют непрременные поля, обе сделаны без применения линейки. Поле надписей он выделяет рамкой, строки размечает линиями. В *Эскизе первой надписи* все сделано без красок, карандашами, но зато по композиции, по форме букв она намного интереснее второй. Первоначальная разметка есть только у слова третьего – «народу». В основном же мэтр пишет буквы сразу. И мы видим, как он их рождает – не занимается

пустым использованием чьих-то гарнитур или подражанием им. Кстати, неизвестно, чтобы этот супершрифтовик создавал свои, митрохинские гарнитуры. Но то, что создавал он надписи (прежде всего для книг) всегда оригинальные, митрохинские, – это правда. Много он чего хранил, конечно, в памяти феноменальной, но для надписи конкретной он извлекал из этого хранилища имевшееся там и «по инерции» пересоздавал его, придумывал очередные варианты букв. Кстати, не останавливался перед тем, чтобы смешать строчные с прописными, «печатные» с написанными в рукописи, бессерифные с серифными и проч. (В головах позднейших оформителей, редакторов «социализма» эдакое было бы воспринято как «шрифтовая уголовщина», и при созерцании сего у некоторых могла бы даже «съехать кровля»). Но такое им никак не угрожало, ибо настоящее искусство шрифта им на глаза не попадалось, никогда они его не видели. Впрочем, речь, конечно, не идет о крупных, настоящих мастерах.) Композиция украшена рисунком символов советской власти – молотом, серпом, пятиконечной звездочкой, а внизу – орнаментом из двух полосок с ромбиком. А прогроз наш мэтр не любил резинку и стирание изображений. Вот и здесь, решив, что надо символы переместить повыше, их стирать не стал, а зачеркнул и нарисовал их снова.

В *Эскизе надписи второй* он набрасывает буквы; уточняя их расположение и интервалы, может это сделать еще раз. А три слова «какая», «история», «искусства» написаны еще и краской, кистью. Краской сделана и круглая большая точка, и полоса широкая под шрифтом. Все это – ярчайшей алою гуашью. К слову го-



Титульный лист книги
Р. Тагор. «Залетные птицы».
Пг. – М., 1924.
(Нарисовано в 1923-м)

воря, такая небоязнь травмирующего «кровяного» цвета нас когда-то изумляла, но, по-видимому, это признак широты его колористического дара. А еще «кровавый» этот цвет был одним из символов советской власти, и художников обязывали пользоваться им при оформлении. Но ведь даже в старых рукописных и печатных книгах кроме черной краски пользовались еще краской красной (но не потому, что она цвета крови, а потому, что почиталась она очень уж красивой).

В каждой надписи он затонировал «зигзагом» рамки, а в надписи второй добавил к этому нежнейшие мазки бледно-коричневою (чуть сиреневой) акварелью.

Как-то, перелистывая книгу Мастера (одну из книг), я спросил: а почему в каких-то надписях он не сделал одинаковых по площади пробелов меж словами и меж буквами? Именно такая одинаковость и приемы, позволявшие ее достичь, составляли основной раздел «науки о шрифте» тех времен «гуру» по этой части Теллинггера. Славный профессор утверждал, что несоблюдение приемов этих делает слова и части слов, и надпись в целом неуравновешенными, неритмичными, «плохими». Почему же не заботился об этом механическом уравновешивании мэтр? «Да, просто потому, — ответил он не без недоумения, — что всё уравновешивается в общей композиции!» Увы, вот так разрушилась в один момент «наука» пафосная профессора.

Много позже, прочитав рецензию Э. Голлербаха на книгу Кузмина и Воинова о Митрохине в журнале «Книга и революция» года 23-го (№ 2), я не мог не подивиться появлению наряду с суждениями разумными также и нелепостей комических, в частности о шрифте: «...упорствуя в типе шрифта, художник иногда по-разному трактует одинаковые буквы в одном и том же слове, что производит впечатление небрежности, а не изобретательности» [6]. Полагаю, что наш мудрый мэтр, увидев такую благоглупость, только улыбнулся про себя.



Шрифтовая композиция с частью орнамента вокруг нее на обложке Календаря Российского общества Красного креста 1922 года (исполнена в 1921)

Мэтр находился очень высоко над примитивной самодеятельностью в шрифте тех времен

Он понимал, в чем кроется перфекция шрифтов

Он-то понимал, что именно в свободе, в артистической «небрежности», в ручной «неловкости» и кроется перфекция шрифтов, также и всегда искомая им живость, смелостью и многообразием форм обогащенная. Отличаясь от шрифтов наборных или начерченных, буквы в надписях маэстро содержали всякие неровности, не признавали одинаковости ни в размерах (в том числе и в высоте), ни в начертаньях, ни в деталях. Буквы симметричные вдруг обретали асимметрию, а прямые делались наклонными, да еще и наклонёнными на обе стороны. Даже в одном слове буква повторённая получала два различных начертания (а то и три!). Это наполняло надпись жизнью. И, конечно, не были всегда однородными все элементы букв – так называемые «стойки» или «штрихи» – «основные» и «соединительные», а также «выносные элементы» и «наплывы», диакритические знаки и серифы (или «засечки»). А в итоге мэтр в шрифт вносил частицу самого себя и своего характера.



Гурджаани. 1966.

Гр. карандаши, акварель.
16,5 x 12,2 см.

Справа вверху: надпись на грузинском языке. Справа внизу: Д.М. 1966. На обороте листа посередине вверху: Гурджаани. Собрание В.Ф. Публикуется впервые

Небольшая *Надпись на обложке календаря 1922 года* помещена на фоне богатейшего трехцветного узора. Пять коротких строк из пяти слов.

Хорошо прочувствованы и проведены сквозь аппарат художника любое слово и любые буквы. Сколько раз встречается та или иная буква, столько есть и разных начертаний для нее. Для таких графем*, как С и О, мэтр создал начертаний шесть, для букв К, Р – четыре, а для Е – «лишь» три. Даже если буквы однотипны, то в деталях есть всегда какие-нибудь да отличия – в высоте и в ширине, в наклоне и в наплыве и т.п. Да, воистину живые буквы, буквы-индивидулы!

И всегда художник открывает полную свободу вкусу и чутью. А его фантазия в придумываньи начертаний безгранична. Среди композиций на обложках нет двух абсолютно схожих, как нет двух похожих друг на друга надписей, нет двух идентичных букв.

Как-то я принес Д.И. журнал «Искусство» № 6 за 1961 год, то есть пятилетней давности. Перелистывая те страницы, мэтр задержался (правда, ненадолго) на

* *Графема* – принципиальная графическая форма буквы, «схема», «скелет» буквы; на основе графем создается огромное количество вариантов шрифтовых изображений букв.

Национальные мотивы в надписях

статье Б.Кисина «В защиту шрифта». Автор с пафосом, достойным лучших применений, обрушивал свои филиппики на «формализм» в шрифте. (Это слово лексикона тех «жрецов искусства» и функционеров всех мастей Мастер ненавидел.) Прочитав, однако, вслух суждение более нейтральное («Нарисованные буквы не обладают самодовлеющей художественной ценностью»), он произнёс: «Конечно же, это не так!»

В книжной композиции рисунки и шрифты не воспринимаются отдельно, изолированно. Изображенья рядом с буквами активнейше воздействуют на восприятие их у зрителя, являются художественным дополнением шрифта, влияют на его характер. В книгах Аристофана и Гелиодора в оформлении Митрохина буквы надписей напоминают шрифт античной Греции. Но от соседства с персонажами трагедий они в сознании зрителя становятся гораздо более похожими на греческие. А вот на титульном листе прелестной книжечки Р. Тагора «Залетные птицы», 1923 (вышла в 1924-м), надписи исполнены обычным европейским начертаньем, но окруженные орнаментом восточным в восприятии зрительском преобразуются в восточные по духу, быть может, в индийские.

И наоборот, по-видимому, мэтр считал, что национальный шрифт своим характером дает национальную окраску произведению, связанному со страной, где этот шрифт используют.

Мэтр был знаком с грузинским алфавитом и имел, возможно, у себя в архиве начертанья букв и слов грузинских. В изображениях с плодами и вином иногда он делал надписи грузинские, что придавало им грузинский колорит, своеобразие и красоту. Таков рисунок *Гурджани*, 1966.

Шрифт мэтра, его истоки и переработка их в его твореньях еще ждут своих «червей науки». Наблюдения последних станут методическим подспорьем в подготовке мастеров – художников шрифта. Мы же здесь расскажем о шрифте, который мэтр использовал при оформлении книг в 1930-е и поперед всего в твореньях



Разворотный титул тома 1 «Комедий» Аристофана, 1932. (Издательство «Academia», 1934)

Творческое осмысление греческого шрифта

письменников античных. Шрифт этот был похож на шрифт письмен элладских (греческих).

В принципе известные нам надписи на греческих сосудах напоминают гарнитуры, что зовут «гротеском», «светлым рубленным» и им подобным. Это шрифт простой, геометричный, без серифов, простой и лаконичный до того, что близок к буквенным графемам. Греческий же шрифт художник высоко ценил, думаю, он остро вглядывался в надписи на вазах из музеев, изучал их в репродукциях альбомов, книг, revues. Кое-что увиденное он вносил в созданный им шрифт. Важно то, что этот шрифт в основе был «графемным». С написанием букв греческих его сближают буквы с соединением штрихов прямым и ломано-остроугольным. Это буквы Д и А, И, К и прочие. А вот в буквах О и Р, и С, и Ф, и В мэтр не заменял окружности и дуги сочетанием прямых штришков с образованием углов, как это делали в подобных буквах греки, предпочитал штрихи и линии округлые. Ну, а близость главная к шрифту великого художника-народа – мудрая свобода в *рисованьи* (а не черчении!) буковок – высоких и не очень, узких и широких, нарушающих симметрию, равновеликость литер, их частей и проч.

Живость «глазомерного» письма

Применение «греческих» шрифтов посмотрим на примере оформления тома 1-го «Комедий» Аристофана, 1932–1933, вышел в 1934-м (издательское предприятие «Academia»). Мэтр нарисовал довольно сложный *разворотный титул**. Такие титулы обычны в серии «академической», и, как правило, их части между собою мало связаны. Но вот здесь художник их объединил. Связующим звеном тут стали две фигурки, выделенные красной краской. На *контртитуле* это отплясывающая и в авлос дудящая плясунья, а на титуле – старик с клюкою, видимо, Дикеополь. (Впрочем, такие сочетанья старцев и молодых танцовщиц в аристофановских ко-



Шмуцтитул на с. 51 в т. 1 «Комедий» Аристофана. 1933 (издано в 1934). Справа внизу: ДМ 1933

* *Разворотный титул* – титул, расположенный на двух смежных страницах, на каждой из которых отображены свои группы выходных сведений.

медиях – не редкость). Устремляются они друг к другу, объединяя разделяющее их пространство разворота. Есть своя композиционная игра и в надписях. Сделаны они шрифтом, похожим на «светлый рубленый» (или гротеск), но, разумеется, *своим*, митрохинским и с греческим оттенком. Композиционно надписи продуманы (прочувствованы), гармоничны. У титула и контртитула они свои, но взаимно связаны. Так слово АРИСТОФАН на контртитule образует ось горизонтальную – единую для разворота целого. Ось вертикальная и общая для разворота проходит не по фальцу* (и не по корешку**), а совпадает с осью титула. (Но у контртитула имеется и собственная осевая вертикаль.) Введенная маэстро асимметрия весьма обогатила надписи. Ритмы строк,



Обложка книги
Н. Архипова «Сады и
фонтаны XVIII века в
Петергофе», 1933.
Слева внизу: ДМ

размеры букв, их положение в словах, всё это – тонкость композиции и элементы красоты. Но, естественно, важнейший элемент ее – характер, формы букв. Несомненно, Мастер сделал их немножечко похожими на греческие надписи, ну, хоть бы на те, что получили мы от греков – современников Аристофана и позднейших, что жили в городах, построенных на черноморском берегу. Надписи остались на посуде, там найденной (см. об этом ниже). Но, понятно, надписи, и более значительные, можно видеть на керамике из метрополии. Как и гениальные элладцы 25 веков назад наш художник не расчерчивал обозначенья звуков, а писал, вернее, рисовал их. Красота их – не в какой-то вычурности или в «навороте», а вот в этой живости ручного, глазомерного письма, в том, что это знаки-«индивидуы». Кстати, не признаёт художник и всеобщей одинаковости их ширины и высоты. Поэтому мы видим буквы роста одинакового и буквы-«дылды», выходящие за верх и низ строки. И к тому же это не одни лишь знаки с выносными элементами как Р и Ф. Своевольно выступает вверх и вниз «крутая» С, к тому же превратившаяся в полумесяц. Вверх устремляются и А, и К. Выступают за пределы наклонных или вертикальных элементов горизонтальные штрихи у А и Н. И как это и должно быть у создателя рукотворного, буквы не «стандартны» и не симметричны. О – отнюдь не образец геометрического круга или овала, а круг или овал неровные. И, повто-

* Фальц – сгиб листа бумаги.

** Корешок книжного блока – место скрепления тетрадей или листов в книжном блоке.

римся, красота – как раз в этой неровности, в благодатных отклонениях от планиметрии. Но «знаток», к примеру, увидав ну, хоть бы ту же Е в заглавии КОМЕДИИ, у которой верхний штрих чуть отклонился вверх, фыркнет с торжеством: «Да-а, «Е» у мэтра подкачал!» И «знатоков» таких, увы, не счесть.

Этот шрифт художник очень полюбил и пользовался им в оформлении книг не только античных авторов, но и других. Им, например, написан заголовок на обложке книги Н. Архипова «Сады и фонтаны XVIII века в Петергофе», 1933. А вот вершиной применения этого шрифта стали у Митрохина две книжки 1957 года «Пикассо», «Матисс». В них «греческая» гарнитура фигурирует на титульных листах. И вершинность этих надписей – в их еще большей рукописности, свободе, нечертёжности (если так можно выразиться). Кажется, что такой лист не напечатан в типографии, а прямо нарисован в самой книге...

1. ОР ГМИИ (Отдел рукописей Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина). Ф. 54. Оп. 1. Ед. хр. 64. П. от 07.05.06.

2. ОР ГМИИ. Ф. 54. Оп. 1. Ед. хр. 67.

3. ОР ГМИИ. Ф. 54. Оп. 1. Ед. хр. 68.

4. ОР ГМИИ. Ф. 54. Оп. 1. Ед. хр. 72.

5. Книга о Митрохине. Л., 1986. С. 427.

6. Голлербах Э. Рецензия // Книга и революция. 1923. № 2 (26). С. 77. Рец. На кн.: Д.И. Митрохин. М.: Госиздат, 1922.
