

Алексей Парыгин

ШЕЛКОГРАФИЯ КАК ИСКУССТВО В ЭПОХУ СОЦРЕАЛИЗМА (1930-е — 1980-е годы)ⁱ

Первые документированные сведения об использовании в СССР шелкографии (шелкотрафаретного метода печати), обозначавшегося тогда терминами «фотофильмдрук», «фото-фильмпечать», «фильмдрук» и «фильмпечать», относятся к середине 1930-х гг.ⁱⁱ, времени, когда эту технику, как способ орнаментации тканей, начали внедрять на московских шелкобывных предприятиях «Красная роза» и Комбинате им. Щербаковаⁱⁱⁱ.

Обращая внимание на названия, имеющие явное немецкоязычное звучание, обозначим, что и сама технология была заимствована из Германии. Одним из пионеров в обучении новому способу декорирования стала, преподававшая в Московского текстильного институте, художник по тканям, родная сестра В. В. Маяковского, Людмила Владимировна Маяковская (1884-1972)^{iv}.

Во второй половине 1930-х гг. «...набивка сетчатыми шаблонами (фильмдрук) приобрела... широкое распространение»^v. По свидетельству И. А. Натансона, автора первой отечественной монографии по техникам фильмпечати, в 1940-е годы она уже использовалась не только в текстильном производстве: «...способ фото-фильмпечати находит применение... также в «шелкографии», т. е. для печатания рисунков, главным образом портретов и фоторепродукций на бумаге»^{vi}.

И хотя в цитируемом фрагменте речь идёт, в основном, о прикладной шелкографии, нельзя исключать, что опыты по печати авторских эстампов через сетчатые трафареты предпринимались профессиональными художниками-графиками уже в конце 1930-х годов.

Некоторому приближению к данному тезису служат шелкографии (именно этим словом и обозначенные на прилагавшихся ярлыках, что является наиболее ранним из известных нам употреблений термина «шелкография» в России), выполненные в первой половине 1940-х годов в скульптурно-

производственных мастерских московского филиала комбината «Всекохудожник», располагавшегося тогда в старинном особняке на Кузнецком, бывшем Пассаже Сан-Галли ^{vii}.

В целях своевременного и качественного выполнения растущих государственных заказов и наполнения потребительского рынка недорогой художественной продукцией, в самом начале 1930-х годов по всей России стали создаваться отделения «Всекохудожника» — Всероссийского кооперативного товарищества «Художник», образованного в сентябре 1928 года ^{viii}. Являвшееся прообразом Художественного фонда РСФСР товарищество было призвано обеспечить заработок художникам, финансирование отчетных выставок и творческих поездок.

Устраивались под эгидой «Всекохудожника» и передвижные выставки советского эстампа, на которых, как видно из каталогов, демонстрировались: гравюры на дереве, линогравюры, офорты, литографии и монотипии ^{ix}.

Подобная направленность неизбежно порождает желание провести параллель с американскими программами 1930-х годов, такими, как упоминавшийся нами ранее Federal Arts Project, имевший сходно сформулированные задачи, способы их реализации и близкий даже в специфике конечного продукта — стилистике и иконографии произведений искусства. Но, без сомнения, между ними были и существенные различия.

В разгар Великой депрессии в США правительственным распоряжением от 6 мая 1935 года, подписанным президентом Франклином Делано Рузвельтом был дан старт экспериментальному проекту, известному как Works Progress Administration (WPA). Основная часть проекта включала в себя государственное финансирование объектов социальной инфраструктуры: строительство домов, мостов, дорог и аэропортов.

Также в июле этого года WPA был разработан Federal Project Number One (Федеральный проект номер один), целью которого являлась помощь лишившимся заработка художникам, писателям, актёрам и музыкантам. В том числе был запущен в действие руководившийся писателем и арт-куратором

Хольгером Кэхиллом Federal Arts Project (FAP) — «Федеральный художественный проект», являвшийся подразделом WPA. Ориентированный на поддержку изобразительного искусства, этот проект осуществлялся более чем в 100 центрах 48 штатов, заняв тем самым около 6 000 человек, половина из которых занималась непосредственно созданием произведений искусства, предназначенных для размещения в общественных учреждениях (библиотеках, школах и т. д.). По приблизительной оценке, американских экспертов, за всё время существования программы с 1935 по 1943 год, было создано 2 566 фресок, 17 744 скульптур и 108 099 станковых картин. Возможно, эти цифры выглядят несколько завышено, но они дают представление о масштабах проделанной работы.

Достаточно типичным для искусства США 1930–1940-х годов было преобладание фабрично-заводской тематики, индустриальных пейзажей и сцен тяжёлого физического труда пролетариата, во многом проистекавшее из жесточайшего экономического кризиса, поразившего страну, что нашло своё отражение в большинстве шелкографских эстампов этого времени.

Для произведений искусства, выполненных в подобной стилистике, был даже введен в обиход специальный термин — social realism (социальный реализм). Фактом своего существования демонстрирующий масштаб данного явления, что порождает параллель с искусством социалистического реализма, окончательно победившего в Советской России все остальные течения именно в 1930-е годы.

Интересны различия в подходах к трактовке темы: в СССР — радость труда, понимаемого как борьба и коллективное созидание ради светлого всеобщего завтра, в США — труд как неизбежная и тяжелая ноша, вместе с тем, не лишённая индивидуалистического пафоса^x.

В мастерских московского филиала комбината Всекохудожник шелкографским способом печатали заказные портреты, предназначенные для украшения интерьеров общественных библиотек, школ и других социальных учреждений. Все изображения делались на грубом картоне

примерно одного размера (31 × 24 см), вертикального формата, в 6-8 цветов типичной для той эпохи коричневато-серой гаммы, тиражами до 10 000 экземпляров. За 3 года (1944–1946) в Москве было выпущено 13 шелкографских портретов русских литераторов и военачальников, в т. ч.: «Горький М.», «Чехов А. П.» (1944); «Лев Толстой», «Крылов», «Кутузов» (1945); «Гоголь Н. В.» (1946)^{xi} и др.

С этого времени уже официально существует и специализация «художник-шелкограф». При этом несмотря на то, что с мастерскими «Всекохудожника» сотрудничали довольно заметные мастера, шелкографские листы не имеют персонифицированного авторства, а часть из них исполнена по живописным оригиналам XIX века.

В 1946 году серию тиражированных в цветной шелкографии портретов деятелей классической русской литературы XIX века выпустили Художественно-производственные мастерские Дирекции художественных выставок и панорам: «Гоголь Н. В.», «Грибоедов А. С.», «Достоевский Ф. М.», «Некрасов Н. А.», «Островский А. Н.», «Пушкин А. С.» (всего более 12 листов) отпечатанных на несколько порядков меньшим тиражом — 1500 экземпляров каждый, также оставшиеся неавторизированными.

В эти же годы шелкография использовалась в прикладной графике, в практике художников-оформителей, для печати разнообразных плакатов, табличек, вывесок и бирок, требовавших создания относительно небольшого количества идентичных цветных изображений.

Михаил Иванович Авилов (1882–1954) — русский и советский живописец, действительный член АХ СССР (1947), Народный художник РСФСР (1953), стал одним из первых значительных художников, оставивших свой след в освоении шелкографии, как творческой техники в России.

Насколько мы можем судить сейчас, выпускник мастерской Ф. А. Рубо (1913), мастер динамичных батальных сцен, любитель лошадей и кавалерии, автор хрестоматийной в советское время картины, «Поединок Пересвета с Челубеем» (ГРМ, 1943), удостоенный за неё Сталинской премии первой

степени (1946), заинтересовался шелкографией, как эффектной тиражной техникой в начале ВОВ. Вероятнее всего, во время эвакуации в Ташкент. Именно к 1942 году относятся его шелкографские работы на бумаге: «1242 год. Били, бьем и будем бить!», «Взять живьем!», «Кавалерийская атака», которые нам довелось видеть. Сюжетные композиции, печатавшиеся масляной краской пастозно, построены на неконтрастном взаимодействии сближенных по тону цветовых пятен. В соответствии с принципами социалистического реализма, пластический язык этих листов, балансирует между плакатом и станковой графикой, в полной мере являясь агитацией идей и пропагандой актуальных в военное время лозунгов.

Одной из основных функций техники шелкографии в СССР тех лет была репродукционная. С конца 1940-х гг. в Московских художественно-производственных мастерских театра им. Станиславского и Немировича-Данченко находят применение форма прикладной шелкографаретной печати разработанная французским художником и писателем Веркором (Жаном Марселем Брюллером), изобретенная им для максимально точного факсимильного репродуцирования картин — «каллихромия» или «метод Веркора». Этим способом изготавливали полноцветные репродукции живописных произведений (в основном портреты), печатавшиеся масляными красками на грунтованных холстах, натянутых на подрамник, в 10–50 краскопрогонов. Копии, сделанные подобным методом, получались, на первый взгляд, практически неотличимыми от оригиналов, поскольку достаточно точно передавали не только общий композиционный строй, цветотональные отношения, но и фактуру мазков, и толщину красочного слоя^{xii}.

Этот материал поступал в открытую продажу, например, «Портрет А. С. Пушкина» можно было приобрести, как свидетельствует бирка на обороте, за 170 рублей (17 рублей после денежной реформы 1960 года; отдельные образцы подобного производства до относительно недавнего времени украшали стены залов для научной работы на втором этаже РНБ в Петербурге).

Более активно проводить эксперименты по применению шелкотрафарета для авторской, художественной печати столичные графики начали только в самом конце 1950-х — начале 1960-х годов, что случилось, отчасти, по причине некоторой общей социальной и творческой либерализации, произошедшей в Советском Союзе, — так называемой оттепели, отчасти, под влиянием прошедших в Москве и Ленинграде выставок: в 1956 году — французской книги и художественной французской репродукции, на которых демонстрировались весьма интересные образцы ручных трафаретных копий с живописных оригиналов мастеров парижской школы; выставки Пабло Пикассо (Москва, 1956); Национальной выставки США (Москва, 1957), на которой экспонировалась живопись абстрактных экспрессионистов (А. Готлиба, В. Де Кунига, Дж. Поллока, М. Ротко и других); организованного в 1957 году в Москве VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов и проводившейся под его эгидой Международной выставки (участвовало 52 страны); и, наконец, выставки американской графики (1963), на которой были представлены и шелкографии.

С другой стороны, в марте 1957 года на Всесоюзном съезде советских художников, на основе постановления Совета Народных Комиссаров СССР от 21 июня 1939 года «Об образовании Союза советских художников СССР», создаётся Союз художников СССР (СХ СССР), объединивший существующие с 1932 года городские, областные, краевые и республиканские союзы советских художников, созданные на основе постановления ЦК ВКП (б) от 23 апреля 1932 «О перестройке литературно-художественных организаций». Как было отмечено: «Задачей союза является содействие художникам в создании, на основе метода социалистического реализма, высокоидейных и художественно-совершенных произведений, воспитывающих советский народ в духе коммунистических идей и советского патриотизма. Союз осуществляет идейно-политическое воспитание своих членов, ведёт работу по повышению их профессионального мастерства, участвует в широкой популяризации достижений советского искусства среди народных масс»^{xiii}.

При СХ СССР, на основании постановления СНК СССР от 4 февраля 1940 года, был организован Художественный фонд СССР, имевший множество отделений в разных городах России. В состав ХФ СССР были включены производственные предприятия (заводы, фабрики, комбинаты, мастерские), салоны-магазины и дома творчества, выполнявшие заказы на создание произведений изобразительного искусства, оформление выставок, общественных зданий и многое другое.

Из всего вышеперечисленного проистекает специфика бытования шелкографии в Советской России 1960–1980-х годов, к которой, с одной стороны, как к знаку раскрепощённого и свободного Западного искусства испытывали интерес «неофициальные» художники, с другой — как к способу агитации и тиражирования изображений — «официальные».

С 1956 года Московское отделение Союза художников РСФСР наладило регулярный выпуск серий сатирических тиражных агитплакатов. Плакаты, подавляющее большинство которых имело унифицированный формат (примерно 150 × 80 см), печатались на базе московского отделения Художественный фонд СССР шелкографским методом в цвете, тиражами от 500 до 1000 экземпляров (в редких случаях до 7000 экз.). Вплоть до 1970 года ежегодно выходило около 200 номеров.

Создававшиеся группой художников и текстиков, они были призваны продолжить традиции «Окон РОСТА» и «Окон ТАСС», в официально-выверенном духе отзываясь на новостную повестку местных и мировых политических, экономических и культурных событий^{xiv}. Значительное количество тем подавалось в виде короткого (2–7 частного) комикса, действие которого, разворачиваясь в наивно-нравоучительном духе коммунистической марали, наглядно демонстрируя «что такое хорошо и что такое и что такое плохо».

Здесь работали художники: Н. Н. Когоут (1891–1959), Е. Я. Резников (1894–1979), В. И. Фомичев (1908–1998), М. М. Соловьёв (1905–1990), В. М. Брискин (1906–1982), М. И. Хейфиц (1915–1985), Н. Ф. Денисовский (1901–

1981), Л. Н. Корчемкин (1912–2001), Ю. Б. Могилевский (1924–2002) и многие другие. Одним из наиболее активных мастеров жанра был Виктор Иванович Говорков (1906–1974) создавший в 1950–1960-е гг. множество остроумных по тем временам листов, в том числе: «Взрослые в ответе» (№ 4), «Несознательный» (№ 50), «Бывают, к сожалению, подобные явления» (№ 56), «Рассказ об учёбе Синичкина Льва» (№ 78), «Ира в школе и дома» (№ 173), «О недостатке культуры» (№ 125), «Лисица и кусты» (№ 269), «Работаю в 1965 году» (№ 498).

Специфика создания агитплакатов стала причиной того, что они не проходили государственной регистрации и не включались в «Летопись изоизданий». Несмотря на значительный общий тираж отпечатанных агитизданий немногие из них дошли до наших дней. Наиболее значительное собрание московского шелкографского плаката хранится сейчас в фондах Российской государственной библиотеки.

В самом конце 1950-х годов определённых успехов в шелкографаретном эстампе добилась группа московских художников, работников ХФ, возглавляемая Павлом Мироновичем и Борисом Корешковым (правда, сами они были скорее технологами, чем художниками)^{xv}. Изобретателями были разработаны специальные рецептуры коллоидных крахмало-белковых загусток-наполнителей, позволявших производить высококачественную тиражную печать гуашевыми красками, что дало возможность Художественному фонду в 1959 году запатентовать их изобретение в СССР, Бельгии, Франции и Англии^{xvi}.

В дальнейшем П. Н. Мироновичем проводились опыты получения эстампов в технике сквозной печати акварелью. «Сквозная печать» (реже «эстамп гуашью») — именно это название стало применяться московскими графиками с начала 1960-х гг. для обозначения художественной шелкографии, в Ленинграде же предпочтение отдавали традиционному термину — «шелкография».

Однако, вероятно, по причинам технологической усложненности «эстамп гуашью» не нашёл в то время достаточно широкого применения. Сохранилось крайне незначительное количество шелкографских работ, сделанных в 1960-е годы; произошло это отчасти потому, что создавались они в небольшом количестве экземпляров как, например, лист Андрея Мирошниченко «Рябина» (1962). При этом надо заметить, что целый ряд московских художников, членов МОСХа, довольно удачно опробовал новую для них технику печати. Правда, приходится признать, что, несмотря на неоспоримые достоинства, реалистические композиции с традиционно трактованными мотивами пейзажей и натюрмортов, исполненные в 6-8 прогонов, скорее, имитировали технику гуаши и акварели, нежели выявляли специфический язык шелкографии.

Тиражные графические листы начали выпускаться на базе Московского отделения Художественного фонда РСФСР только в середине 1970-х годов. Оговоримся, термин «тиражные» обозначает здесь эстампы, отпечатанные в количестве около 500 экземпляров; именно такими тиражами выпускались шелкографии МОХФ.

Работа же строилась следующим образом: художники разрабатывали эскизы, которые затем раскладывались по цветам и переводились на шелкографскую сетку техническим персоналом, процесс печати также осуществляли профессиональные мастера. Затем листы, как правило, подписывались художниками, а на обороте приклеивалась бирка МОХФ РСФСР с указанием фамилии автора, названия, года создания и тиража.

В этот период с мастерской постоянно сотрудничали Галина Завьялова: «Залив Петра Великого» (1960), «Баньки Вахонинские», «Дорога в Новомосковском» (1970), «Осень в Новогорске» (1975), «Верхняя Троица» (1977); Юрий Ребров: «В парке» (1971), «Голубая весна» (1971), «Голубые тени» (1975); Иван Роганов: «Дорога в горах» (1971); Ирина Воробьева: «Омут “Русалка”» (1971), «Двое и солнце» (1975); Татьяна Буракова: «Осенние зонтики» (1975); Виктор Пятков: «Жарки» (1975), «Рябина» (1975); Елена

Титова: «Ландыши» (1975), «Мимоза» (1974), «Весенний натюрморт» (1977), а также Иван Фомин, Елена Трошина-Дейнеко, Нелли Щукина и некоторые другие художники.

Как видно из названий, большую часть шелкографий (на 99 % цветных) составляли лирические пейзажи и цветочные натюрморты. Помимо них печатались разнообразные вариации на сказочные сюжеты, представляющиеся сейчас своеобразными памятниками массовой культуры того времени, тиражированные образцы которой можно обозначить как «соц-поп».

Назовём некоторые из них: Юрий Петров: «Колобок и заяц» (1974), «Кот в сапогах» (1974), «Иван-Царевич и Жар-птица» (1974); Надежда Мошевитина: «Конёк-Горбунгок» (1975), «Три девицы» (1975); Сергей Харламов: «Золушка» (1974), «Гулливер» (1975); Николай Попов: «Конёк-Горбунок» (1977); Валерий Ельцев: «Золотая рыбка» (1978), «Золотой петушок» (1978). Функционально эти эстампы предназначались для украшения интерьеров общественных учреждений: детских садов, школ, поликлиник, гостиниц и других присутственных мест.

В 80-е годы XX века с Московским графическим комбинатом ХФ работали в подавляющем большинстве всё те же художники: Ребров, Ельцев, Петров, Попов, Фомин, Титова. Несколько шелкографий издали Татьяна Бойко: «Васильки» (1982) и Эйхорн: «Большой театр» (1988), «Юность» (1988).

Для получения более объёмного представления о масштабах данного производства приведём некоторые цифры. Более чем за 20 лет работы шелкографских мастерских МОХФ всего было издано 329 тиражных эстампов (135 эстампов — в 1970-е годы и 194 — в 1980-е) общим тиражом свыше 164500 экземпляров. Пожалуй, самое значительное количество шелкографских листов имеет авторство заслуженного художника РСФСР Юрия Реброва: «Белая ночь» (1980), «Портрет В. И. Ленина» (1982),

«Движение осени» (1986), «Вечер» (1987) и многие другие (всего более 87 вещей, общий тираж его шелкографий превышает 43000 отпечатков).

В Ленинграде с конца 1960-х годов фотофильмпечатать как способ декорирования тканей преподавалась студентам текстильного факультета ЛВХПУ им. Мухиной. В 1968 году специально для этой цели преподавателем В. Н. Корюкиным было написано и издано тиражом в 250 экземпляров учебное пособие^{xvii}, рассматривавшее четыре шелкографские техники: лаковый, аппликационный, фотографический и жировой способ резервирования сетки. Примерно в то же время аналогичный курс был введен в Ленинградском текстильном институте.

В 1972 году в мастерской Комбината графических искусств Ленинградского отделения ХФ РСФСР методом шелкографии отпечатали три композиции иллюстратора и художника книги Игоря Ершова: «Кот да петух», «Воронята и Репка». Изданные тиражом 400 экземпляров каждая, они являются единичными образцами ленинградской тиражной шелкографии 1970-х годов.

Надо заметить, что, несмотря на ореол новой и прогрессивной технологии в авторской печати, пришедшей в западном искусстве на смену классическим техникам, в СССР 1950–1980-х годов редкие художники шли дальше разовых экспериментов. Даже в каталоге IV Всероссийской выставки эстампа, проходившей в столице в 1989 году, среди огромного числа литографий, офортов, линогравюр, ксилографий и резцовых гравюр мы можем обнаружить лишь 23 шелкографии, принадлежащие 8 художникам из Ленинграда и Москвы (москвичи — С. Б. Аверьянов, Б. Ф. Бельский, О. В. Ездоков, Ю. Б. Могилевский, А. И. Якимов и ленинградцы: Н. М. Томарев, Ю. С. Тризна, А. Г. Ястребинецкий)^{xviii}.

Вероятно, причина подобного отстранения заключается не только в отсутствии качественных материалов, профессиональной литературы^{xix} и некоторого технологического консерватизма художников. Несколько иной была сама основа пластического языка графики, преобладала апелляция к

линии, штриху, тону. Яркость, цветовая насыщенность, контрастные отношения, условность и декоративность в трактовке формы не поощрялись. Вместе с тем, художники того времени, обладавшие более свободным творческим мышлением как, например, Александр Ведерников, вполне реализовывали себя в цветной литографии или гравюре на линолеуме.

Достаточно широко шелкография начинает применяться в России только в самом конце 1980-х — начале 1990-х годов. В этот период в Ленинграде и Москве появляется ряд печатных мастерских, ориентированных на творческую шелкографию.

ⁱ Печатается по тексту, предоставленному автором. Алексей Борисович Парыгин (род. в 1964, Ленинград) — живописец, график, художник книги, скульптор, педагог, эссеист. Коллекционер графики, куратор арт-проектов. Кандидат искусствоведения (2002), доцент РГПУ им А. И. Герцена (С.-Петербург). Автор статей по истории печатной графики и монографии «Искусство шелкографии. XX век. История, феноменология, техники, имена» (2010).

ⁱⁱ Изготовление шаблонов для фильмпечати // Шерстяное дело. 1937. № 3. С. 68–69.
Wollen und Leinen industrie. 1936. № 18.

ⁱⁱⁱ Дубровская А. И. О набивке шелковых тканей по способу фотофильмдрук // Шелк. 1939. № 9. С. 13–15.

^{iv} Людмила Маяковская. Альбом-каталог/ сост. А. П. Аксенкин. М.: ГУК Гос. музей В. В. Маяковского, 2010. 240 с. ISBN: 978-5-94577-052-2

^v Штейн И. Набивка сетчатыми шаблонами// Текстильная промышленность. 1946. № 1. С. 20–23.

^{vi} Натансон И. А. Набивка тканей по способу фотофильмпечати. — М., 1952. — С. 4.

^{vii} С 1953 года, после его ликвидации и по нынешний день, здание это принадлежит Московскому дому художников.

^{viii} Реорганизован в июле 1953 года с передачей всех функций Художественному фонду СССР.

^{ix} См., например: Передвижная выставка советского эстампа: каталог. Всекохудожник [авт. текста М. Сокольников]. М.: Гос. архитектурное изд. акад. архитектуры СССР, 1940;

Каталог выставки эстампа. Всекохудожник [сост. Л. А. Литвиненко]. М.: Советский график, 1949.

^x Парыгин А. Б. Искусство шелкографии. XX век (история, феноменология, техники, имена). СПб.: СПб ГУТД, 2010. 304 с.

^{xi} См.: Летопись изобразительного искусства, 1945. № 2; 1946. № 3.

^{xii} См. напр.: *Сухомлин В.* Метод репродукции Веркора // Творчество. 1957. № 3.

^{xiii} БСЭ. 2-е изд. Т. 40. С. 234.

^{xiv} Московские агитплакаты 1956-1970. Каталог. / Сост. Н. Н. Урвилова, М.: Гос. б-ка СССР им. В. И. Ленина, 1978. 196 с.

^{xv} *Миронович П., Зайцев А.* Новый вид эстампа// Художник. 1972. № 2. С. 57.

^{xvi} См. напр.: *Миронович П. Н.* Фотомеханический способ изготовления шелкографических форм. — А. с. 124941 СССР, кл. 15b,4/0, № 124941, заявл. 16.04.59, опубл. 29.10.59; *Миронович П., Корешков Б.* Способ получения красок для печати эстампов в технике сквозной печати. — А. с. № В-174, СССР, заявл. 04.09.61, опубл. 15.07.64.

^{xvii} *Корюкин В. Н.* Фотофильмпечатъ: художественное оформление тканей: Учеб. Пособие. Л., 1968.

^{xviii} IV Всероссийская выставка эстампа: каталог. — М., 1989. [без пагинации].

^{xix} Например, в кн.: *Ковтун Е.* Что такое эстамп. Л.: Художник РСФСР, 1963 — нет даже упоминания шелкографии.