
Вера КАЛМЫКОВА

ПРИРУЧЕННЫЙ АВАНГАРД, ИЛИ ЧТО ТАКОЕ ТОТАЛЬНОСТЬ ИСКУССТВА

Разговор о том, как был раз и навсегда приручен и безукоризненно выдрессирован *enfant terrible* мировой культуры — авангард, более других течений претендовавший на новизну и ниспровержение традиций, — начнем не с искусства, а... с реформ Петра I. С тех, что непосредственно регламентировали бытовое поведение. Все знают, что европеизация предписывала небывалые на Руси общественные и частные ритуалы и касалась человека вплотную — включая одежду, внешний вид, распорядок жизни и тому подобное. Правда, нововведения затрагивали тех, кто по рождению или занятиям находился на виду в светском обществе. Духовенство осталось при облачении. Средней руки купцы, мещане и крестьяне могли выбирать габитус по желанию. На практике, как только средний человек получал ну хоть какое-то образование, он оказывал предпочтение сюртуку перед кафтаном.

К чему это привело, понимают не только историки. Ранее единая культура России разветвилась на три русла: крестьянская, оставшаяся неизменной; церковная, испытывавшая, как ни сопротивлялась, воздействие светского реалистического искусства и вообще потихоньку *обмирщавшаяся* и дрейфовавшая от закрытой сакральности к понятности; наконец, дворянская культура. Через пару постпетровских поколений обнаружилась утрата взаимопонимания между сословиями: дворяне жаловались, что мужики их не понимают — слишком велико стало различие жизненных укладов и интересов. А деятели церкви с ужасом замечали, как увеличивается, расширяется секуляризация, однако поделать ничего не могли. Впереди как результат разобщенности замаячила большевистская революция.

В XIX веке разрыв с народом пытались преодолеть, как говорится, *сверху* — в царской семье: описаны многочисленные светские мероприятия, где представители правящего дома Романовых выступали в народных костюмах. Известны и попытки возродить национальный стиль в архитектуре, и первые шаги в реставрации древних отечественных памятников, предпринятые еще в царствие Николая I. Да и русская иконопись, впервые выставленная в Москве в 1913 году — с эффектом культурного взрыва, — тоже собиралась не одно десятилетие и не одной семьей — как говорится, задолго до того, как это стало *мейнстримом*.

Таков исторический контекст возникновения и деятельности с конца 1870-х Абрамцевского, или Мамонтовского, кружка, а в его недрах — мастерских для обучения кре-

Вера Владимировна Калмыкова родилась и живет в Москве, поэт, кандидат филологических наук, редактор, автор научных и научно-популярных книг и статей.

стьян и их детей народным искусствам и ремеслам. Это было дело жизни Елены Поленовой и Елизаветы Мамонтовой. Начало просветительское и трудовое — за Мамонтовой: еще в середине десятилетия она основала в Абрамцеве школу для простого народа, а затем и кустарные мастерские. Начало творческое — за Поленовой, разработавшей огромное количество эскизов мебели и посуды. Идея прозрачна: возродить народное искусство таким образом, чтобы оно вошло в каждый русский дом, стало частью обстановки, обихода любого человека, хоть крестьянина, хоть Рюриковича, и всех тех, кто между. Изделия должны были соединить — так и вышло — древние формы народного творчества с избирательной изысканностью модного в те годы ампира и бидермейера. Поленова, изучавшая мамонтовскую коллекцию народного художества, в эскизах какие-то элементы убирала, трансформировала или, напротив, акцентировала. Будучи к 1885 году, ко времени начала работы собственно художественных мастерских, признанным керамистом европейского уровня, а ранее учившаяся и за рубежом, и в России у знаменитого Павла Петровича Чистякова, Елена Дмитриевна обладала колоссальной профессиональной базой, помноженной на природный вкус и чувство формы.

Нельзя обойти вниманием Василия Поленова и Илью Репина, курировавших абрамцево-кудринский резной по дереву промысел. А в упомянутом Абрамцевском музее народного промысла хранились образцы для резчиков.

Предметы, выходявшие из здешней художественной мастерской, пользовались спросом, получали призы на международных выставках. За счет того, что изготовление было поставлено на поток, а мастерам платили достойно, но не сверх меры, изделия оказывались доступными. Правда, знатные семейства по преимуществу предпочитали, как и прежде, ампир, но интеллигенция и мещанство с радостью покупали красивые вещи в народном стиле. Даже ампирные особняки ими обставляли, как ни смешно...

Для сравнения: с начала 1860-х годов в английском Блумсбери работала фирма Уильяма Морриса «Искусства и ремесла», изготавливавшая предметы быта по возрожденным средневековым ручным технологиям. Здесь делали *всё для дома* — и посуду, и гобелены, и мебель, и что душа пожелает — хоть чернильницы и шкатулки, хоть витражи и фрески. Однако в Англии оплата ручного труда была очень высокой, и изделия получались баснословно дорогими, хотя Моррис стремился к широкому охвату населения. Но то, что удалось Мамонтовой и Поленовой, у него, увы, не вышло: «Искусства и ремесла» обслуживала богатых и насаждала художественный вкус в элите общества, и без того образованной и тяготеющей к прекрасному.

Деятельность Морриса породила феномен, в России и в Англии называемый *модерном*, во Франции *ар-нуво*, в Германии *югендстилем*, в Австрии *сецессионом*. Идея внедрения высокого искусства в повседневную жизнь носилась в воздухе Европы, но вполне реализовали ее в России Мамонтовы, Поленовы, Репин. Если посмотреть, процесс получался противоположным тому, как шло дело у Морриса: получая в бытовое распоряжение произведения искусства, исполненные вручную по эскизам высококлассного художника, русский человек, к какому сословию ни принадлежал бы, культурно возвышался, как бы поднимался на ступеньку выше. А в целом модерн в России отличался от своего английского старшего брата именно важностью элементов народного художества. Не забудем, что средневековые европейские произведения искусства, к которым обращался Моррис с единомышленниками, имели отношение не к народной, а к аристократической культуре.

Третью линию, церковную, продукция абрамцевских мастерских также затрагивала. Всюду цитируются знаменитые слова Елизаветы Мамонтовой:

Наш уезд полон мелких кустарей, работающих на Троицкую лавру игрушки, ларцы и разные деревянные вещи. Мне давно хотелось посредством школы обновить это производство, главным образом вводя в него новые художественные образцы... Окончательная цель мастерской — подготовить мастеров-кустарей с более развитым вкусом, имеющих всегда под рукой Музей с готовыми художественными образцами и Мастерскую, готовую во всякое время дать помощь советом, так и в деле сбыта товара.

Итак, универсализм и тихая, еще не назвавшая себя *тотальность искусства*.

На один момент хочется обратить внимание — как воспитывался абрамцевский молодежь. Мальчиков и юношей обучали, разумеется, бесплатно. Сначала они овладевали навыками столярного ремесла. Потом наступал этап копирования предметов из музея. Только после этого ученикам разрешалось предложить нечто свое, но! — с обязательной разработкой *проекта* вещи.

Проектирование, как мы знаем, — первый шаг к дизайну. Завяжем на память узелок.

Была в Абрамцеве и учебная мастерская женских рукоделий, не настолько знаменитая, как столярная или гончарная. Диапазон гончарных изделий, кстати, был широк неимоверно — от чернолощеной керамики до авторских работ Михаила Врубеля. А вот о местных вышивальщицах мы знаем очень мало, даже фотографий, не говоря уже о подлинниках, сохранилось ничтожное количество.

Опыт абрамцевской мастерской был замечен и подхвачен во множестве мест. В Сергиевом Посаде в 1891 году появилась художественно-столярная учебная мастерская и столярно-мебельная артель. Здесь же начался промысел выжигания и росписи по дереву, успешно доживший до наших дней. В 1893–1903 годах в Семёновке Курской губернии действовала основанная коллекционером и искусствоведом Николаем Бартрамом учебно-столярная мастерская. Со временем Бартрам стал основателем первого в России музея игрушки. Позже собрание переехало в Сергиев Посад, символически воссоединившись с абрамцевскими изделиями.

Примером Мамонтовых—Поленовых вдохновлялась и Мария Тенишева при создании мастерских в Талашкине. Они начали действовать с 1893 года, художественным руководителем стал Сергей Малютин. Предметы, выполненные по его эскизам, также основаны на изучении традиционных русских мотивов — и совершенно не похожи на абрамцевские, что лишний раз доказывает жизнеспособность и творческий потенциал народного прототипа. Сама Тенишева буквально болела эмалью, восстанавливала старинные технологии, добивалась разнообразия цветов и оттенков. Свою коллекцию изделий, выполненных древнерусскими мастерами, она передала Смоленску уже в 1911 году — там собрание выставлено и поныне.

В 1900 году на Всемирной выставке в Париже деревянная мебель в русском стиле, выставленная в Кустарном павильоне, получила золотую медаль. На родине стали появляться «кустарные склады», в Москве тиражированной мебелью в русском стиле торговали на Поварской.

Тираж — одна из примет наступавшего XX века. Второй узелок на память.

Вспомнить, что ли, Ивана Билибина с его иллюстрациями к русским сказкам и к Пушкину?.. Начальная дата работы художника в этом направлении — 1899 год.

Итак, когда в конце 1890-х годов в Россию официально пришел модерн — а большой стиль, за немногими исключениями, начинается с архитектуры, — здесь уже все для этого было. Знатки говорят о «поленовском модерне», «малютинском модерне». Список можно продолжать, нужно подчеркивать. Суть одна: русская разновидность стиля

выросла не только на общеевропейской почве; в огромной степени она была вскормлена народным искусством. А это означало, что красота как была естественным достоянием *широких народных масс* деревенских жителей, не оставлявших без цвета и резьбы ни ложку, ни плошку, так и осталась — разве что начала захватывать и городских. Идея *эстетики в массы* родилась вместе с народом, другое дело, что превратилась в концепцию в среде европейски образованных людей — ну так на то и образование.

Попытка объединения народа *в целое* поверх сословной стратификации произошла со стороны деятелей искусства и средствами искусства на основе слияния народной культуры с художественным языком русских европейцев. И оказалась попытка вполне удачной. Другое дело, что, как всё нереволюционное, была она рассчитана на длительное воздействие. Нам никогда не узнать, каким был бы наш художественный вкус — а значит, и мы сами, — не случись Первая мировая война и большевистская революция.

* * *

Невооруженным глазом видна, конечно, некоторая недостача в реестре видов народного творчества: а где же, а что же вышивка? Достаточно прижмуриться и вспомнить экспозицию самого захудалого краеведческого музея, а там в красном углу — полотенца с петухами, с родом и рожаницами, с кружевом и мережками. Неужели российские культуртрегеры обошли вниманием столь важную область?

Нет, не обошли. С 1900 года (эту дату не так давно установили исследователи, раньше назывался 1912-й) в селе Вербовка (Вёрбовка, Вербівка) Чигиринского уезда Киевской губернии, принадлежавшем помещице Наталье Давыдовой, действовала кустарная артель декоративного-прикладного искусства. До 1915 года в Вербовке вышивали орнаментальные предметы преимущественно с цветочными мотивами. Сама Давыдова была очень одаренной художницей, жаль, что время ее работы не пощадило, унесло. В вербовской артели все развивалось по абрамцевскому сценарию: народные мастера сотрудничали с профессиональными художниками, традиционные мотивы развивались, трансформировались, а крестьянская вышивка обогащалась привнесенными извне образами.

В один прекрасный день цветочные мотивы ушли в прошлое. Вот как это случилось.

...Все активнее и постояннее в образованном русском обществе звучало требование новизны: ее буквально жаждали любители искусства, те, кто жил культурой и в культуре. Модерн, триумфально реализовавшийся не только в Москве и Петербурге, но и в других крупных городах, за десять лет вдруг... устарел. Ближе к концу 1910-х начался поиск еще более новых форм выразительности. 1910 год — появление русского авангарда: в поэзии — сборник «Садок судей» (братья Бурлюки, Елена Гуро, Василий Каменский, Велимир Хлебников и др.), в живописи — выставка «Бубновый валет», открывшаяся в конце года. Далее покатилося: кубофутуризм (кубизм, футуризм), лунизм, орфизм, абстракционизм, аналитическое искусство, конструктивизм...

Середина 1910-х в живописи — торжество авангарда. В обществе все так быстро менялось, что никого уже не удивляло, когда на авансцену вышли женщины-художники. Их ныне принято называть *амазонками* авангарда: Наталия Гончарова, Любовь Попова, Ольга Розанова, Варвара Степанова, Надежда Удальцова, Александра Экстер. Неучтенной — а может, неприсоединившейся — амазонкой можно назвать Веру Пестель.

Самое позднее течение — супрематизм, возникший в 1915 году. Его основатель Казимир Малевич стремительно осваивал все, что существовало в искусстве на тот мо-

мент, от классики до модернизма и кубизма. Еще в 1913 году, работая над оформлением спектакля «Победа над солнцем», он нашел образ черного квадрата: «<...> завеса 1-го действия, завеса изображает черный квадрат зародыш всех возможностей принимает при своем развитии страшную силу, он является родоначальником куба и шара, его распадаения несут удивительную культуру в живописи <...>» (пунктуация авторская).

А в 1915-м появилась знаменитая картина «Черный квадрат» и родилась идея супрематизма.

Сопоставим даты. 1913-й — первая общедоступная выставка иконописи в России. Художники увидели, до каких высот колорита доходили отечественные иконописцы.

1915-й — супрематизм: концепция преобладания цвета в живописи над всем остальным (художественной идеей, системой образов, композицией, сюжетом и др.).

Впервые «Черный квадрат» был показан публике в конце 1915 года в петербургском «Художественном бюро Н. Е. Добычиной». Надежда Добычина была первым в России профессиональным галеристом. Свое художественное бюро она основала еще в 1911 году, и цели у нее были самые понятные — просветительская деятельность и продвижение художников на рынке. Причем рынок понимался весьма широко, от сотрудничества с музеями Добычина не думала отказываться. Бюро располагалось сначала в здании «Русского для внешней торговли банка» (набережная реки Мойки, 63), затем с ноября 1914 года в Доме Адамини на углу набережной реки Мойки и Марсова поля. Здесь работала студия Мейерхольда. Выставлялись члены объединения «Мир искусства». Затем состоялись «Выставка левых течений в искусстве», «Последняя футуристическая выставка картин 0,10» (именно там Малевич впервые показал «Черный квадрат»).

Позже Малевич написал о названии «супрематизм» и о приоритете цвета:

Живописной культуру возможно считать тогда, когда она является сама содержанием. Последнее начало выдвинуто Новым Искусством, в котором встречаем не идею чего-либо, но саму идею живописи, само содержание живописного начала. Сама идея живописного действия прежде всего беспредметна, движение ее неудержимо направлялось к самостоятельному независимому действию, свободному от всяких явлений всей предметной практической организации. Она стремилась к своей истине, отходя от всякой мысли быть приложимой или быть средством выражения другой истины предметного практического общежития. Окончательное ее развитие — в форме Супрематической беспредметности, в чем и усматриваю не только истину живописной сущности, но всего практического реализма общежития.

Однако, несмотря на этот вывод, из которого возможно сделать заключение, что Супрематизм — живописное искусство, я должен остановиться на относительно подробном анализе: возможно ли считать Супрематизм живописью?

Условия живописи говорят, что моменты живописного возникновения зависят от конструирования цветовых различий в одну единицу, т.е. где мы получаем взаимное протекание всех различий в единой массе. Исходя из этого условия, видно, что Супрематизм не отвечает им, цветное его построение вовсе не образует собой живописного конструктивного цветосмешения. Дальше в развитии Супрематизма исчезает и цвет, наступает черный или белый период, установленный формами квадратов цветного красного, черного и белого.

Соответственно, и «Черный квадрат» — не только *начало*, но и *конец* живописи.

Наступала новая эпоха в искусстве: живописное изображение не есть живопись. А что же оно?

Прежде всего *знак* — обозначение хода статических и динамических процессов, происходящих в мире. Третий узелок.

С XVII века сложилась иерархия: высшая ступень — живописная картина, самостоятельный образ мира. К XIX веку она стала фетишем, предметом коллекционирования, символом высокого общественного статуса ценителя-владельца. Стилистика картин была, разумеется, реалистической или хотя бы жизнеспособной, даже если это — к началу XX столетия — произведения модернистов. Правда, на художественном рынке появились работы Василия Кандинского и других членов группы «Синий всадник», тяготевшей к абстракции. Супрематизм Малевича и абстракционизм Кандинского — два подхода к беспредметному: и там и там цвет передает состояние мира, изображение выходит к миру напрямую, без посредства форм, вызывающих ассоциации с повседневностью, связывающих «действительность» и «искусство».

Но при этом в наши дни многие ученые сближают супрематизм и иконопись, говоря, что он не возник бы без иконы. Сравнение цветовых и композиционных решений позволяют даже предположить конкретные источники той или иной картины крайних авангардистов. Если принять такую ретроспективу как данность, то идея *конца живописи* оказывается не вполне жизнеспособной.

...Когда и где владелица Вербовки Наталья Давыдова увидела работы авангардистов, сказать сейчас сложно. Наверное, в Петербурге, где ж еще, недаром ее близкой подругой была художница Александра Экстер. А может, и в Киеве. Сразу же успевшим прославиться мастерам авангарда были заказаны эскизы вышивок. Их сделали Иван Клюн, Вера Пестель, Любовь Попова, Иван Пуни, Ксения Пуни-Богуславская, Ольга Розанова, Надежда Удальцова, та же Экстер, Георгий Якулов и др. Всё имена громкие-звонкие. Исполнение, как говорится, народное.

Артель называлась «Современное декоративное искусство юга России». Первая выставка открылась в Москве уже в конце ноября 1915 года. Вышел каталог. Искусствовед и художник Мария Каминская считает, что именно этой экспозиции, а вовсе не «0,10» принадлежит пальма первенства в деле пропаганды супрематизма. Крыть нечем — Давыдова действительно опередила Добычину на месяц-полтора. А рядом с эскизами вышивок и готовыми изделиями красовались три геометрические графические работы Малевича. Хотя и не «Черный квадрат». Спустя пару лет артель показала вторую выставку из 400 супрематических вышивок. Переплеты для книг, закладки, подушки, ленты в придачу ко всему прочему — ассортимент расширился, авангард приручался, *беспредметное* искусство подчинялось *предметной* среде, превращаясь в *орнамент*.

Если *коллективное действие* абрамцевских или талашкинских идеологов исторически выглядит логичным — в конце концов, от народного искусства к профессиональному полшага, — то идея Давыдовой, пусть и с подачи Экстер, сногшибательна: перенести самое новое, передовое, революционное в изобразительном искусстве... в область вышивки. Вышивки! Которой занимались и бабы, и дамы, и девочки, и старушки. Традиционной, всеобщей — тотальной! Проект Давыдовой парадоксален: идею торжества цветовой массы и *беспредметной*, то есть освобожденной от подчиненности предмету, формы мастерицы с подачи художников реализовывали в декоративно-прикладном искусстве, причем в *предметах*, имеющих самое что ни на есть утилитарное назначение: дамская сумочка — кашне — галстук — зонтик и прочая. *Обопритесь на абстракцию Клюна, мадам, вам будет уютнее скоротать вечерок...* Самое отвлеченное воплощалось в «Вербовке» в самом что ни на есть конкретном — бытовом.

Артели не суждена была долгая жизнь: после 1917 года какие сумочки. Некоторые эскизы остались в российских музеях, и по ним да по сохранившимся фотографи-

ям в наши дни мастерицы из проекта «Вербовка-100» под руководством Марии Каминской воссоздали множество предметов. Передвижная выставка новой Вербовки кочует по России.

Так что, разглядывая агитационный фарфор, выполненный по эскизам Натана Альтмана, Кузьмы Петрова-Водкина, Сергея Чехонина и других, помянем Вербовку — она была первой. Фарфор, кстати говоря, тоже вовсе не обязательно радует глаз на стенах комнат: чаще из него едят.

Та же близость искусства и утилитарности. Та же эстетика в массы.

* * *

В 1918 году русский авангард, тьфу, молодое советское искусство победившего социализма смело шагнуло на улицы.

К первой годовщине Октября голодные и грязные Москва и Петербург украсились стационарными и передвижными полотнами, на которых абстрактные идеи революционного гуманизма воплотились в конкретных образах. Футуристы и лучисты раскрашивали клеевыми красками громадные отрезки материи. Беспредметные композиции соседствовали с узнаваемыми изображениями рабочих и крестьян. Во взгляде знаменитого «Хозяина земли» Сергея Герасимова чудится некоторая оторопь, если не прямой испуг... Но всем верилось, что новое общество будет самым настоящим, самым правильным.

Кто-нибудь замечал, что десятиметровые полотнища красных флагов, развешанные по сторонам улицы и рвущиеся на ветру, есть самая настоящая супрематическая композиция?..

А потом в годы Гражданской по фронтам поехали раскрашенные всеми цветами радуги агитпоезда...

А Давид Бурлюк со товарищи-футуристы мотался по стране с поэтическим турне, не пугаясь ни красных, ни белых...

А в промерзшем насквозь знаменитом петроградском *ДИСКе* (Доме искусств) *об-диск* (обитатель ДИСКа) формалист Виктор Шкловский, обогреваясь найденными в окрестностях банковскими документами, создавал новую теорию литературы...

А Всеволод Мейерхольд разрабатывал новую театральную систему, мечтая снять *четвертую стену* и выпустить представление в мир...

А создатели бумажной архитектуры и несостоявшихся городских проектов мечтали об огромных зданиях, способных вместить сотни тысяч людей...

При жизни Мейерхольда и после его гибели грандиозные спортивные представления и городские праздники по-своему заменяли всеохватный театр, о котором мечтались в 1920-е годы.

* * *

С начала 1930-х СССР стал *страной победившего соцреализма*. Изобразительный язык изменился: при канонизированной реалистичности как максимум допускалась импрессионистическая пастозность, но не более того. Условность во всех видах искусства была категорически отменена: неоднозначное пугало, казалось враждебным. Постепенно сгнули или ушли в подполье всяческие формалисты. Всё это не расширило, а предельно сузило рамки искусства, хотя государство, казалось, готово было щедро платить за поддержку со стороны художников. Нужен был только человек в его иде-

альном качестве. Чему способствовал кинематограф — но не так-то много лент вышло из отечественных киностудий. Их смотрели по пять, десять раз.

Единственное исключение составляли мозаики. Сначала в московском метро, а затем и по фасадам зданий общественного или производственного назначения стали появляться крупные композиции, носившие все же не конкретный, а символически обобщающий характер: здесь раскрывалась тема революции, тема героического труда, позже — военная, еще позже — космическая.

Однако на Западе не дремали последователи русского формализма. Один из членов ОПОЯЗа («Общество изучения поэтического языка» или «Общество изучения теории поэтического языка»), Роман Якобсон предпочел мятарствам на родине карьере европейского и американского ученого. Не внутренняя эмиграция, не травля, не публичное покаяние и отказ от своих взглядов — ему предстояло в собственной голове вывести за границу открытия формальной школы и стать основоположником новых гуманитарных наук, прежде всего структурализма и психолингвистики. Семиотика, изучающая знаковые системы, сформировалась в Европе параллельно, однако во многом обогащалась структурализмом — взаимно, кстати говоря.

Открытие природы и возможностей знака и способности знаков создавать системы дало новое дыхание *рекламе*. Не сказать, чтобы процесс шел совершенно с нуля: издавна хлебники вешали на дверях лавок нарисованные на листе металла калачи и булки, мясники помещали туда же кабаньи или бычьи головы, трактирщики и рестораторы обозначали ранг своих заведений разными цветами и т. д. Это были *знаки*, но зачастую не условные, а жизнеподобные, очень конкретные. И реклама первой половины XX века носила реалистический характер. Однако с какого-то момента шла-пошла о том, чтобы некий изысканный росчерк обозначал бы, например, производителя холодильников или шин для большегрузов, а потребитель, декодируя знак, идентифицировал бы фирму-производителя и покупал ее продукцию.

В СССР на новшество поначалу смотрели, разумеется, косо, однако со временем возобладало желание *догнать и перегнать*, в грязь лицом не ударив. И в 1954 году при Комбинате графических искусств Московского Союза художников возникла Мастерская прикладной графики, быстро превратившаяся в структурное подразделение «Промышленная графика». «Промграфика» занималась разработкой того, что мы ныне называем фирменным стилем.

А в мае 1962 года Совет Министров СССР выпустил постановление «О товарных знаках»:

В целях повышения ответственности предприятий за качество выпускаемой ими продукции производственно-технического назначения и товаров народного потребления Совет Министров Союза ССР

постановляет:

1. Обязать государственные, кооперативные и общественные предприятия и организации помещать на выпускаемых ими изделиях или их упаковке товарные знаки, зарегистрированные в Комитете по делам изобретений и открытий при Совете Министров СССР, а также производить маркировку изделий, предусмотренную ГОСТами, техническими условиями, договорами и Особыми условиями поставки.

В том же году был создан Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики (ВНИИТЭ) — настоящий рассадник узаконенного формализма, ибо что такое товарный знак, как не предельно условная форма, обозначающая суть? Филиалы ВНИИТЭ распочковались по всей стране. Здесь работали не художники-офор-

мители, а художники-конструкторы. Они имели полное право знакомиться с западными новинками в области визуальных искусств и конструировали всё: машины, приборы, устройства, станки, шрифты, одежду... результаты их трудов публиковались и служили очевидным ударом воскресшего модернизма и первого авангарда по соцреализму. Правда, разрешенную стилистику живописи с товарными знаками никому не приходило в голову сравнивать.

И разумеется, никаких буржуазных словечек, никаких трендов-брендов, в лучшем случае *направление*, если совсем деваться некуда — *тенденция*.

В 50—60-е годы к самостоятельной художественной деятельности приступили два новых поколения. Первое состояло из вчерашних фронтовиков, уцелевших в сражениях и окончивших вузы. Второе — не ушибленное революцией и борьбой с формализмом и не побитое войной. Рожденные в середине—конце 20-х, эти люди по возрасту избежали призыва на фронт Великой Отечественной, хотя сполна хлебнули голода и лишений в эвакуации. И те и другие получили качественное профессиональное образование, подразумевавшее владение многими профессиональными приемами. Запрещенное в те годы искусство 1910—1920-х годов они узнавали из-под полы, по черно-белым репродукциям в немногих книжках или случайно обнаруженным до-революционным публикациям. Михаил Шемякин, например, всеми правдами и неправдами проникал в библиотечные спецхраны. Некоторые художники после вуза занялись свободным поиском собственного стиля, не очень рассчитывая на выставочную деятельность в родной стране (интерес западных коллекционеров к их творчеству — самостоятельная тема, касаться ее не станем). Так родился *второй русский авангард*.

Кушать, однако, хотелось всем: и верноподданым, и склонным к протесту, и тихим новаторам. А поскольку эра была докомпьютерная, то многие, решив не уходить в дворники и сторожи, занялись художественным оформлением (ругательное в СССР слово «дизайн» начало входить в лексикон лишь к концу 1980-х стараниями Евгения Розенблюма, основавшего еще в 1964 году на базе Дома художников «Сенеж» первую школу для отечественных дизайнеров).

Среди тех, кто начиная с 1960-х создавал стиль отечественной промграфики, был Михаил Шварцман, один из лидеров второго авангарда. Надо сказать, что промышленные знаки заронили в нем некое зерно, проросшее в художественно-философскую систему «Иератизм». Успешная карьера *промграфика* (читай — дизайнера) и мозаичиста могла лишь отвлечь, но не отвратить художника от основного дела жизни. Иературы Шварцмана по существу своему тоже знаки, возникшие не без духовной основы: еще в студенчестве он открыл для себя византийское и древнерусское искусство, а затем французских модернистов; в зрелом возрасте принял христианство. Используя опыт супрематизма и абстракционизма, он разработал знаковую систему духовных состояний, беспредметных символов различных явлений. Иературы Шварцмана, конечно, для людей образованных, они элитарны. Его же товарные знаки — для всех и каждого. Но товарные знаки он проектировал — вместе с группой молодых соратников — на основе своей иератической системы.

Тотальный товарный знак, воздействующий на всякого (ибо любой нуждается в том или ином продукте) и, казалось бы, идущий от рыночной, а не духовной составляющей, в отечественной культуре оказался так же вызван к жизни внешним большим смыслом, как абрамцевская продукция — народным духом или супрематизм — эстетикой иконы.

...Марьяна Медник, почти двадцать лет оформлявшая духи на фабрике «Новая заря», выйдя на пенсию, стала автором уникальных серий живописных миниатюр, отчасти напоминающих Елизавету Бём.

...Лев Саксонов, еще один художник-философ, создавший новую систему взаимодействия художника и текста, был одним из лучших шрифтовиков «Промграфики».

...Самое интересное, конечно, — выявлять связи и выстраивать линии. Путь от абрамцевского кружка к товарному знаку извилист, однако вполне внятен: идея искусства, торжествующего во всех сферах жизни, владела несколькими поколениями отечественных мастеров. Развяжем наши узелки. *Проектирование* как интеллектуальная работа в искусстве; *тираж* как средство донести результат до широчайшего круга зрителей (ибо потребитель прежде всего смотрит на обозначение продукта); наконец, *знак* как ориентир в мире, разнообразие которого порой захлестывает, — всё это черты современного языка культуры, внятного и *многим*, и *немногим*.

Иногда кажется, что в современном дизайне связь с искусством прервалась, но, возможно, она лишь трансформировалась. В любом случае народное и профессиональное, элитарное и массовое — вовсе не такие непримиримые антагонисты, как кажется. Поиск художественности тотальной, для всех, продолжается; главное, конечно, — не отказываться от *искусства*.