

БИБЛИОТЕКА
КЛУБНОГО РАБОТНИКА

Николай Тарабукин

ХУДОЖНИК
В КЛУБЕ

Изд-во В.И.С.П.С. Москва
1 9 2 6



Библиотека клубного работника

НИКОЛАЙ ТАРАБУКИН

ХУДОЖНИК В КЛУБЕ

Издательство ВЦСПС Москва
1926

Издательство «Мир»

1987 г.

ХАМОНОВ В. К. А. Б. Е.

Отпечатано в типографии
РИО ВЦСПС. Москва,
Крутицкий Вал, дом 36.
В кол. 3.000 экз.
Главлит № 59.463.

ПРЕДИСЛОВИЕ.

В современных условиях общественности клуб является новым очагом культуры. Среди разносторонней деятельности клуба немаловажную роль играет искусство, которое мы воспринимаем зрением и которое воплощается в пространственных формах. Его именуют условным, не вполне удачным, но привившимся и распространённым термином — «изобразительное искусство».

Если по иным отраслям клубной работы имеется в достаточной степени обширная литература, то о работе художника в клубе, кажется, нет ни одного пособия, которое бы суммировало в отдельной брошюре ряд необходимых для художника-мастера теоретических и практических положений. Даже материал, разработанный в отдельных статьях, разбросанных по сборникам и журналам, — не многочисленен. К тому же найти его, вследствие разрозненности, не легко.

Поэтому издание брошюры, касающейся «изобразительного» искусства в клубе, является и современным и, в интересах клубной работы, далеко не лишним.

Первый раздел этой брошюры включает статьи принципиального характера, устанавливающие общие предпосылки работы. Отказаться от этих основоположений автор не считал возможным, ибо находил их необходимыми для понимания методов работы. В дальнейших статьях метод развертывается, по мере возможности, на конкретном материале тех видов клубной работы, которые связаны с деятельностью художника.

Материал этой брошюры по преимуществу составил из статей, напечатанных автором за последние 6 лет в ряде периодических изданий. Но он вошел в книжку, в большинстве случаев, в переработанном виде.

ОБЩАЯ ЧАСТЬ.

I. Роль художника ¹⁾ в клубе.

Путем перечисления ряда задач, которыми очерчивается круг деятельности художника в клубе, трудно было бы характеризовать роль практика в этой области. Задачи и их об'ем постоянно меняются, сообразуясь с обликом того или иного клуба. Поэтому прежде чем пытаться перечислять разнообразные формы деятельности художника в клубе, мы в кратких словах предварительно охарактеризуем в целом работу практика изобразительного искусства.

Художник является организатором нашей зрительной ориентировки.

Еще в глубокой древности как на суше, так и на море путешественники определяли себя в той или иной местности, устанавливая, в какой стороне находится восток — orient. Определив восток, они легко намечали и остальные стороны света. Определение себя по отношению к востоку, а следовательно, по отношению и к другим странам, получило еще издревле, название ориентировки. В широком смысле, ориентироваться —

¹⁾ Как здесь, так и дальше, говоря о „художнике в клубе“, ватор имеет в виду члена кружка „ИЗО“, проводящего свою работу в тесной связи с товарищами по кружку.

значит определить себя по отношению к чему-либо или в чем-либо.

Художник, имеющий дело с формами пространственными, которые воспринимаются зрением, ориентирует нас в пределах зрительного восприятия окружающей среды.

Говоря обобщающе, живописец—это тот, кто *зрительно ориентирует* нас в мире действительности.

Художник ориентирует нас в природе, создавая пейзаж, в формах человеческого тела, — создавая портрет, в повседневности, — создавая, так назыв., жанр. Пейзаж — это *упорядоченный* взгляд на природу. Художник не только копирует природу, он ее организует у себя на полотне, *строит* пейзаж по нужным ему, в каждый данный момент, композиционным законам, с целью *установить* определенную ориентировочную «точку зрения» для воспринимающего. Картина всякого большого художника является не пассивным слепком с природы, а *организованным* «взглядом» на действительность. Зритель, рассматривая картину, получает руководящие вехи, которые организуют его зрительное восприятие мира. Художники на протяжении многих веков культуры прошлого различно смотрели на действительность. Их взгляд на мир являлся руководящим для современников, воспринимавших природу через произведения передовых и влиятельных живописцев.

Пассивное восприятие природы, ее копировка, в которой исчезают моменты организующие, обычно появляется в периоды упадка общественной жизни и является признаком вырождения искусства. Искусство,

полное сил, всегда является фактором общественно-организующим, активно-воздействующим.

Может ли художник, работая в современном клубе, ограничиться пассивным восприятием окружающего мира и превратиться в простого копировальщика видов природы или бытовых сцен? Видимо, нет. Кроме воспроизведения действительности, хотя бы и в революционном сюжете, живописец еще должен создать путеводные вехи для усвоения действительности с определенной «точки зрения», т.-е. в изобразительной форме дать оценку воспринимаемого мира.

Но если такие условия выполнены в картине, удовлетворены ли были бы нужды клуба, связанные с его зрительно-пространственным оформлением? Едва ли. Сфера деятельности художника сейчас в клубе много шире, нежели писание только картин. Современный клуб предъявляет к художнику требования, чтобы принципы зрительной ориентировки были проведены во всем, что касается пространственных форм и что воспринимается зрением.

II. Масштабы и виды работы.

1. «Ведению» художника подлежат все предметы клубной обстановки, поскольку в них мы зрительно ориентируемся. Художник должен «вмешиваться» в общую планировку клубного помещения, и во все детали его внешнего оформления. Оборудование комнат не может обойтись без ведома художника. Эту сторону деятельности его можно охарактеризовать, как *организацию вещей потребления*. Ибо предметы обста-

новки — суть вещи, которыми пользуются в тех или иных практических целях.

2. Вторым видом работы художника является организация всего того материала, который должен служить *средством зрительной ориентировки* в обиходе. Чтобы помочь члену клуба разобраться в том или ином общественном факте, — нужны диаграммы, схемы и прочее; чтобы знать необходимые по клубу извещения, — нужны соответствующие организованные витрины, чтобы ориентироваться в расположении комнат помещения — нужны надписи-путеводители. Оформление всего этого материала со стороны четкого, ясного, простого, быстрого его зрительного восприятия — несомненно, задача художника.

3. Третий вид работы — это *организация вещей воздействия*. Сюда относятся плакаты, лубки, картинки на «злобы дня», карикатуры, лозунги, стенные газеты и т. под.

4. Но художник, не ограничиваясь перечисленными работами, выполняет многое в клубном обиходе и из того, что связано с другими видами клубной деятельности и что также требует вмешательства глаза. Сюда относятся театральные постановки, «живая газета», выставки, празднества, шествия и т. под.

5. Уже это краткое перечисление видов работы показывает, что размеры ее весьма обширны. Но ее масштабы увеличиваются, если мы примем во внимание, что работа художника, как и всякая клубная деятельность, не замыкается стенами клуба. Она просачивается в производственные предприятия, связанные с клубом, и про-

никает в бытовой уклад. В обе эти сферы проникает бдительный глаз художника и начинает перестраивать все, что окружает работника в производстве и быту.

III. Методы работы.

Наряду с этим важно установить, какими методами художник достигает своих задач и к каким целям он стремится?

Ответ на этот вопрос в плане старой эстетики, видимо, не может удовлетворить запросы нового зрителя. Нельзя было бы в условиях современности сказать, что художник в своей деятельности должен стремиться только к «красоте»: написать «красивый» плакат, «красиво» декорировать помещение и т. под. Рабочий зритель этим не удовлетворится. Он знает, что в прошлые эпохи создавались «красивые» вещи, формы которых, однако, были не практичны. Теперь ко всякой вещи он пред'являет, прежде всего, требование целесообразного выполнения ею функций, для которых она создана.

Также вопрос сводится не к «красоте», когда дело идет о плакате или других формах воздействия. Рабочий вправе требовать от плаката не столько «красивой», сколько действенной и убеждающей формы. Да и само понятие «красоты» столь неопределенно и меняется в зависимости от эпохи, что обосновывать на нем методы работы художника было бы равносильно постройке здания на зыбкой почве.

Метод работы художника обусловлен строгим учетом того, для чего и для кого вещь делается. Форма вещи всецело зависит от ее назначения. В зависимости

от целей выбирается материал, на оформление которого влияют технические возможности, коими располагает мастер. Современный художник, создавая форму вещи, принимает в расчет четыре момента: 1) *назначенные вещи*, 2) *ее материал*, 3) *технические возможности*, 4) *среди потребителей* этой вещи.

Как видно, этот метод совершенно иной, нежели тот, которым пользуются художники-станковисты. Последние прежде всего стремятся «выразить» себя, ориентировать зрителя в *своих* мыслях или чувствах по поводу созерцаемого явления.

Художник нового типа исходит в своей деятельности не из принципов «самовыражения», а стремится к *сознательному* руководству зрителем для достижения определенных общественно-практических целей.

IV. Ориентировка в пространстве.

Зрительно ориентироваться в пространстве можно по целому ряду признаков. Предусмотреть исчерпывающе пути такой ориентации невозможно: Они меняются в зависимости от целей и задач, стоящих перед художником. Но в самых общих чертах сделать попытку подобной установки не лишне. Однако, ей не рекомендуется деловато прямолинейно, а лишь смотреть на нее, как на самую общую опорную веху. Ибо реальная жизнь всегда сложнее всяких общих схем.

Предметы, встречаемые нами в пространстве, имеют двойственное назначение. С одной стороны, мы пользуемся вещами с практической целью, «*потребляем*» их. Такова одежда, мебель, средства передвижения и проч.

С другой стороны, мы лишь *зрительно воспринимаем* предметы. Таково отношение к надписи, к какой-либо «стрелке», указывающей путь к плакату, картине и пр.

Принцип ориентировки, несмотря на двойственность назначения вещей, имеет в себе нечто общее. К предмету чистого потребления и к предмету чистого воздействия мы подходим с точки зрения восприятия в нем *целесообразной формы*, т.-е. формы, отвечающей своему назначению. Важно лишь указать, какой из моментов *преобладает* в вещи и каким характером отличается наше отношение к вещи.

Зрительная ориентировка в пространстве, руководящие основы которой дает нам художник, сознательно к этому стремящийся, предполагает такое оформление вещи, которое делало бы ее максимально целесообразной, т.-е. лучшим способом удовлетворяющей своему назначению. С этой точки зрения может происходить организация всего того, что поручается художнику в практике клубной работы.

СПЕЦИАЛЬНАЯ ЧАСТЬ.

I. Постановка работы в кружке „ИЗО“.

1. Не студия, а мастерская.

В условиях прежнего быта, при клубах или иных просветительных организациях, как и теперь, существовали кружки или «студии живописи и рисования». В них скучающих молодых людей и девушек «учили» рисовать с «гипсов» и писать красками «пейзажи». Каких-либо общественных задач такие «студии» себе не ставили. Цель их, по существу, была почти та же, как и перебрасывание друг с другом бильярдными шарами, костяшками или картами. Надо было каким-либо способом «убить время».

В клубах профсоюзных организаций существуют такие кружки, называемые теперь «ИЗО»-кружками. В большинстве случаев, несмотря на то, что условия общественного быта резко изменились по сравнению с прежним временем, несмотря на то, что состав членов кружков совершенно новый, — цели, методы и характер работы в них значительно напоминает старые приемы. Те же «гипсы», тот же отвлеченный рисунок, ради самого рисунка, те же пейзажные этюды.

Но если просветительная работа профсоюзных клубов приняла ныне совершенно иной уклон, изменив облик клубов прежнего времени, то столь же решитель-

ной перестройке должны подвергнуться и все кружки, связанные с клубами. Кружок «Изо» должен быть оборудован не как «студия», а, как «мастерская».

2. Цели кружка.

Обслуживание нужд клуба, как показал опыт последних лет, является основной задачей кружка. Но целью кружка, помимо практической повседневной работы, является *подготовка лиц, которые бы могли обслуживать клуб*. Таким образом, наряду с *практическим* уклоном, характер занятий в кружке приобретает и педагогический уклон.

Наметим, в общих чертах, принципы работы в кружке «Изо». Они будут ясны, если мы очертим: а) сферу деятельности кружка, б) методы работы и в) «предметы» занятий.

3. Сфера деятельности.

Сфера деятельности художника, в новом понимании его роли и в новом применении этой деятельности — чрезвычайно обширна. От оборудования клубного помещения до изобразительной картины — широкий диапазон работы.

Какими принципами руководствуется художник при оформлении той или иной вещи — об этом, в каждом отдельном случае, будет сказано, когда мы будем касаться работы над плакатом, убранством помещений, монтажом стенных газет и проч. Сфера деятельности кружка «Изо» предполагается не замкнутой в себе «студийной» работой, а реально проявляющейся в перечи-

сленных во «Введении» многообразных формах, назначением своим связанных с практической жизнью клуба. Таково общее представление о сфере деятельности кружка. Конкретно она будет очерчена в дальнейшем, в соответствующих каждой отдельной задаче главах. А теперь мы перейдем непосредственно к методу работы кружка.

4. Метод работы.

Во всякой практической деятельности не следует какому-либо отвлеченному методу. Метод работы определяется целями, которые ставит работа, и назначением для определенной общественной среды той продукции, которая вырабатывается в процессе труда.

Круг деятельности кружка «Изо» определяет характер этой деятельности. Она не носит самодовлеющего оттенка, напротив, обусловлена всецело стоящими перед ней целями. Этим она существенно отличается от работы тех «художественных студий», которые культивируют «чистое» искусство. В противовес чисто «эстетическому» уклону студий, характер работ кружка, обусловленный стоящими перед ним целями, имеет практический уклон.

Отсюда *метод работы* в кружке приобретает совершенно своеобразный оттенок, *прямо противоположный*, так назыв., «*станковому*» методу. Художник, создавая не чисто-эстетическую форму, а вещь, имеющую определенное практическое назначение, в процессе своей работы учитывает: 1) *назначение вещи*, 2) *сферу ее распространения*, т.-е. социальный состав потребителей

(у художника—зрителей), 3) *технические и материальные ресурсы*, которыми мастер обладает.

В результате учета этих трех факторов изобретается на данный, конкретный случай форма вещи. Как видно, этот путь оформления художественной идеи прямо противоположен тому, которому обычно следует художник-станковист. Последний создает, прежде всего, «вещь», как нечто «самодовлеющее». В ней он *выражает* себя, свои мысли, настроения. Она представляется индивидуалистичной по выражению. Она является уникалом, т.-е. единичным экземпляром. Художник в сфере клубной работы создает не «вещь», а «орудие» социального *воздействия*, формально-самодовлеющего значения не имеющее. Это «орудие» имеет заранее установленную цель. Оно стремится произвести определенно-рассчитанный эффект воздействия, а не выразить только субъективное «настроение» автора. Наконец, чаще всего оно имеет массовое распространение (например, плакат). Все формальные достижения живописи теряют для нового художника свой самодовлеющий смысл. Такой художник не может следовать какому-либо «изму» в изобразительном искусстве. Центр тяжести своей работы при оформлении той или иной художественной идеи он переносит на *изобретательство* особо выразительного приема, который должен помочь ему воздействовать на зрительное восприятие окружающих. Такова «установка» в практической работе кружка. Но практическая работа не может быть квалифицированной без *подготовительно-учебной работы*. Методу последней приходится придавать самое существенное

значение, и мы считаем необходимым остановиться на нем подробно в отдельной главе.

5. Метод учебно-подготовительной работы.

Учебно-подготовительная работа не может быть построена по принципу формальных и отвлеченных «дисциплин» изучения цвета, фактуры, композиции и пр.

Самой установкой работы кружка и целями, которые стоят перед ним, обуславливается своеобразный метод учебно-подготовительной работы. Она не может быть выделена в самостоятельное русло деятельности кружка. Она тесно слита с повседневной работой кружка. И, следовательно, учебный метод не может строиться так, как он строится в школах. Когда кружок рассматривался как «студия», как примитивная школа, во главе которой стоял, обычно, профессионал-художник, применялся и школьный метод обучения, рассчитанный нередко на ряд «академических» годов. Этот метод в основе своей являлся аналитическим и развешивался шаг за шагом, от малого и простого переходя к большему и сложному, по частям создавая целое. Неопытного в рисовании и несведущего в живописи первоначально заставляли делать самые элементарные, схематические чертежи геометрических фигур. Когда рисовальщик осваивался с этими простыми формами, он переходил к схематическому же, контурному чертежу более сложных форм каких-либо предметов, а затем к зарисовкам отдельных гипсовых частей человеческого тела и — уже в конце — к человеческой фигуре, сначала тоже гипсовой, а потом и живой.

Этот путь постепенного усложнения задач и изобразительных форм был чреват последствиями. Проработав ряд лет над гипсами, молодой рисовальщик и живую натуру невольно передавал в мертвых, как-будто гипсовых, изобразительных формах. Привыкнув видеть в натуре сначала ее каркас, остов, а затем уже ее индивидуальную оболочку, — рисовальщик лишался свежести восприятия и не умел подойти к изображаемой вещи непосредственно, видеть в ней своеобразие и запечатлеть в рисунке жизнь в ее единстве и целостности.

В противовес старой, школьно-академической системе обучения, которая и сейчас еще практикуется в кружках, так сказать, со «студийным» уклоном, мы противопоставляем *синтетический* метод, сливающий воедино и практическую и подготовительно-учебную работу. Участник кружка «Изо» получает определенное практическое задание, взятое из обихода клуба. Разумеется, задача должна быть в соответствии с силами и способностями того, кому она поручается. Задание имеет в виду вещь в ее вполне законченном виде. Напр., лозунг, плакат, лубок, карриатура для стенной газеты и т. под. Задание должно содержать точно формулированную тему, должно быть направлено к определенной цели и иметь в виду ту среду, на восприятие которой рассчитывается вещь. Выполняющий задание принужден взвесить все обстоятельства, при которых вещь будет выполнять свою функцию, — и, сообразуясь с материалом и техническими возможностями, найти форму вещи, соответствующую данному, конкретному случаю.

Предположим, что первая попытка будет неудачна. На неудовлетворительном решении задачи легче вскрыть промахи. Но именно так поставленная задача не отделяет производственной работы от учебной; всякую производственную работу ставит под контроль учебного задания, имеющего целью квалифицировать мастерство; получая задание на выполнение вещи в ее целом, художник привыкает охватывать задачу в ее полноте и решать ее органическим путем, как задачу творческого порядка; он усваивает навыки изобретательства и учится избегать штампа, рассматривая художественную форму не как только проблему того или иного «стилистического» порядка, — а как форму, обусловленную функциональной ролью вещи в определенной социальной среде.

В производственном плане работы не может возникнуть вопроса о выработке какого-либо определенного художественного «стиля», ибо в этом плане не может быть художественных форм «вообще», а существуют формы, зависящие от назначения вещи. Рисунок, напр., будет различен не только в плакате, карикатуре, лубке и проч., но в двух разных плакатах, в двух лубках, иллюстрациях и т. под., если они различаются по своим функциям. Нет места в кружке и отдельным «дисциплинам» в роде «композиции», «цвета», «фактуры» и проч., ибо нет композиции «вообще», а есть композиция, напр., плаката на определенную тему, рассчитанного на восприятие определенными общественными слоями и имеющего цель произвести строго рассчитанный эффект психического воздействия.

Художественное мировоззрение станкового живописца приобретает рано или поздно определенный стилистический канон, в который и отливается всякая творческая мысль. Производственная позиция, которую занимает кружок «Изо», находится в противоречии со всяким канонизированным «пошибом». Это не значит, что эта позиция лишена определенного художественного «мировоззрения». В данном случае мировоззрение является не «стилистическим», как в «чистом» искусстве, а, если можно так выразиться, «социологическим», зависящим от того, какая вещь производится и каково ее назначение.

Изложенное выше является, быть может, теоретически приемлемым. Но практика клубного обихода нестра и способна выдвинуть целый ряд положений, под давлением которых последовательность любой теории потеряет свою стройность. Мы говорили об охвате задачи в целом, а между тем, например; в плакате малоопытный художник никак не может справиться с человеческой фигурой, которую он плохо рисует, в лозунге у него буквы выходят графически плохо вычерченными, в лубке неинтенсивны и грязны цвета и т. д. Если мы будем заставлять учиться рисунку только на самих производственных вещах, то какой же огромный срок понадобится, чтобы усвоить технику и различные приемы рисунка? Видимо, для приобретения техники, в узком смысле этого слова, необходима подсобная, чисто-техническая практика. Бытовые условия работы показывают, что чисто-техническая проработка отдельных формальных моментов необхо-

дима. Но такое признание не должно быть истолковано, как возврат к «студийному» методу. Технические недостатки, которые обнаруживаются у различных работников кружка, могут послужить поводом для специальной тренировки в отдельных областях изобразительного искусства. Но эта тренировка не должна отступать от основных принципов метода, который мы называем *синтетическим*.

6. Предметы занятий.

а. Р и с у н о к.

В любом деле, в любой отрасли, обучение начинается с «азбуки». В зрительно - пространственных искусствах такой «азбукой» будет первоначальное знакомство с *элементами рисунка*, так сказать, зрительно-образной грамотой. Как бы строго мы ни держались «производственной» позиции, но малоопытный художник должен овладеть рисунком, как основным элементом живописно-изобразительной речи. Поэтому, как показывает опыт, среди учебно-подготовительных предметов на первом месте обычно стоит рисунок. С нашей точки зрения *метод*, благодаря которому усваиваются принципы рисунка, имеет первостепенное значение для всей последующей рабочей практики. Именно на рисунке, и с первых же шагов, надо усвоить принципы синтетического подхода к изображаемой натуре.

Старый метод работы не только с гипсовой, но и со всякой мертвой натурой мы отвергли. Мы ставим перед аудиторией кружка живую природу. Вопрос о *поста-*

повке такой природы—первостепенен. Живой натурой еще не будет живой человек, посаженный перед рисовальщиком. И человека можно посадить или поставить, как мертвое изваяние и таким выразить в изобразительных формах. Вся практика «Изо» кружков в работе над карриатурой, иллюстрацией, лубком, плакатом и проч. требует подлинно живой природы и, что еще существенней, *живой изобразительной формы*, обладающей силой воздействия и заражения. Поэтому надо с первых же шагов приучить рисовальщика воспринимать природу в ее жизненных функциях и выработать живую манеру передачи изображаемого.

Всякое живое существо в любой непринужденной позе находится в движении, хотя бы и не выраженном во внешнем жесте, движении внутреннем или потенциально ощущаемом. Рисовальщик должен обнаружить это движение в изобразительной форме, создав динамичный рисунок. Научить жизненному восприятию природы и динамическому выражению этого восприятия в изобразительной форме — таковы требования, подсказываемые всей практической установкой искусства, о котором идет здесь речь.

Природу художник учится схватывать и запечатлевать, как органическое и одушевленное целое. Он идет от общего ощущения и передает свое зрительное впечатление в цельном, слитном образе. Его изобразительная форма передает природу в ее индивидуальном своеобразии, подчеркивая частности, присущие каждой отдельной позе, выражая это своеобразие в живой, вибрирующей, насыщенной движением линии или

в цветовом пятне. Следовательно, и в так называемом техническом рисунке с натуры мы указываем путь, обратный тому, который практикуется в школах. Там от неподвижных форм мертвых предметов переходят к живой и подвижной натуре. Там от схематического остова изобразительной формы, который набрасывается рисовальщиком, как первый обобщенный контур, переходят к индивидуальным частностям рисунка. Путь синтетического метода прямо противоположен. натура берется живая. Никаких предварительных схематических контуров не набрасывает рисовальщик, он ведет линию, не имея предварительной канвы. Только таким путем можно создать выразительную линию и индивидуальную форму.

Желательно натурщика не сажать в определенную позу, а предоставить ему свободу движения. Или, посадив натурщика в позу (лучше всего, оправданную каким-либо сюжетным заданием), предоставить рисовальщикам сначала тщательно изучить, путем наблюдения, форму и цвет натуры, не беря карандаша. Спустя некоторое время натура устраняется и рисовальщики уже по памяти рисуют ее. Идя таким путем, рисовальщики учатся не списывать натуру, что они делают, когда перед ними сидит скованный в определенной позе натурщик, а создавать в изобразительной форме художественный образ натуры.

Ставя натуру, всегда надо иметь в виду какую-либо определенную изобразительную задачу. Такая задача придает рисунку строгое оправдание. *Репродукции* с работ, которые можно было бы счесть в известной

степени примерными для данной темы, следует показывать только после того, как задание выполнено. Показывание репродукций перед выполнением задания, обычно, ведет к подражанию им. Развивает творческую фантазию и изобретательность также прием *импровизации* на определенную тему.

Такая постановка природы имеет целью выработать в рисовальщике *наблюдательность* и *зрительную память*. То и другое необходимо художнику, работающему над плакатом, лубком, карикатурой и проч., ибо в этих вещах изобразительную форму художнику приходится создавать самостоятельно, не копируя ее с природы. Кроме развития наблюдательности и зрительной памяти, движущаяся натура с первых же шагов приучает рисовальщика к более уверенной линии и быстрой технике рисунка. Этот путь синтетического метода, ставя перед рисовальщиком, казалось бы, самые трудные проблемы, стремится с первых шагов рисовальной практики привить будущему художнику начала нового художественного мироощущения.

Защищаемый здесь метод получил блестящее оправдание, напр., в области нового изучения иностранных языков. Школа, начинавшая с азбуки, правил грамматики, постепенно переходившая к чтению, а затем к разговору, за редкими исключениями научала живой речи. Методы, применяющиеся во внешкольной практике, начинают, казалось бы, с самого трудного — живой разговорной речи. И, как показал опыт, этот-то путь и дает наиболее быстрые и существенные результаты овладения живой разговорной речью на чужом

языке. Правила грамматики при таком приеме усваиваются попутно и уже без труда.

Когда рисовальщик овладеет самым трудным в рисунке — движением — и научится передавать жизненно изобразительную форму, он в изобразительном перевоплощении неподвижных и мертвых вещей сумеет передать жизнь, подобно тому, как это умели делать голландские художники XVII ст. Тенденция — как можно дальше уйти от неподвижных, мертвых изобразительных форм — обусловлена не какими-либо стилистическими симпатиями, а вытекает из общих задач кружка. Ведь, вся продукция кружка стремится создавать не декоративные формы, но формы воздействия, заражения, с целью внушить зрителю ту или иную идею. Вещь будет действительна только тогда, когда ее изобразительные формы будут полны жизни, когда ее построение будет жизненно. И только следуя синтетическому методу, можно ждать, что в современных плакатах исчезнут изобразительные формы деревянные, не движимые, механически собранные формы, при восприятии которых зритель не чувствует никакого под'ема. Только тогда искусство, связанное с повседневным обиходом, освободится от подражания железным сооружениям, их схематичным, механическим, конструктивным формам, в тисках которых оно находится теперь.

Но если все, что сказано было о рисунке, будет применяться на рисунке, оторванном от практической работы кружка, — то это будет идти в разрез с общими тенденциями клубной жизни. Как на рисунок,

тик и на другие подобные моменты в работе, надо смотреть, как на временные отступления для изучения того или иного технического приема или для проработки определенной изобразительной формы. Так, напр., в плакате на определенную тему не удаются рисунки человеческих фигур. Если плакат не требует спешного выполнения, можно работу над ним временно отложить и тщательно, при помощи натуры, проштудировать рисунки с соответствующими фигурами. Такой прием применяется, напр., в актерской практике. Этот же прием возможно использовать, когда не удаются и другие элементы формы — цвет, композиция и проч., — входящие, как части, в органическое целое вещи. Благодаря такому приему, выработается способность мыслить не художественно-абстрактно, а всегда конкретно, сообразуясь с определенным практическим заданием.

Опыт последних лет показал, что искусство огрубело и потеряло жизненность и непосредственность воздействия. Сообразно механистичности воззрения на творческий процесс, возникла и механистическая форма. Это уже было не искусство, а холодное, расчетливое ремесло. Оно стало заимствовать принципы оформления художественной вещи из вещей индустриальных. Эта тенденция получила наименование конструктивизма. Но те принципы оформления, которые вполне соответствуют назначению вещей индустриальных, противоречат назначению вещей искусства. Вещь практического обихода является вещью, так сказать, *физического потребления*, вещь искусства — есть *сила*

воздействия. Она лишь *воспринимается*. Эту существенную разницу между практическими вещами и произведениями искусства, обусловленную различием их социальных функций, игнорировали конструктивисты. Мы говорим об *искусстве*, следовательно, принципы творчества остаются незыблемыми и в вопросах «малого искусства», тесно сплетенного с повседневным обиходом и обслуживающего потребности небольших масштабов. И если художественная продукция, которую вырабатывают клубы, стремится выполнить свою социальную роль — быть искусством воздействия, — то художественная вещь должна стать живым организмом, а не мертвой конструкцией. Но чтобы создать действительную вещь, для этого и процесс творчества должен протекать, как процесс органического развития формы из творчески зародившегося зерна, а не быть механической ремесленной работой. Синтетический метод вырабатывает художника-организатора, а не пассивного копировальщика или штамповального ремесленника.

Мы не предопределяем «стиль» изобразительных форм рисунка. Ибо всякий установленный канон рисунка противоречил бы принципам, которые мы кладем в основу художественной работы. Мы признали, что такая работа должна сообразоваться с конкретными нуждами практической деятельности клуба. В зависимости от назначения каждого рисунка в отдельности, изобретается его форма. Она предопределяется не условным стилем, а общей, так сказать, «установкой» рисунка, причем рисунок должен оказать особого рода воздействия на зрителя. Чтобы оно было наиболее

значительным, художник стремится придать форме рисунка — *экспрессивность* и *характеристичность*. Но экспрессивность должна быть не ради себя самой, как у экспрессионистов, а вполне оправданной в пределах данной темы рисунка. Так как большинство изобразительных форм тех вещей, над которыми работает кружок «Изо», сюжетны и рассчитаны на широкий круг зрителей, то едва ли можно мыслить изобразительные формы рисунка нереалистическими. Но *реализм* этот не копирует натуру, а *преображает* ее волею художника, сообразно живописным целям. Формы такого рисунка не ограничиваются только линейным остовом и плоскостью. Возможен и об'ем и глубина, достигаемые цветом и перспективой. Возможно применение не только графических, но и живописных приемов в рисунке. Несмотря на возможное разнообразие изобразительных форм рисунка, должно существовать объединяющее художественное русло. Оно предполагает взгляд на рисунок не как на плоскостной орнамент, сплетенный из кружевных линий, а как на целостный художественный организм, заключающий в себе своеобразный мир. Задача художника раскрыть перед зрителем этот мир в наиболее *выразительных* формах, и как можно дальше уйти от скучного, пресного протоколизма.

б. Фотография.

Рисовальщик преображает видимый мир, сообразно пониманию тех общественных и художественных задач, которые стоят перед деятелем нового искусства. Но

в художественной работе, связанной с повседневностью, нередко встречается надобность в самом точном протоколе, запечатлевающем то или иное реальное событие: напр., портрет какого-либо деятеля, обстановку жизни тех или иных групп и т. под. В данном случае фотография лучше выполнит стоящую перед художником задачу, нежели рисунок, сделанный рукой живописца. В последнее время фотография начинает играть в художественном обиходе все большую и большую роль. Современный художник, если он не ограничивается писанием картин, уже перестал обходиться без помощи фотографии. От простой копии художник переходит к фото-монтажу. Но примитивная стадия фото-монтажа, когда художник пользовался готовым материалом, вырезая его из журналов, сменяется новым этапом в этой области; художник пользуется таким материалом, который он добывает путем самостоятельных снимков. Да и обычный натуралистический снимок перестает удовлетворять художника, и он ищет новых путей в области изобразительных форм фото-снимка ¹⁾. Все это указывает на огромную роль фотографии в современном изобразительном искусстве и на необходимость ввести в практику «Изо»-кружков занятия фотографией.

в. Гравюра и литография.

Среди предметов занятий в кружке «Изо» нередко встречаются различные техники *гравюрного* искус-

¹⁾ См. статью о фотографии в моей книжке „Искусство дня“. Изд. Пролеткульта М. 1925 г.

ства: резцовая гравюра на металле, офорт, резьба по дереву и т. под. Встречается ли в них практическая нужда? С развитием разнообразных фото-механических приемов воспроизведения рисунка нет нужды учиться очень трудным гравюрным техникам, ибо фото-механика делает любое клише, для какой угодно печати (рельефной, углубленной или плоской) с любого рисунка или фотографии. При возможности фотографировать на литографский камень *отпадает также необходимость учиться литографской технике*, хотя она и менее сложна, чем техника гравюры. К такому выводу мы приходим, сообразуясь с практическим уклоном кружков «Изо». Иное отношение будет к гравюрным техникам, если мы посмотрим на гравюру со «станковой» точки зрения. Гравюра открывает перед художником много интересных возможностей. Но если станковые формы искусства мы признаем несоответствующими клубному обиходу, то этим самым определяется и отношение к гравюре.

г. Декорационная работа.

В обиходе клубной жизни нередко кружок «Изо» зависит в своей деятельности от кружка «театрального». Последний часто «заказывает» первому «декорации». Следовательно, невольно встает вопрос о необходимости ввести в учебно-практический план кружка *декорационную работу*.

Если мы примем во внимание уклон современного передового театра, то мы увидим, что «задники» с

«лунными озерами» больше не применяются на сцене. Их заменили разного рода «установки», «площадки», «станки» для игры актеров, трансформирующая мебель, а цветовые эффекты заменены световыми. Таким образом, «писание декораций» при современном состоянии сценических постановок в значительной степени заменяется *«вещественным»* или, как говорят, *«материальным оформлением сцены»*. Быть может, для художника это более трудная задача. В самом деле, ему приходится не писать, а строить. Следовательно, учиться не только у живописца, но и у инженера-строителя и механика. Но что же делать, если это так? Ведь художник должен ориентироваться на потребности современной жизни, а не оберегать те формы, которые ныне становятся отжившими.

Но, разумеется, не устранена возможность и писания декораций, особенно, в клубах, которым не под силу сложное оборудование сцены. Принципы декорационной живописи весьма своеобразны. Изобразительная форма театральных декораций обычно рассчитывается на восприятие на расстоянии, при искусственном освещении рампы и т. под. Эти обстоятельства влияют на технику письма декораций, которая резко отличается от техники станковых картин. Здесь не представляется возможным останавливаться на этих специальных вопросах. Если художник учтет назначение и функциональную роль декораций, он найдет в каждом отдельном случае соответствующие изобразительные формы.

д. Декоративная работа.

В клубах в некоторых случаях возникает потребность в декоративных работах по росписи стен. Не будем говорить о том, что монументальная стенная живопись, широко применявшаяся в условиях феодальной культуры и нашедшая себе приют в прошлом, главным образом, в храмах, дворцах, ныне не соответствует ни подвижным формам социальной жизни, ни современным помещениям. Сама техника стенной живописи, так называемая, фресковая, т.-е. живопись по сырому грунту штукатурки, столь сложна, а роспись стен является такой большой и ответственной задачей, что включать эти вопросы в рабочий обиход кружка, пожалуй, было бы опрометчиво. Те функции, которые некогда несла фреска, ныне выполнят с большим соответствием картоны плакатно-декоративного характера, хотя бы и больших размеров, вывешиваемые на стенах клубных помещений. Точно также и картоны, по выполнению технически доступные кружку «Изо», могут быть своеобразной ареной изобразительного искусства, в формах которого запечатлеваются художественные отклики на текущие события общественной жизни. В зависимости от перемен, коими сопровождается жизнь, эти картоны могут быть сменяемы и новые темы могут быть запечатлены в новых формах. Наконец, этот вид работы явится проявлением инициативы кружка «Изо» и достаточно обширной живописной ареной, могущей увлечь работников «Изо» интересными возможностями.

е. Живопись.

Живопись находит себе обширное применение в только что перечисленных формах: картоны, плакаты, лубки и т. под. Но, обычно, среди членов кружков «Изо» существует сильная тяга к станковой картине — к пейзажам, портретам, натюр-мортам и проч. Учиться живописи на холсте масляными красками — этой дорого-стоющей, медлительной и трудной технике — не входит в задачу клубных кружков. Тех, которые чрезвычайно тяготеют к станковой картине, надо посылать в соответствующие художественные школы. Из обихода клубных кружков станковая картина устраняется только потому, что ее форма и техника письма мало пригодна для практических нужд, которые стоят, обычно, перед клубным кружком «Изо». Вместо станковой картины в обиход вводится жанровая «картинка», сделанная на бумаге, расцвеченная акварелью или цветными карандашами, пригодная для воспроизведения и, следовательно, размножения фото-механическими путями и находящая себе применение в стенных газетах, специальных витринах или просто на стене клубного помещения. Такая картинка, чаще всего, иронического содержания, выполняет ту же общественно-агитационную роль, как и вся остальная художественная продукция кружков «Изо».

ж. Теоретические дисциплины.

Наконец, существенным подспорьем во всех работах кружка должны быть *теоретические дисциплины*, читаемые теми же преподавателями, которые ведут

Практическую работу, или специально приглашенными лицами. Работники кружка зрительных искусств не только «спецы», умеющие по заказу сделать тот или иной рисунок или написать лозунг. Они являются активными участниками клубной жизни, зрительными средствами, воздействующими на общественную среду. Такие художники должны быть осведомлены теоретически в тех вопросах, которые они решают в практической своей работе.

Теоретические дисциплины могут быть разделены на *частные* и *общие*. К первым принадлежат все те теоретические курсы, которые сопутствуют каждой отдельной практической работе. Например, если ведется работа над плакатом, — надо читать теорию плакатного искусства и историю развития этого вида техники. То же надо сказать о рисунке, о фотографии, о сценическом оформлении и пр. К дисциплинам общего порядка должны быть отнесены история, теория и *социология искусства*, рассматривающие факты художественной культуры со стороны их формальной структуры, этапов развития и общественного значения.

II. Художественная работа в пределах клуба.

1. Формы.

Кружок «Изо», деятельность которого была охарактеризована, как деятельность практического порядка, имеющая сферой приложения своей работы, по преимуществу, клуб, — стремится:

1) к художественному оформлению клубного помещения и обстановки;

2) к организации зрительной ориентировки в пространстве;

3) к идеологическому воздействию путем зрительных форм искусства;

4) к «ликвидации художественной неграмотности» среди членов клуба, и —

5) выполняет специальные работы для театра, инсценировок, выставок, празднеств, демонстраций и проч.

«Вещи», которые практически выполняет кружок, могут быть сведены к трем формам:

1) вещи *потребления* (обстановка в широком смысле этого понятия);

2) вещи *ориентировочные* (надписи, объявления, витрины и проч.);

3) вещи *воздействия* (плакат, лубок, стенная газета и проч.).

Остановимся на каждой форме в отдельности.

2. Оборудование клубного помещения.

При оборудовании клубных помещений обращается внимание, с одной стороны, на размер помещения, на способ освещения и отопления, на приспособленность отдельных комнат для различных занятий, на хозяйственно-материальный инвентарь и т. п. С другой стороны, проявляется забота о художественном облике помещения. Обычно, от первых работ художник устраняется. Они всецело находятся в руках или инженера-строителя, или попросту «заведующего хозяйством», в зависимости от диапазона работ. Зато «эстетика» помещения предоставляется безраздельно художнику.

С нашей точки зрения, устранение художника от работ по оборудованию клубного помещения и предоставление ему возможности только «художественно украсить» клуб — нецелесообразно. Художник новой ориентации призван оформлять пространственно-объемную и цветовую сторону как самих помещений, так и всех вещей, находящихся в клубе. Поэтому естественно, что художник должен принять участие в обсуждении всех вопросов, касающихся помещения и его мебелировки. С другой стороны, заботы об «эстетике» клуба понимаются нами несколько иначе, чем теми досужими ревнителями «красоты», которые, по мере своего разума, стараются скрасить неприглядность голых и, чаще всего, грязных стен, развешивая литографированные портреты революционных вождей, укрепляя красные флаги и щиты.

Вскоре все эти звезды, щиты и флаги покрываются слоем пыли, повисая на фоне закоптелых стен печальными отрепьями. «Гирлянды зелени» начинают осыпаться дождем хвойных игл, засоряя пол. Портреты, «пришпиленные» прямо к стене без рамки, «засиживаются» мухами. Коридоры, библиотеки, комнаты для занятий и проч., бессистемно заполняются по стенам дешевыми воспроизведениями «популярных» картин, всякого рода диаграммами, революционными плакатами, уже потерявшими за давностью события свой призывной смысл, и, наконец, поучительными картинками, вроде «Извержения Везувия» или «Ловли тюленей в Ледовитом океане».

Мы склонны видеть в такой «приукрашенности» помещения лишь еще большую его беспорядочность. Основной принцип оборудования помещения мы видим не в прикрашенности его красным кумачем и гирляндами из хвои, а в строгой *целесообразности* предметов и их форм, находящихся и используемых в клубе.

Стены тех комнат, где происходят учебные, лекционные занятия лучше всего ничем не украшать, ибо всякое украшение, как бы оно ни было хорошо по себе, становится нестерпимо-назойливым, раздражающим, если занимающиеся принуждены смотреть на него изо дня в день, из часа в час. Единственное «украшение», допустимое в комнатах для занятий — это орнамент, которым можно заполнить фризы стен. Но формы такого орнамента необходимо выбирать спокойные по рисунку и цвету, чтобы глаз не отвлекался и не раздражался. Портреты революционных вождей, ученых, писателей, естественно, идут к библиотеке, читальной комнате, комнате для отдыха. Разумеется, предварительно их надо поместить в рамку и под стекло. Различный *иллюстративный материал* не должен быть размещен где попало. Для него необходимо сделать особые вращающиеся *витрины*, удобные тем, что они занимают немного места, но вмещают обильный материал. Размещать такие витрины, щиты и пр. требуется в соответствующих местах, напр., в комнатах для практических занятий, в библиотеке и проч. Большинство иллюстрационного материала удобнее всего хранить в особых *папках* в библиотеке и читальном зале.

Коридоры обычно бывают перегружены разного рода иллюстративным материалом. Тут и плакат, призывающий подписываться на «хлебный заем», тут и сравнительные таблицы добычи угля в Донбассе. Никто не будет возражать, что всякому плакату, диаграмме и проч. должно быть отведено соответствующее место. Плакаты нужны в клубе. Но для них надо построить специальную витрину, где-нибудь на видном месте. То же самое нужно сказать и о витрине для объявлений. Коридор тем более нужно разгрузить от всего лишнего, ибо он служит связующим звеном между комнатами клуба. Посетители и члены клуба по коридору лишь проходят, не задерживаясь в нем. Поэтому и все те зрительно-воспринимаемые формы, которые находятся в коридоре, отнюдь не должны быть задерживающими на пути вехами.

Так как оборудование клубного здания заново редко выпадает на долю кружка «Изо», чаще же ему приходится иметь дело с вполне сформировавшимся клубом, то работа по оборудованию помещения ограничивается крайне незначительной областью.

Громоздкие по формам вещи, обычно, не производятся в кружке «Изо». Напр., мебель, разумеется, не делается в кружке, ибо живописец или скульптор не умеют ее делать. Но она и не проектируется в кружке, хотя бы в виде чертежей, для выполнения по ним обстановки на фабриках, ибо в клубах нет денег для заказа специальной клубной обстановки. До сих пор, чаще всего, клубы пользуются старой «барской мебелью», как и барскими особняками, украшенными в стиле

«рококо» или «ампир». Особняки эти и обстановка в них, нередко, представляют собой художественные ценности. С точки зрения эстетики они своеобразно «красивы» и приспособлены к бытовому укладу их прежних владельцев. Но ныне они чужды всему облику рабочих клубов. Ни эти помещения, ни их «украшения», ни обстановка не приспособлены к задачам современных клубов. Но пока клубы имеют столь ограниченный бюджет, как теперь, еще нельзя и думать о постройке не только специальных клубных зданий, но даже и о специальной обстановке.

Вся задача по оборудованию помещений сводится к частичным приспособлениям его и его обстановки для нужд клуба. Видимо, только тогда, когда окончательно разрушится нынешняя обстановка в клубах, встанет вопрос о заказах и приобретении новых предметов клубного обихода. Вот в таких-то случаях, возможность которых не исключена частично и теперь, художник должен настойчиво вмешаться в это дело. Он должен принять все меры, чтобы клуб не обновлялся «старыми погудками на новый лад», и категорически подчеркнуть необходимость реформирования всего внешнего оборудования клуба.

3. Надпись.

Начнем наш обзор предметов ориентировки с самых простых и чаще всего встречающихся форм. Надпись является, пожалуй, простейшим видом ориентировочных форм. Она необходима в каждом клубе и в каждом учреждении, дабы указать прежде всего дорогу лицу, незнакомому с планом здания.

Требования, которые можно предъявлять к ее внешнему виду, сводятся к ясной и простой читке, сопровождаемой каким-либо графическим знаком (напр., стрелкой), указывающим направление. Текст надписи по своему содержанию предполагается краткий и вразумительный. И если художнику приносят для внешнего оформления путаный и длинный текст, — он вправе требовать его словесной переработки.

Вывеска, в сущности, лишь более монументальный вид надписи, при техническом оборудовании которой принимается в расчет ее длительное использование.

4. Лозунг.

Надпись, теряющая свою пассивную словесную формулировку в виде простого уведомления и приобретающая по смыслу текста активное выражение, превращается в лозунг.

По содержанию лозунг может быть чрезвычайно разнообразен. Внешнее оформление лозунга в значительной степени зависит от его словесного выражения. Если в текстовом отношении лозунг вял, растянут, плохо усваиваем и запоминаем, то какую бы выразительную форму внешне не придаст ему художник, лозунг не будет действенен. Но и художник, небрежно выполнивший свою задачу, может «смять» лозунг, ослабить его воздействие. Таким образом, работа художника тесно сливается с работой того, кто словесно оформляет лозунг. Намерения художника должны быть направлены к тому, чтобы внешней формой усилить действие смысловой стороны лозунга, придав тексту расположение,

способствующее ясной читке лозунга. Монтаж текста должен стремиться не к исключительно внешней декоративности, а создать «заметность» путем ясного и выразительного по читке расположения текста.

Кроме этих требований, художник должен принять во внимание место расположения лозунга. Общеизвестны случаи, когда лозунги, написанные на больших полотнищах материи, подвешивались так высоко, что почти никем не замечались, или протягивались по той стене в аудитории, к которой присутствующие сидят спиной.

5. Объявление.

Объявление, предназначенное для клубного обихода, не набирается типографским шрифтом и не печатается. Нужда в печатных объявлениях встречается в тех случаях, когда объявление требуется размножить в большем количестве экземпляров. В клубе это случается редко. Чаще всего объявление вывешивается в определенной витрине в одном экземпляре. Нередко такие объявления пишутся не на машинке, а заказываются для выполнения кружку «Изо». И несмотря на то, что художник, выполняя заказ на объявление, вычерчивает шрифт от руки, тем не менее ряд правил «монтажа» шрифта, которыми руководствуются при наборе печатных объявлений, сохраняется и в этом случае.

В объявлении есть несколько формальных особенностей. Оно содержит в себе два противоречивых момента: в небольшом формате, отведенном ему не только на газетной странице, но и в клубной витрине, тре-

буется уместить максимальное количество текста, ибо объявление не только выбрасывает лозунг-призыв, подобно плакату, но и хочет подробно *раз'яснить* сущность уведомления. Достигается это в совершенстве чрезвычайно редко. Обычно, или сокращают текст, и тогда объявление приобретает характер плакатного выкрика, или непомерно увеличивают формат объявления, занимая чуть ли не всю доску витрины. Чаще всего объявление составляется и пишется донельзя скучно. Недаром витрины с объявлениями, как общее правило, обходятся и выставленное в них не читается. «Вина» в этом падает и на тех, кто составляет объявления, и на тех, кто их пишет. От художника в значительной степени зависит заставить проходящего обратить внимание на извещение. Это достигается, помимо основного условия ясной читки текста, также и путем выделения, подчеркивания основных по смыслу фраз и слов объявления.

Лучший способ привлечь внимание к объявлению — это смонтировать текст его так, чтобы при первом же взгляде на объявление читатель был уже *заинтригован* еще не вполне раскрытым ему смыслом объявления и ему захотелось бы прочесть извещение полностью. Создать «интригу» можно путем подчеркивания и выделения таких слов, которые могли бы привлечь внимание проходящих. Подчеркивание может быть достигнуто путем написания слов своеобразным шрифтом, путем увеличения размеров шрифта, раскраски выделяемых слов и т. п.

6. Афиша

Принцип монтажа объявления должен покоиться на основном требовании легкой читки и удобной ориентировки среди текста. Афиша лишь усугубляет эти требования. Она рассчитана на восприятия в момент прохождения мимо нее. Следовательно, она должна быть «заметной» в большей степени, чем объявление. Ей можно рекомендовать позаимствовать ряд технических приемов у плаката.

Но афиша не только декоративное пятно. Она содержит текст. И перед художником встает задача так смонтировать текст, чтобы он, по крайней мере в основном, легко и быстро усваивался. Читка, допустимая почти на ходу, первое и основное требование, предъявляемое к афише. Мастер, увлекающийся декоративным «пятном» афиши, подходит к ее тексту «заумно». В этом случае афиша обращает на себя внимание «глазастостью», необычностью конструкции текста, но она отвратительно читается. Смысл текста должен быть «проглочен» читателем без всякой «жвачки». Если же текст настолько обилен, что никакое расположение его не дает возможности все отлить в броские формы надо включить в форму текста момент интриги. Заинтересованный читатель останавливается около афиши. А если он остановился, то он прочтет и то, что написано мелким шрифтом. Клубная афиша часто вывешивается не в стенах помещения, а на улице, перед входом в клуб. Оповещающая о спектакле, кино, лекции и проч., она в этом случае обращается не только к членам клуба, но и ко всем проходящим по улице. И вот

нее, что говорилось о «глазастости» афиши, в данном случае получает еще большее оправдание. Афиша, выставленная на улице перед входом в клуб, должна конкурировать с обще-городскими афишами, расклеенными по городу в данный момент. Ее монтаж, хотя бы сделанный и «от руки», должен сообразоваться с особенностями «стиля», который присущ большинству афиш в городе. Здесь надо иметь в виду уличное восприятие и внимание уличного пешехода, несомненно, более рассеянное, нежели внимание человека, вошедшего в помещение. И та афиша, которая «хорошо выглядит» внутри клубного помещения — будет «слепой» на улице.

7. Плакат.

Объявление ограничивается извещением о чем-либо. Афиша включает в свой текст элементы рекламы, т.-е. «зазывности», она хочет «обольстить» читателя. Плакат поступает настойчивее. Он не только оповещает подобно объявлению, не только «обольщает», подобно афише, он *призывает*, настаивает.

Объявление ждет, когда на него обратят внимание. Часто оно отпечатано скромным шрифтом на пишущей машине. Плакат сам идет к зрителю, «выпирает» из витрины, хочет «соскочить» со стены, кричит вам «прямо в уши». От плаката нельзя убежать, — он догонит и все-таки крикнет свой призыв. Он очень настойчивый, навязчивый, нередко «нахальный» субъект.

В клубной жизни плакат играет большую роль. Художник, конструирующий плакат, оформляя изобра-

зительными средствами и путем монтажа текста ту или иную идею, делает такое же общественное дело, как и агитатор.

Роль плаката возрастает в своем значении, будучи приурочена к какой-либо агитационной полосе. Плакат длительного значения не имеет. Он действует быстро и натиском. Поэтому и тема его кратковременна, а внешнее оформление ее «ударно». Для длительного воздействия есть другие формы.

Но, принимая во внимание общественную роль плаката, и зная, что в работах кружка «Изо» плакат занимает значительное место, остановимся несколько подробнее на этой теме.

Плакат это не только продукт общественного потребления. Это прежде всего *орудие* массового воздействия. Станковая картина есть вещь. Она имеет, разумеется, тоже своеобразное общественное воздействие. Но картина приобретает известную социальную значимость именно как *вещь*. А плакат действует, как *орудие*, как *средство* достижения цели, поставленной вне его формальной стороны.

В плакате нет ни одного самодовлеющего момента.

Плакат — это сгущенная *энергия*, заряд, цель которого своим разрывом произвести тот эффект, на который был рассчитан завод снаряда.

Станковое искусство имеет в виду длительный эффект воздействия. Отсюда и конструкция станкового произведения рассчитывается так, как будто бы возводится постройка на многие века. У плаката нет

расчета на мнимую «вечность», отсюда у него и особый подход и к своей внешности.

Плакату важно использовать материал не со стороны его прочности, а со стороны его максимальной «ударности». Плакат возводит не конструктивное сооружение, а собирает энергию для того, чтобы *произвести единовременный максимально сильный эффект на психику зрителя*, встревожить его, вывести из равновесия, из безразличия и позвать за собой.

Встает вопрос: от каких вех должен отправляться художник в своей работе над плакатом? От тех вех, которые определяют общественную роль плаката. А эта роль обуславливается двумя основными факторами: 1) *целью плаката* и 2) *средой, на которую рассчитан плакат*.

Плакат порожден борьбой. Борьбой на рынке, борьбой на фронтах: политическом, военном, идеологическом. Плакат начинает жить особо интенсивно в острые моменты борьбы. Обострение товарного кризиса, выборная кампания в парламенты, война, революция — толкают на улицу городов пеструю, глазастую, крикливую рать плакатов.

Та же картина наблюдается и в пределах клубной работы. Гребни общественных волн врываются и в клубные здания. Все, чем живет общественность сегодняшнего дня, имеет свое отражение и в клубе. Поэтому все социальные фронты образуют тождественные укрепления своих позиций и в клубах. К художнику предъявляется задача: пользуясь плакатом, как орудием, выступить защитником той или иной идеи.

Детище борьбы — плакат динамичен. Динамичен по своей идеологии, формальной структуре, условиям производства и социальной роли. Динамичность плаката делает его специфически изобретательным искусством.

Форма плаката всякий раз нова. Она вырабатывается в каждом новом случае, являясь результатом учета назначения плаката, технических ресурсов, имеющихся в распоряжении художника, и условий восприятия плаката общественной средой.

Размышляя о плакатном мастерстве, нельзя говорить об импрессионистическом, экспрессионистском, конструктивном и пр. плакате. Ибо «голой», отвлеченно-мыслимой формы плаката, в которую бы можно было «вливать» любое содержание — не может быть.

Как же протекает процесс изобретательства формы плаката (когда мастер сознательно отдает себе отчет на протяжении всех стадий своей работы), или как должен он протекать (когда требуемой сознательности мастер проявить не умеет)?

Чтобы ответить на такой вопрос, нужно принять во внимание условия производства предметов массовой продукции. Почти всякий фабрикат, выпускаемый на рынок, является орудием или средством для определенной цели. Всякое же орудие является предметом социальным, самодовлеющего бытия не имеющим. Форма такой вещи диктуется ее назначением и материалом. Назначение предмета учитывает сферу его социального распространения.

Следовательно, при проектировании вещи массового потребления, имеют в виду:

- 1) *Назначение* вещи, ее *потребительскую функцию*;
- 2) *сферу* ее социального *распространения*;
- 3) *материал*, подлежащий обработке;
- 4) *технические ресурсы*, коими можно располагать при выработке вещи.

Так поступает и мастер-плакатист. Он является изобретателем формы плаката, вещи, не самодовлеющей, а обусловленной своим назначением. Следовательно, приступая к конструкции плаката, мастер должен иметь в виду все вышеозначенные условия. И только, как результат их учета, может быть создана своеобразная форма плаката на каждый данный случай, и только именно на этот случай.

Плакатная форма сосредоточивает в себе максимум выразительности. Плакатист, имея в виду «ударную» задачу плаката, его максимальное воздействие на психику зрителя путем создания зрительно наиболее броского выражения, — вынужден стремиться к *оригинальности* изобразительной формы. Как смертного греха, плакат должен избегать штампа: сюжетного, изобразительного, эмблематичного, текстового и проч.

Из требования, чтобы удар был короткий и сильный, вытекает условие *лаконизма* и *эксцентризма* его изобразительной формы.

Лаконизм и эксцентризм выразительных средств плаката относится к рисунку, к цвету, к тексту. Детализированный рисунок, нюансированный цвет, длинный текст теряют смысл в плакате, ибо остаются незаме-

ченными, так как плакат воспринимается зрителем на некотором расстоянии и почти всегда более или менее мгновенно. Чтоб обращать на себя внимание, плакат должен быть по своей форме изобретателен. Можно сказать, что—*изобретательность—присуща природе плаката*. Вне изобретательности плакаты умирают. Если в течение ряда лет форма, например, обуви может не изменяться и все-таки находить потребителей, то, если бы прекратилось изобретательство в плакате,—он умер бы, потеряв свой смысл.

Сфера социального распространения плаката, также как и назначение его, обуславливает, в свою очередь, форму плаката. Как общее правило, плакат должен быть *общедоступен*. Отсюда требование *общепонятности*, которое всегда может быть пред'явлено к плакату. Но понятность плаката относительна. Учитывая социальную среду, в которой плакат распространяется, мастер может усложнять или упрощать его формы. Плакат, предназначенный для деревни, должен быть более понятен, чем городской. Изобразительная и текстовая сторона его могут быть более пространными, ибо деревенский житель, конечно, не только мельком взглянет на плакат, но несколько раз со вниманием на нем остановится. *Общепонятность* может быть пред'явлена к плакату широкого распространения. Но в плакате *специального* назначения, рассчитанном на определенную ограниченную среду тех или иных профессионалов, содержание плаката может быть усложнено.

Место, в котором предназначен висеть плакат, также должно быть учтено изобретателем его формы.

Городская площадь, всегда наполненная движением, требует максимально-броского плаката. Учреждение, фабрика, клуб, посещаемые одним и тем же составом рабочих, ежедневно воспринимающих плакат, могут предъявить гораздо более скромные требования к выразительности плаката. Не исключены случаи, когда резкая экспрессивность плаката будет поставлена в минус его изобретателю: например, плакат для школьных помещений, излишне лишь раздражающий зрение и навязчиво кричащий, когда может быть услышана и тихая, спокойная речь.

В условиях клубной работы художник принужден считаться с социальным и профессиональным составом членов клуба и сообразовать с этим форму плаката.

Материал плаката состоит из: а) листа бумаги (фанеры, картона); б) изобразительного рисунка (предметного или беспредметного); в) цвета — краски; г) текста.

Существует мнение, что изобразительность,—(понимая, к тому же, ее, как предметную изобразительность), неотъемлемо присуща плакату, и чисто текстовой плакат относится к лозунгу. Разница между лозунгом и текстовым плакатом не в тексте, как таковом, а в характере *связи* этого текста с плоскостью. Когда этот текст не только оказывает идейное воздействие, но останавливает внимание и своим внешним видом, и когда он *связан органически с плоскостью—листом*, как отдельной формой, — тогда такую форму можно считать плакатной. Текст такого плаката обычно очень невелик.

Напротив, когда текст играет исключительно смысловую роль, когда текстовая сторона теряет сама по себе зрительное воздействие, т.е. живописная функция отсутствует, и в наличии имеется только литературная, то такая форма является или объявлением, или афишей, или рекламой. Обычно их текст пространственный.

По внешним формам выражения плакат может быть: а) предметно-изобразительный; б) изобразительно-текстовой (большинство революционных плакатов Мора, Дени и проч.); в) беспредметно-текстовой (беспредметные формы и лозунги); г) только текстовой.

Что касается вопроса о чисто-плоскостном разрешении изобразительной формы в плакате, то он не является уже столь существенным. Правда, плакатом мы называем такую форму, которая связана с плоскостью, противопоставляя ее рекламе, обладающей в этом смысле большей свободой в выборе средств выражения. Но изобразительная сторона плаката не обязательно должна быть разрешена в плоскостной форме. В плакатах, имеющих чисто-декоративный смысл, вопрос о плоскостном разрешении изобразительных элементов имеет более основания, чем в плакате агитационном.

Плакат не украшает, а призывает. Поэтому, если этот призыв будет достигать большего эффекта, будучи облечен в иллюзионистическую форму, разумеется, нет основания не отдать предпочтения именно этой иллюзионистической изобразительности. Отстаивание плоскостной изобразительной формы в плакате не совместимо с той тенденцией, которую мы коротко обозначили, как изобретательность.

Мастерство плаката расценивается не по степени чисто технического совершенства его выполнения. Проявляя эстетическую оценку плаката, обычно соотносят его с произведениями станкового искусства, совершенно забывая, что *плакат не самодовлеющ по ценности*, как картина, что его *функция социально-утилитарная*, и что в конечном счете не форма, как таковая, а *цель*, ради которой создан плакат — определяют его социальное значение и его производственный замысел. Эту совершенно отличную от станкового искусства роль плаката обычно забывают эстеты-оценщики и сами мастера.

Об этой социальной роли плаката забывают чаще всего художники-станковисты, как правого, так и левого лагеря. Свою привычку рассматривать вещь со стороны ее самодовлеющей формы, вполне оправданную в станковом искусстве, переносят они и на плакатное производство, совершенно не станкового типа. Реалистический плакат, отлично сделанный со стороны рисунка, перспективных построений и проч., сплошь и рядом оказывается негодным по воздействию. «Конструктивный» плакат, нередко «глазастый», часто не учитывает среду и место, ему предназначаемые; он хотя и вызывает эффект, но ложный.

Мастер плаката должен быть по типу не конструктивист, экспрессионист, реалист, т.-е. станковист того или иного вида, а «*производственник*», в условном и уже раз'ясненном понимании этого термина.

Поэтому эстетический подход к плакату, как и конструктивный, будет *ложным*, как ложен он в применении к утилитарным предметам.

В формах хорошо построенного плаката *не отражается*, (как в станковой картине), *субъективный мир автора*, а, напротив, его изобразительной и текстовой стороной *говорит та социальная среда, которая породила данный плакат.*

8. Лубок.

Если плакат, по преимуществу, является городской формой искусства, то лубок, в том же смысле,—деревенской. Лубок и исторически был связан с деревней. «Под Москвой целое село Никольское,—пишет один из первых исследователей лубка Гольшев,—и окрестные деревни в числе 1.000 человек душ—самоучек, занимаются раскрашиванием простовика». А в селе Метере Вязниковского уезда, по словам того же автора, производство лубка, «сделалось господствующим промыслом бедных девиц и женщин с малолетнего возраста». Потребителем лубочных картинок также была по преимуществу деревня или пригородное ремесленно-мещанское население.

Лубок идеологически, социально и производственно связан с широкой, народной массой. Отсюда и форма лубка, как особого вида искусства, всецело обусловлена его назначением, сферой его социального распространения и особенностями производства.

В силу того, что лубок предназначается в деревню, в среду не только мало культурную, но подчас и неграмотную, он изобразителен и сюжетен по преимуществу. Рассказ свой ведет лубок путем изобразительных картинок, совокупность которых развертывает перед зрителем сюжет.

Социальная функция лубка—быть «поучительной картинкой и наглядным вразумлением», как выражается тот же Голышев. Лубок имеет определенную нравоучительную цель. Но, направляясь в деревню, он надевает пеструю одежду в виде цветового «оперения» и хочет прельстить зрителя и своей *декоративной* стороной. И, в самом деле, деревенский житель не хранит лубок в свернутом виде, а вывешивает его на стену, да еще в самом «почетном» месте—в «красном углу» избы.

Кроме поучения для ума и украшения избы,—лубок выполняет и функцию развлечения. Как бы ни серьезна была мысль, она не преподносится зрителю в сухом рассказе, а оформляется в живом, веселом и заманчивом сюжете. Эти стороны сделали лубок излюбленным видом изобразительного искусства широких народных масс.

У лубка были очень разнообразные технические приемы. Но много было и общего в бесчисленном количестве «пошибов», менявшихся на протяжении длительного времени существования народного простовика. Эти общие черты, создавшие особенный, только лубку присущий «стиль», «народ» считал «своим». «Дайте выгравировать лубочную картинку искусному художнику: пусть он ее представит в лучшем виде, согласно с требованиями художества; она едва ли удовлетворит причудливому вкусу простолюдина; в глазах его она потеряет свою подлинность и своеобразную заманчивость». В этих словах Снегирева, которого можно считать пионером в области изучения лубочных картинок, содержится указание на тайну влияния старого лубка в деревне и пригороде.

Но ныне старый, излюбленный деревней, лубок умер. Сытинские народные картинки, отпечатанные литографским способом, представляли не искусство, а макулатуру и очень плохую подделку под старый «простовик». В условиях нашего времени речь может идти не о мерах возрождения того подлинного народного искусства, каким лубок был одно время, а о формах воздействия на деревню, через излюбленную ею форму лубочной картинки.

Ныне старый народный «простовик» может превратиться в новый революционный лубок. И клуб может взять на себя почин в этом деле, имеющем не малое общественное значение.

Клуб в деревне, клуб при фабрике, расположенной в уезде, клубы в маленьких городах глухой провинции, где уклад жизни ближе к деревенскому, чем к городскому, могут с успехом еще раз использовать традиционную форму лубка, влив в него новое содержание.

Плакат в деревне не всегда понятен. Крестьянину надо не только куда-то позвать, ему надо еще и *втолковать*. Плакат роли толкователя на себя не берет. Он очень «*прыток*», он постоянно спешит. Книга еще и до сих пор тяжела для крестьянской массы в целом. И вот тут-то и выступает, со своей серединой (между книгой и плакатом) формой лубок.

В старом одеянии в избу может войти революционер и исподволь начать свою разрушительную работу над устоями косного быта.

Правда, у клуба, да еще в глухой провинции или деревне, нет средств печатать лубки и распространять

их в массовом тираже. Но если «Изо» в клубе устроит особую витрину для лубков и будет время от времени возобновлять выставляемые в ней картинки, то воздействие их захватит по крайней мере посетителей клуба. Но нет ничего сложного и в печатании лубков путем примитивных средств, доступных и небогатому клубу. *Литографский* камень и *ручной станок* для печати, каким пользуются граверы, дадут возможность «Изо» расширить свое влияние и за пределы клуба. Рисунок на камне и напечатание на ручном станке—далеко не столь недоступная техника, помощью которой нельзя было бы воспользоваться. Также можно применить очень простую технику *стеклографии*.

9. Стенная газета.

Автор одной брошюры о стенной газете заявляет, что стенная газета призвана «доставлять полезное чтение» и «выявлять творческие силы» того коллектива, руками которого она делается. Нет ничего более неправильного—нежели такой взгляд. Как известно, стоя у стены принимать дозу «полезного чтения» крайне неудобно. И едва-ли можно найти много желающих, которые бы таким путем захотели знакомиться с «выявлением творческих сил», если для этого можно найти более удобные формы.

Но для этих целей создается стенная газета. Она, как и многое другое в клубе, орудие «не выявления», а *воздействия*. Поэтому она и висит на стене, а не «ходит по рукам», чтобы «лезть в глаза», чтобы притягивать к себе внимание проходящих. Потому она стенная,

что одним из способов ее воздействия является *зрительный эффект*. Если она состоит из пространственных статей, совершенно не приноровленных к условиям беглого восприятия в крайне неудобной для чтения стоячей позе, то такая газета лишается права именоваться «стенной» в специфическом смысле слова, а может быть названа обыкновенной рукописной газетой *расклеенной* на стене... Не всякая газета, прикрепленная к стене, тем самым, превращается в «стенную»... Московские газеты «Известия» или «Правда» не станут «стенными» хотя бы весь тираж их был расклеен по стенам...

Особенность стенной газеты в узком и, в то же время, в подлинном смысле слова, состоит в том, что она не только читается, но и *смотрится*... Вот почему художник является одним из существенных звеньев в «редакционной коллегии» стенной газеты. И вот почему необходимо отвести значительное место работе художника над стенными газетами.

Без преувеличения можно сказать, что стенная газета, по принципам оформления всего имеющегося в ее распоряжении материала, ближе стоит к плакату, афише, объявлению, нежели к газете, печатаемой в типографии. Поэтому оформление материала в стенной газете принадлежит по преимуществу художнику и ведется на принципах зрительного восприятия и ориентации.

Художник в стенной газете является не только «выпускающим» номер, не только метранпажем, «верстающим» материал, но и стилистическим редактором.

Художник вправе сделать категорический «отвод» статье, если она длинна и написана не по «плакатному»... Но чтобы художник не претендовал на роль редактора, для этого сам редактор должен понимать все своеобразие стенной газеты.

Текст для стенной газеты должен писаться совершенно по иному, нежели для обычной газеты. Он должен быть еще короче, еще яснее, еще выразительнее, чем в обычной периодической прессе. Сотрудник стенных газет призван учиться стилистическим приемам не у журналиста, а у рекламиста, у того, кто составляет тексты выразительных афиш и об'явлений, телеграмм и лозунгов...

Броское название статьи и необходимые к ней подзаголовки, раскрывающие смысл статьи; короткие, четкие, легко усваиваемые фразы; обилие «красных строк», курсивов—вот немногие, но необходимые правила для, так называемых «статей» в стенную газету.

В обычном журнальном или газетном смысле «статей» в стенной газете и быть не должно. Это только, так называемые, условно именуемые «статьями», плакатно-обработанные положения в виде лозунгов и окончательных формулировок.

Требования эти, пред'являемые к сотрудникам, слишком суровы, тем более, что сотрудниками стенных газет, чаще всего, являются лица, мало опытные в писании даже обычных журнальных или газетных статей. А у этих лиц многословие прямо пропорционально их неопытности. И в то же время оказывается, что писать для стенной газеты трудней, чем для обыкновенной. Для

стенной газеты надо больше опыта, чем в обычном журнальном деле. Выход из такого положения может быть только один: назначать редактором газеты лицо, которое бы ясно отдавало себе отчет во всех своеобразных особенностях стенной газеты и при редактировании материала имело бы всегда при себе художника, или становилось бы на его точку зрения, оценивая материал не только потому, как он читается, но и потому, как он *смотрится*.

У редактора и художника должны быть «диктаторские» полномочия: «кроить» материал до последнего предела. У сотрудников предполагается полное отсутствие «авторского самолюбия», позволяющее им спокойно смотреть на самые «варварские» вивисекции со стороны редакторов над их материалом. Мы бы пошли еще дальше и сказали, что материал для стенной газеты должен доставляться по преимуществу художниками. Карикатурой и шаржем художник заменяет фельетониста. Иллюстрацией говорит то, что призван сказать «передовик» и хроникер. Диаграммой он *показывает* то, что надо доказывать словами, и т. д. Можно сказать, что преимущественное освещение тематического материала в стенной газете должно происходить не путем статей, а путем иллюстративным. Текст должен свестись к коротким и ярким лозунгам и выпуклым формулировкам.

Таким способом сконструированная газета в деревне, в среде малограмотных людей, имела бы еще большее оправдание. Редактор и художник так должны смонтировать материал номера стенной газеты, чтобы:

1) мимо нее нельзя было пройти, не обратив на нее внимания. Стенная газета должна «выглядеть» так, как «выглядит» плакат, афиша, реклама, хорошо смонтированное объявление. Стенная газета должна иметь *внешне выразительный облик*. Она должна быть «глазастой», а не «слепой». 2) Содержание текста и его монтаж должны быть сделаны так, чтобы газета почти что «проглатывалась», если уж не «на ходу» (это не достижимо), то, по крайней мере, в течение немногих минут. Причем задача художника так расположить материал, чтобы его можно было не только читать от строки к строке, но и *видеть*, так сказать, «ощущать», ощупывать глазами.

Если выполнены эти два требования, то стенная газета имеет основание именоваться «стенной».

Какими средствами художник достигает внешней выразительности номера стенной газеты?

Во-первых, художник делает *предварительный эскиз внешнего облика газеты*. Это нечто другое, нежели «разметка» для верстки, даваемая в типографиях метранпажу «выпускающим» номер. Это в полном смысле «эскиз», подобно тому, как набрасывается эскиз для плаката. Мало составить «план» последовательного размещения материала,—надо представить общий облик номера газеты в целом с точки зрения его внешнего воздействия.

Здесь возникает вопрос о «стандарте» газеты. Типографская пресса стремится к стандарту внешнего типа газеты. В ней расположение всех отделов имеет установленный план. Он необходим для автоматизации

процесса ориентировки в обильном материале газеты. Стенная газета, строящаяся по принципу плаката, выходящая, сравнительно, редко, не содержащая общеполитических известий, должна стремиться «завлечь» читателя, заинтересовать его. Поэтому, выработанный и навсегда установленный облик газеты не отвечает особым условиям восприятия стенной газеты. Как плакат, так и всякий номер газеты должен быть нов не только по материалу, но и с внешней стороны. В связи с этим отпадает вопрос о постоянных отделах газеты. «Вопрос о постоянных отделах в стенгазете является вопросом спорным, дискуссионным, разрешимым путем практики» — встречаются заявления в литературе о стенных газетах.

Во-вторых, устанавливая всякий раз новый, по мере возможности, вариант номера стенной газеты, стремясь, к оригинальности ее внешнего вида, художник тем с большей тщательностью должен отнестись к тому, чтобы *зрительная читка номера была ясна*. В типографской газете отысканию материала способствует ее стандартный тип, к которому привыкает читатель. В стенной газете должны быть созданы такие выразительные зрительно-опорные пункты для ориентировки в материале, которые имеются в плакатах или афишах.

Для этого художник:

а) *Верстает материал* так, чтобы каждая из статей начиналась вверху колонки текста, а отнюдь не внизу, и заканчивалась, по возможности, в пределах той же колонки.

б) Выделяет, обязательно, крупным шрифтом заглавия статей, их подзаготовки. Подчеркивает чертой или более крупным шрифтом «курсивные» места, на которые падает смысловой акцент статьи или заметки.

в) Выделяет шрифтом, подчеркиванием, расцвечиванием краской и умелым расположением лозунги данного номера газеты. Ведь в газете, пишущейся от руки, художник не связан, подчас суровыми законами, которые встречаются при наборе типографского шрифта.

г) Разнообразит текстовый материал, включая в него иллюстрации, карикатуры, шаржи, диаграммы и проч., отводя иллюстрированному материалу, если возможно, преимущественное место.

д) Пользуется умело полихромией, выделяя отдельные места краской и цветными карандашами. Стенная газета не печатается, а поэтому художнику нечего бояться, что лишний цвет потребует и лишнего проката в машине, с чем приходится считаться при печати.

е) Написана газета должна быть четко и достаточно крупным шрифтом. Если пишется на машинке, то лучше всего писать заглавным шрифтом и делать разбивку между строк.

Третьим средством усилить эффект воздействия газеты является *выбор места* для ее расклейки. Разумеется нельзя установить витрину для стенной газеты там, где она не может быть увидена всеми, на кого газета рассчитана. Нельзя читателя заставлять искать газету. Она сама должна идти к нему. Но не целесообразно выставлять газету в таком месте, где постоянно происходит движение, где останавлива-

вший перед газетой мешал бы кому-либо и, в свою очередь, ему мешали бы читать.

Среди мало взыскательной литературы о стенных газетах встречаются утверждения, что «у всех стенных газет одинаковы методы работы». Разумеется, это не так.

Предусмотреть все оттенки, которые отражаются на оформлении стенных газет в зависимости от того, где и для кого они «издаются» — нельзя. Но не только по внешним формам различаются газеты, издающиеся в центральных учреждениях и профсоюзных клубах Москвы, от газет, издающихся в деревнях, при «избачитальнях», но и по своему содержанию московские и деревенские газеты резко различны. В Москве, где выходит ежедневно около десятка печатных газет, всякая стенная газета может иметь смысл только, как газета *местного типа*, связанная по своему содержанию с интересами учреждения или клуба, где она «издается». Общая политическая и общественная жизнь в них может отражаться лишь в основных своих моментах. Напротив, в деревне, в фабричном поселке, заброшенном вдали от центра, куда пресса поступает нередко в одном экземпляре на весь волостной «исполком», стенная газета призвана играть роль осведомительницы и в общеполитических и общественных вопросах.

Таким образом, утверждение, что газеты имеют строго местный, «локальный» характер, далеко не всеобщее.

Но как бы ни различно было содержание и как ни разнообразна среда, воспринимающая газету, от ху-

дожника требуется *выдержать единый стилистический облик* каждого номера в целом. Все те разнообразные приемы, которыми художник располагает для придания газете, так сказать, «рельефного», выпуклого по зрительному восприятию вида, не должны представлять стилистической «мешанины», а должны быть подчинены единому стилистическому принципу. Только в этом случае можно достичь органической спайки всех частей, и тем самым усилить воздействие газеты.

10. Трибуна художника.

Роль лубка в деревне или в тех социальных условиях, которые близки примитивному и отсталому быту деревни, в городской среде может выполнять «картинка», вывешиваемая в клубе в особой витрине; последнюю можно назвать «Трибуной художника».

«Картинка», о которой идет речь, может быть чрезвычайно разнообразна. Это не старая станковая картина, написанная маслом, требующая сложной техники и долгой выучки. Это не картина, изображающая природу в виде пейзажа или натюр-морта. Это картинка действенная по замыслу, сюжету и своим изобразительным формам. Если среда, которую обслуживает клуб, поддается воздействию картинки, — то нет основания отвергать этот прием. Подобная картинка ближе не к станковой картине, а к плакату и лубку, как по своим социальным функциям, так и со стороны приемов оформления. Сюжеты таких картинок разнообразны. Форма также. Говоря речь со своей «трибуны» на языке изобразительных форм, художник может взять

тон серьезной политической «передовицы» или, напротив, жанр легкого «фельетона». Художник может серьезно подойти к освещению вопроса, или иронически. В зависимости от темы и тех целей, которые ставит художник, эти картинки могут стать положительной иллюстрацией какой-либо идеи, сатирическим освещением быта, злой карриатурой на врага и «дружеским шаржем» на товарища.

Казалось бы, что весь этот материал удобней помещать в стенную газету. Но особая «витрина художника» оправдывается в том случае, если деятельность кружка «Изо» настолько интенсивна, что он может обслуживать и стенную газету, и особую «витрину». Наконец, возможен случай, когда стенная газета отсутствует в клубе, а «трибуна художника» может быть оборудована усилиями «Изо». Есть и еще основание защищать витрину «Изо»: в стенных газетах часто ограничено место и газеты имеют свои специальные задачи, — в своей «витрине» художники могут свободней распорядиться материалом.

11. Уголки.

Последние годы оборудование политических и производственных «уголков» стало обычным явлением в работе клубов. Разумеется, без художника при их сооружении не обойтись. Здесь художник не вполне самостоятелен, ибо выполняет заказы иных отделов клуба. Он связан темой и сюжетом, которые ему даются часто готовыми, и зависит от внехудожественных требований, предъявляемых ему.

Но кроме выполнения для «уголков» специального материала в виде диаграмм, надписей, лозунгов, портретов, плакатов, иллюстраций и проч., — художнику принадлежит планировка «уголка» в целом. И в этом случае основные принципы, коими ему предстоит руководствоваться, состоят все в том же: быть организатором зрительной ориентировки среди материала, которым располагает «уголок».

Не «украшательствовать» призывается и здесь художник, не «расставлять» по декоративному принципу так, чтобы все «хорошо выглядело», а *планировать*, конструировать материал так, чтобы он воспринимался в логической последовательности, с возможной легкостью, был ясен и выразителен по зрительной читке. И, может быть, здесь художник, как и в иных случаях, уже указанных выше, должен отвоевывать себе долю самостоятельности, отбирать материал, годный для оформления и браковать тот, который труден для зрительного восприятия. В этом случае можно положиться на авторитет художника, ибо у него больше опыта в зрительном оформлении материала и более развитой глаз. Какие-либо специальные указания при оборудовании «уголков» едва ли нужно делать. Все отдельные элементы «уголка», в виде текстовых надписей или лозунгов, плакатного или иллюстративного материала — уже были рассмотрены выше, каждый в отдельности.

При оформлении материала требуется соблюсти общий стиль «уголка» и выдержать его в целом. Нельзя допускать, чтобы шрифт надписей и характер изображительности представлял «мешанину» из разных

стилистических приемов. Прежде, чем приступить к оборудованию, художник должен составить общий план, придать всему имеющемуся в его руках материалу *стилистическое единство*, которое и выдержать во всех деталях оформления.

На вопрос, какие «стили» могут быть использованы в подобных случаях, — ответ вытекает из предыдущей части этой брошюры. Разумеется, не в стиле «барокко» или «ампира» можно пытаться «украшать» уголок, ибо художник, о котором все время идет речь, является не декоратором, — а призван быть *организатором* зрительной ориентировки и оформлять окружающий быт. Единственный технический прием, который можно принять не как «стилистический», а как методологический, — заключается в том, что оформление имеет в виду *целесообразную* планировку всего материала, направленную на то, чтобы восприятие материала было *ясно* по зрительной «*читке*», а форма была бы наиболее *выразительная* и *действенная*.

12. „Живой“ журнал.

В условиях нашей страны, где много еще полуграмотных и малограмотных, созданся новый вид «журналистики», который можно, в противоположность печатной прессе, назвать *прессой устной*.

«Живые» журналы и газеты появились впервые в эпоху гражданской войны. В наши дни они не вымирают, ибо в клубной работе ими пользуются, как агитационным средством.

Такие газеты привлекают внимание слушателей, ибо номер «живой газеты» включает и развлечения «вплоть

до музыки, песен и танцев», как описывает подобный «журнал» один из авторов брошюры, посвященной этому вопросу.

«Живая» газета или журнал сопровождаются инсценировками, которые составляют содержание «номера» такой газеты. Художник принимает гораздо меньшее участие в «живых» газетах, чем в газетах «стенных». В инсценировках преимущественная роль принадлежит актерам. Но если художник принимает участие в театральных постановках, то и инсценировка, и развертывание «живой» газеты, предполагают наличие зрительно оформленного материала. А если так, то и в этих случаях требуется художник.

III. Ликвидация художественной неграмотности.

1. Общая предпосылка.

Едва ли можно опровергать наличие вопиющей неграмотности в вопросах искусства среди самых разнообразных общественных групп. Эта неграмотность особенно разительна в вопросах изобразительных искусств. Если в художественной литературе еще кое-как разбираются даже широкие круги читателей, то картину, скульптуру, архитектурную постройку не умеют воспринимать большинство даже образованных людей. Казалось бы, это обстоятельство заставляет обратить особенное внимание в клубной практике на искусства изобразительные. Однако, по сравнению с другими «секциями», особенно театральными, кружки «Нью» владят самым безотрадным существованием. Лек-

ции, напр., по вопросам пространственных искусств в клубной жизни — самые редкие «гости»...

Если мы все же стали бы настаивать на необходимости ознакомления членов клуба с пространственными искусствами, то к обязанностям, которые мы в изобилии уже «взвалили» на кружок «Изо», надо прибавить еще одну, которую можно назвать «ликвидацией художественной неграмотности»...

Под этим надо понимать теоретическое ознакомление членов клуба с проблемами зрительно-пространственных искусств. К этому ведут разные пути: лекции на темы пространственных искусств, экскурсии в музеи скульптуры и галереи живописи, устройство при самом клубе художественных выставок и, наконец, так называемая графическая грамота и воспитание зрительно-ориентировочной способности вообще.

2. Воспитание зрения.

Один живописец, пораженный ограниченностью зрительных способностей обыкновенных людей — не художников, воскликнул как-то в разговоре со мной: «Так, значит, мы рисуем и пишем для тех, которые видят совсем иначе, чем мы. Недаром нас так мало понимают!»

В самом деле, острота зрительного восприятия у художника, способность его к образно-начертательному «мышлению», разительно отличается от таких же способностей обыкновенного человека. В силу особого, чисто профессионального навыка, зрение художника отличается большей ловкостью комбинирова-

ним зрительных восприятий и их запоминания, способностью легко ориентироваться в окружающей среде, внимательностью и остротой (не в физическом, конечно, смысле). Художники отличаются хорошей «памятью на лица» и скорее забудут имя мало знакомого им человека, чем его внешний облик. Художники в отношении памяти принадлежат, обычно, к так называемым «зрительным типам». Эта «зрительная память» дает им возможность рисовать и писать не только «с натуры», но и «по памяти»...

Для обыкновенного человека, не собирающегося стать художником, эти особенности зрительной памяти и зрительной ориентировки чрезвычайно существенны и повседневном обиходе.

Остроту наблюдательности, зрительное внимание, способность комбинирования, можно приобрести специальной тренировкой. Сюда можно отнести особые опыты над запоминанием, над сосредоточенностью внимания. Но графическая грамота, занятия рисунком, изучение образительных и пластических искусств, — все это может способствовать развитию способности зрительного восприятия и ориентировки...

3. Графическая грамота.

Под этим понятием мы разумеем вполне *практическую*, а не художественную дисциплину. Она занимает как бы среднее место между рисованием и черчением.

С первым ее роднит творческий или изобретательский импульс, а с последним — схематизм изображаемого. В школе, будучи преподавателями или учениками,

или в быту, будучи организаторами или исполнителями, мы нередко прибегаем к выражению или сопровождению своих мыслей графическим путем.

Цель графической грамоты — научить сознательно владеть графической схемой для передачи своих мыслей. Если мы обладаем умением передавать словами устно или письменно свои мысли, то далеко не лишне знать хотя бы элементарные приемы начертательной речи.

В школьном обиходе сопровождение объяснений преподавателя чертежами и другими графическими приемами чрезвычайно способствует усвоению слушателями мыслей педагога. Кто прибегал к этому приему в своей преподавательской или лекционной практике, — тот убеждался в его продуктивности.

В графической грамоте приобретается особо-образный прием графической речи, приучающий сопровождать мысль конкретной изобразительной схемой. Графическая грамота должна первоначально дать понятие о свойствах линий (горизонтальных, вертикальных, диагональных и др.), о простых фигурах (треугольник, четырехугольник, круг и пр.), о передаче через линейное начертание предметов, и об умении видеть в предмете его линейный остов. От линии должен состоять переход к объему, к восприятию трехмерного пространства и передача его на двухмерной плоскости.

Графическая грамота стремится научить видеть предмет, и передавать виденное в графической схеме и образе. Она стремится выработать в человеке способность графически — начертательно мыслить. Нет

сомнения, что графическая грамота имеет большое практическое значение. Не говоря о применимости ее в школе, она может применяться в условиях почти любой работы, как наглядный способ фиксации сделанной или проектирования предстоящего к выполнению.

4. Лекции.

Графическая грамота — это слишком немного из того, что может быть использовано в деле «ликвидации художественной неграмотности». Тем более, что цель графической грамоты скорее практически-обиходная, а не художественная. Сделать человека «грамотным» в области понимания пространственно-зрительных искусств может только знакомство с самими произведениями этих искусств. Разумеется, грамотность эта будет не практического, а *теоретического* характера. Но о ней в данный момент и идет речь. Желающий приобрести *практическую* грамотность в живописи, рисунке и других формах зрительно-пространственных искусств, должен направиться непосредственно в кружок «Изо». Сейчас речь идет уже не о работе в пределах кружка, — об этом говорилось выше, — а о работе общеклубной.

Среди членов клуба во всяком случае меньшинство посвящает себя практической работе в кружке «Изо». Но интерес к изобразительному искусству имеется среди более значительной части членов клуба.

Самым элементарным способом ознакомления с проблемами изобразительного искусства может быть лекция. Весьма возможно, что среди работников клуба не

окажется лиц, которые бы взялись за чтение таких лекций. В таком случае необходимо пригласить соответствующих лекторов для эпизодических и цикловых лекций.

О зрительном искусстве трудно читать, не показывая картин. Поэтому надо почти вменить в обязанность лектору *сопровождать лекцию диапозитивами* или, по крайней мере, иллюстрациями из книг, если немногочисленность аудитории делает возможным их обзор.

Разумеется, цикловым лекциям надо отдать предпочтение перед эпизодическими. Таким образом, встает вопрос о программе. Мы не настаивали бы на особой систематичности, ибо в условиях клубной обстановки, при довольно изменчивой аудитории, трудно соблюсти систему. Но если объективные данные дают возможность провести систематический курс лекций по искусству, то наша личная практика подсказывает расположение материала приблизительно в следующем порядке. Начинать целесообразнее с вводных лекций *теоретического* характера. Напр.: «что такое живопись?» Каковы ее элементы (цвет, композиция, фактура и проч.) и каковы ее факторы (пространство, ритм, сюжет и проч.). Ряд таких лекций должны раскрыть перед слушателями особенности живописного искусства, отличающие его от иных художественных форм. Эти лекции должны стремиться научить зрителя *смотреть картину* именно, как живописное произведение, а не только схватывать в ней литературное содержание, присущее ей по сюжету. Задача лектора на первых порах — дать в руки зрителя ряд путеводных вех, при помощи кото-

рых он сумел бы подойти к картине, сумел бы ее, так сказать, «прочитать», знал бы, как в ней надо зрительно ориентироваться.

Дальнейший этап в таком курсе можно назвать *историческим обзором фактов художественной культуры*. Задача этих лекций — наметить историческую перспективу эволюции художественных форм.

И, наконец, третья часть лекций должна поставить задачу — объяснить социологически происхождение фактов искусства, характер их эволюции, связь с общей культурой человечества. Если эту последнюю часть можно назвать в подлинном смысле *социологией искусства*, то первые две: теоретическую и историческую можно считать «введениями» к социологии. Так как последняя занимается *объяснением* фактов художественной культуры, то больше оснований вести работу в указанном порядке, а не в обратном. Нельзя рассчитывать на успешное объяснение того или иного явления искусства, если слушатель не имеет представления о том, что такое живопись, каковы ее свойства, как и что нужно уметь видеть в картине и, во-вторых, если слушатель не знает в каких исторических условиях возник факт, подлежащий объяснению, где он стоит в исторической перспективе, в каких взаимоотношениях находится к предшествующим и последующим фактам.

Быть может, исторический обзор, который и не предполагается в виде хронологического перечня, совершенно отрезанного от всяких сопоставлений с общей культурой, можно слить с социологическим объяснением

происхождения форм искусства и их эволюцией. Но все же остаются два раздела: теоретический и социологический. При этом первый является логически предшествующим. Ибо нельзя, напр., объяснить, как изменялось понимание пространства у живописцев XV и XVI в. европейской ветви искусства, если слушатель не знает, что такое пространство в живописи и какие существуют средства у художника для его разрешения в картине.

В эпизодических лекциях, в зависимости от состава аудитории, можно ставить те же задачи, лишь бы поставленная проблема получила законченное освещение в одной лекции.

5. Экскурсии.

Общие положения.

В значительной степени то, что сказано было о лекциях, их характере и последовательности, применимо и к художественным экскурсиям. Первая часть лекционной программы, которую мы назвали теоретической, лучше всего выполняема путем экскурсионного метода. Ибо все затрагиваемые проблемы требуют не только рассказывания, но и *показывания*. Экскурсия, имея дело с подлинным материалом в музеях, дает возможность этот «показ» обставить всеми необходимыми условиями.

Экспериментальный и показательный методы в современной школьной педагогике получили определенный перевес над отвлеченными приемами книжного и лекционного изложения. То же самое и во внешколь-

ной работе: экскурсия, как способ непосредственного соприкосновения с конкретным материалом, — является в методологическом отношении много выше иных родов работы. И хотя экскурсионная деятельность имеет весьма краткую историю и очень ограниченную количественно литературу, тем не менее, за последние годы, практически проделана была большая методологическая и организационная работа.

Развитие и рост экскурсионного дела, значительный интерес, проявленный к нему, дает нам основание задержать внимание читателя несколько дольше на этой проблеме и наметить ряд общих положений, которые могут лечь в основу экскурсионного дела.

1. Экскурсия представляет собой прежде всего особый способ ознакомления с материалом. Не материал, а способ преподнесения материала слушателям занимает важнейшее место в практике и теории экскурсионного дела.

2. Экскурсия, ставя участника ее непосредственно перед тем или иным конкретным материалом, пользуется способом образного восприятия. Образ же, как известно, запечатлевается в нашем сознании и с большей легкостью и более прочно, по сравнению с отвлеченным научным изложением, оперирующим понятиями. Стоит только сравнить образную художественную литературу с отвлеченным научным изложением, чтобы понять, как много преимуществ в отношении легкости восприятия и «прочности» усвоения у первой перед вторым.

3. Не меньшую роль в том же смысле играет *подлинность* материала, с которым имеет дело экскурсия. Участники экскурсии смотрят подлинные произведения живописи в музее, подлинные исторические памятники. И их впечатление от соприкосновения с этими вещами, конечно, не сравнится по глубине с впечатлениями от рассматривания только снимков с художественных произведений.

4. Экскурсия, построенная как *беседа*, а не как лекция, делает экскурсантов активными, принимающими участие в обмене мнений, и выводит их из пассивного состояния, в которое они невольно бывают поставлены, будучи слушателями на лекциях и читателями книг.

5. Экскурсии по типу могут быть *систематическими*, предполагающими целый цикл, объединенных общей идеей и темой бесед, и *эпизодическими* или разовыми. Предпочтение приходится отдать первым.

Мы не будем касаться организационной стороны экскурсий, ибо это выходит из плана данной брошюры, а остановимся на некоторых, методологических и методических предпосылках, которые нельзя игнорировать руководителю экскурсии. А таковым может, сплошь и рядом, оказаться клубный художник. По крайней мере, к нему, как в пределах «Изо»-кружка, так и в общеclubных, могут обратиться с предложением провести художественную экскурсию.

Таким образом, ряд методологических указаний в этой области не лишен практического основания.

Методика.

1. Всякая экскурсия, будучи эпизодической или цикловой, должна, подобно лекции или книге, представлять собой законченное целое. Экскурсии должны быть присущи *тема* и строго разработанный *план*. Сообразно теме и плану должен быть заранее намечен весь материал, который руководитель намеревается предоставить обзору своих слушателей. Экскурсия не является лишь групповым осмотром музея. Она представляет собой *методический прием*, ставящий целью сообщить участникам определенные знания, ввести их в круг тех или иных понятий, научить их видеть, слышать, ориентироваться. Экскурсия по своей сущности и характеру глубоко отличается от «поводырничества» или «гидства» и имеет целью не столько познакомить участников с данным музеем, сколько желает научить воспринимать подобного рода музеи, подобного рода произведения искусства. Не музей, как таковой, служит целью экскурсии, а *материал*, находящийся в музее, разработанный в определенном плане, с целью установить подход к подобному материалу. При знакомстве участников экскурсии с произведениями живописи, напр., русских мастеров XIX века в Третьяковской галерее, помимо этой цели ознакомления именно с этими мастерами, намечаются способы познания живописи вообще. Экскурсия, направленная к достижению подобных целей дает в руки участников твердое орудие, с помощью которого они, встретив произведения живописи в ином месте, сумеют самостоятельно, без руководителя в них разобраться.

«Гиды», имеющиеся в различных местах, отмеченных какими-либо «достопримечательностями», обычно, не преследуют задач, стоящих на первом плане перед экскурсионным методистом. Результат «гидства» в лучшем случае скажется в том, что экскурсант будет знать, произведениями каких мастеров наполнена, например, галерея Уффици, или познакомится с расположением Рима. Но он не научится *понимать* и *ценить* живопись. Попав в Лувр и предоставленный самому себе, он не сможет разобраться в его ценностях. Напротив, пройдя систематический цикл экскурсий, хотя бы, по Третьяковской галлее, проведенных согласно экскурсионному методу, такой экскурсант будет вооружен мерилom, которое поможет ему ориентироваться без помощи специального руководителя и в других галереях живописи.

2. *Материал, используемый в экскурсии, должен быть ярким и выразителем, но не многочисленным.* Количественная перегруженность экскурсии материалом вредит глубине впечатлений. Лучше показать немного, но показать хорошо. Некоторые руководители берлинских картинных галерей ограничиваются всего лишь одним произведением, детально его анализируя. В цикле систематических экскурсий легко избежать перегруженности, разбивая сложные и обширные темы на ряд более узких, предоставляя каждой из них отдельную экскурсию.

3. *Стремясь избежать перегруженности в материале, нужно избегать ее в численном составе группы.* В среднем, группа не должна превышать 25 человек.

Во время экскурсии приходится не только слушать, но, главным образом, *смотреть*, и при большой группе руководителю одновременно всем трудно *показать* нужный экспонат. Кроме того, большой группой труднее владеть, труднее вступить в непосредственную беседу с каждым в отдельности, трудно следить за восприятием участников экскурсии. Обширная группа невольно превращается в аудиторию слушателей, а руководитель в лектора. Этим нарушается основное методическое правило экскурсии — форма собеседования.

4. *Следующее ограничение касается продолжительности времени*, в течение которого должна вестись экскурсия. Его норма будет изменяться в зависимости от места и материала. Музейная экскурсия утомляет участников в большей степени, чем уличная. Только приблизительно можно наметить один час, как норму для музейных экскурсий и два часа для экскурсий по городу. Продолжительная экскурсия теряет свой смысл, ибо после часового срока утомляемость участников быстро возрастает, внимание притупляется, и восприимчивость падает до минимума. Обычно перегруженностью материалом и продолжительностью времени отличаются экскурсии провинциалов в столицу. С жадностью набрасываются они на все, «глотают», если можно так выразиться, «не прожеывая». Оттого-то эти поверхностные, но в изобилии схваченные впечатления быстро испаряются.

5. Необходимо коснуться чрезвычайно существенного в методическом отношении вопроса о *форме* экскурсии. Она должна вестись, как беседа. Этим она

существенно отличается от лекции. Руководитель должен приложить все старания к тому, чтобы участники были вовлечены в общую беседу. Сам он должен говорить как можно меньше. Напротив, путем умело поставленной беседы, он, задавая вопросы, старается получить ответы от самих экскурсантов. Он должен построить беседу так, чтобы выводы вытекали органически в процессе самой беседы и даже продиктованы были бы не столько самим руководителем, сколько участниками, как результат их совместной работы.

Сама беседа должна распадаться на три части: в первой—вступлении—руководитель сообщает необходимые сведения о предмете, без которых трудно было бы обойтись в процессе непосредственного обозрения материала. Если руководитель является в одно и то же время педагогом или лектором в той группе слушателей, с которой он проводит экскурсию, то целесообразней эти предварительные сведения сообщить в процессе лекционной работы. За вступлением, очерчивающим перед участниками план данной экскурсии, ее тему и задачи, следует непосредственно обозрение материала. Заканчивается экскурсия подведением итогов, суммированием всего виденного и сказанного. В этом заключении чрезвычайно существенно бывает вызвать участников на оценку, как всего виденного, так и способа вести экскурсионную беседу.

Методология.

Под методикой мы разумели, главным образом, внешние приемы ведения экскурсии. Под методологией

следует понимать идеологические принципы разработки материала.

Все еще приходится повторять, что наука об искусстве представляет собою довольно хаотическую картину. Нельзя сказать, что существует какой-либо общепризнанный, объективный критерий, с помощью которого можно было бы рассматривать искусство. В зависимости от различных взглядов на сущность, задачи и роль искусства — изменяется и методологическая точка зрения на задачи художественных экскурсий. Не только одна и та же область искусства, но одно и то же произведение трактуется с самых разнообразных сторон. Самым обычным и распространенным методом можно считать *исторический* подход к искусству. В данном случае произведение ставится в историческую перспективу и оценивается в зависимости от его исторической роли в эволюции данного рода искусств. *Этнографический* подход к искусству ищет в художественных произведениях бытового материала для характеристики эпохи, нравов, социальных взаимоотношений и т. д. В этом случае искусство само по себе, как особая творческая деятельность, ускользает от внимания экскурсантов, искусство становится лишь этнографическим материалом. Подобную экскурсию мы склонны отнести не к художественному, а к историко-культурному циклу, пользуясь лишь материалом искусства.

Так называемый *формальный* метод берет за исходный момент анализа материальную структуру произведения и его художественную форму. Этот метод

страдает некоторой узостью. Но во всяком случае, из всех чисто-эстетических подходов к искусству этот метод имеет многие преимущества перед другими. Он вскрывает профессиональную основу в творчестве художника и разворачивает перед зрителем технический процесс оформления художественной идеи. В данном случае анализу подлежат прежде всего элементы формы произведения. Так, например, анализируются: композиция, колорит, фактура, линия, приемы построения объема, пространства и проч.

Но нового зрителя искусство интересует и с другой стороны. Кроме формального взгляда на искусство, он устанавливает в отношении художественной деятельности и иную точку зрения. Для него искусство есть явление *социального* порядка. *Всякое явление художественной культуры есть продукт целого ряда социальных факторов*, исторически сложившихся. Будучи порождением этих факторов, формы искусства изменяются с изменением общественного уклада. Отсюда очевидно, что те формы искусства, которые потеряли действенный эффект для современности, не могут быть «переживаемы». Их можно только понять.

В задачу методологии художественных экскурсий входит не только формальный анализ структуры произведения, но и социологический анализ явлений художественной культуры. Там, где произведение не потеряло еще своего социального пафоса, в задачу руководителя экскурсии входит пробуждение соответствующего рефлекса в участниках экскурсии. В основу

методологии художественных экскурсий мы кладем формально-социологический метод.

Экскурсии в провинции.

Предыдущее изложение должно было закрепить мысль, что при взгляде на экскурсию, прежде всего, как на особый *метод* ознакомления с окружающим миром, главное значение приобретают экскурсии на *местах*. Как уже говорилось выше, экскурсии «паломнического» характера, совершаемые провинциалами в столицы или места, «славящиеся достопримечательностями», — не могут быть продуктивными, если группа предварительно не получила подготовки. Для того, чтобы «паломническая» экскурсия получила свой педагогический смысл, необходимо закладывать прочный фундамент экскурсионного метода на *местах*. Имея такой фундамент, научившись ориентироваться в разного рода специальном материале, — можно совершать поездки и в столицы. Эти поездки будут лишь расширением и углублением накопленных знаний и опыта, путем ознакомления с материалом первоклассным и редким.

Но при переносе центра тяжести экскурсионной работы на экскурсии местного характера, обычно, высказывается сомнение в возможности развернуть работу в провинции. Чем меньше город, чем глуше место, тем настойчивее и увереннее в своей правоте раздаются голоса, указывающие на отсутствие в провинции людей, способных вести экскурсионное дело, на недостаток материала, пригодного для работы и т. д. У нас нет

ни Кремля, ни Третьяковской галереи — вот обычный аргумент, выставляемый провинцией в оправдание того, что там отсутствует какая-либо экскурсионная работа. На первый взгляд этот аргумент как бы имеет за собой основания.

Но при ближайшем рассмотрении становится очевидным, что тот, кто его высказывает, не имеет ни малейшего представления о существовании экскурсионной работы. Уже указывалось, что не данный музей, не данный памятник, составляют цель экскурсии. Они лишь служат средствами научить экскурсантов разбираться в *данного рода материале*. Следовательно, всякий материал, даже далеко не первоклассного достоинства, может с успехом служить экскурсионным целям. Встав на эту точку зрения, можно совершенно иными глазами посмотреть на любое захолустное местечко. В маленьких городах, даже посадах и селах, обнаружится материал, которым может воспользоваться руководитель экскурсии. В самом деле, если взять наши северные города и города средней полосы России, как Вологда, Кострома, Владимир, Тверь, Ярославль, Ростов, Углич, Суздаль и др., — то в смысле исторического и художественного материала они представляют собой богатейшие и интереснейшие музеи. Но даже если взять заурядный город, то почти в каждом найдется церковь XVII века с фресковой росписью и старыми иконами, дающими прекрасный материал для экскурсии по декоративной и станковой живописи, позволяющий построить ряд тем из области живописного понимания картины и художественной техники. Что касается

архитектуры, то можно с уверенностью сказать, что почти каждый город имеет хотя бы по одному экземпляру построек, возведенных в разное время и характеризующих разные «стили». Но даже и деревня с ее шатровыми церквями северного деревянного зодчества, с усадьбами, затерянными в глуши, изобилующими стариной, характерной для быта прошлых эпох, произведениями живописи, скульптуры, архитектуры и прикладного искусства, с избами, одетыми резными оконными наличниками, крыльцами, украшенными резьбой «петушками», — разве не представляют художественного и исторического материала для экскурсий. Даже внутренность избы с «красным углом», завешенным вышитыми полотенцами и украшенным лубочными картинками, с шкафами с резной и расписной деревянной посудой, с самотканной национальной одеждой, — разве не материал для тех же экскурсий по народному творчеству и деревенской художественной культуре?

Этот беглый и поверхностный перечень претендует только на то, чтобы направить мысль — на поиски самого разнообразного материала именно у себя под руками, в условиях обихода и зоть отчасти пресечь сетования провинциальных работников на бедность окружающей их среды. При желании и умении использовать материал, его окажется вполне достаточно и в глухой провинции.

Но вот в *умении использовать материал* заключается также серьезный и больной вопрос для провинции. Но если разобраться беспристрастно и в нем, то окажется, что и в данном случае положение далеко

от безнадежности. В самом деле всюду есть учителя и художники, обладающие достаточными знаниями, каждый в своей области, чтобы с'уметь ориентироваться в материале. Сам же экскурсионный метод не так сложен, чтобы его нельзя было усвоить, и после ряда практических опытов, развить и углубить.

6. Кабинет искусств.

Полезным средством в деле художественного воспитания, кроме лекций, экскурсий, выставок, может явиться, так называемый, *кабинет искусств*.

Он может быть организован не только силами «ИЗО», но при участии и других художественных «секций» клуба: литературной, музыкальной, театральной и проч. Ибо при углубленном подходе к проблемам искусства нельзя выделять какую-либо одну ветвь искусства, один его вид и рассматривать его изолированно от других видов. В процессе исторической эволюции формы изобразительного искусства являются тесно связанными с формами литературы, музыки и проч. Наконец, все искусства в тех или иных формах являются продуктами породивших их эпох, и тем самым связаны теснейшим образом с экономикой общества, с религиозными представлениями, политическими воззрениями, состоянием научных знаний и т. под.

В кабинете искусств можно путем сопоставлений различных видов искусства выяснить особенности каждого из них. Беря однородные явления художественной культуры, можно показать эволюцию данной формы. Путем диаграмм можно строить «кривую» раз-

вития тех или иных видов искусства. Так, напр., путем сопоставления ряда живописных произведений, взятых в репродукциях, чрезвычайно поучительно показать, как изменялась композиция картин в разные века, у разных народов, на каких преимущественно принципах она строилась, напр., в средневековье, во времена готики, ренессанса, барокко, XVIII и др. веках. Такой наглядный способ демонстрирования формальных и историко-социологических проблем чрезвычайно продуктивен для их усвоения. Здесь же могут быть составлены и вывешены на стенах схемы разных произведений искусства: живописи, скульптуры, литературы, поэзии, музыки, театра и проч., — с обозначением элементов, присущих каждому виду, и способов, коими эти элементы связываются в неразрывное целое.

Материал для кабинета искусств составляется самими участниками различных художественных кружков при клубе в процессе их практической и теоретической работы. Выражается он в репродукциях с произведений искусств, в сравнительных диаграммах и картограммах, в формальных схемах конструкции произведений и схемах развития художественных форм. Часть материала, наиболее наглядная и выразительная, развешивается по стенам «кабинета искусств», которому, если возможно, отводится отдельная комната, часть хранится в папках. Одной из задач этого кабинета является составление библиографии по вопросам искусства, с краткой характеристикой содержания каждой отмечаемой и рекомендуемой к прочтению книги.

IV. Связь художественной работы с другими видами клубной деятельности.

1. Театр, инсценировки и проч.

Уже была затронута связь «Изо»-работы с театральным кружком в той главе, где говорилось о программе кружка «Изо». Также была, хотя и бегло, отмечена связь работы «Изо» с инсценировками, «живой» устной газетой и проч. Ограниченные размеры брошюры не позволяют возвращаться к этим вопросам вновь для более детального их освещения. Также придется оставить не затронутой всю ту работу, которая выходит из границ клубного здания и простирается на предприятия и учреждения, с которыми клуб связан.

В дальнейшем я остановлюсь на музеях и выставках при клубе. А в следующей главе я вкратце коснусь вопроса об оформлении уличных шествий.

2. Оформление демонстраций.

Принципы декоративного искусства находят применение не столько во фресковой, стенной и монументальной живописи, которой, как полагают некоторые, писавшие о современном изобразительном искусстве, будто бы есть место в клубах, сколько в знаменах, эмблемах, плакатах и проч., используемых во время демонстрационных шествий. Как показала практика последних лет, демонстрации у нас оформляются или слишком «казенно» и скучно, или хаотично и пестро. Различные эмблемы, используемые в демонстрациях, должны содержать максимум изобразительных элементов, в то время, как в существующих демонстрациях

они, обычно, перегружены текстом. Сплошь и рядом, на знаменах и щитах несут целые «резолуции» или «прокламации», столь обильные текстом, что если и есть намерение все их прочесть, то это все же невыполнимо в момент движения демонстрации. Изобразительная форма всевозможных эмблем должна быть построена по тем же принципам, по которым конструируется плакат. Но к чисто плакатным свойствам надо еще привнести и принципы декоративности, не делая их, разумеется, всецело самодовлеющими. Демонстрационное шествие должно представлять собою красочную картину ярких цветов и оригинальных, лаконических, привлекающих неожиданностью изобразительных форм. Грубый натурализм, которым нередко пользуются в изобразительных формах, противоречит принципам декоративного оформления. Приемам истинно художественного оформления уличных шествий стоит поучиться у китайцев, больших мастеров декоративного искусства. Но задача художника не ограничивается сооружением отдельных эмблем, плакатов, знамен и проч., она простирается и на оформление всего шествия в целом. Чтоб демонстрация приобрела единый художественный облик, надо организовать каждую отдельную колонну, как законченное целое, в смысле внешнего оформления и сочетать, в то же время, все колонны между собой какими-либо общими художественными принципами.

Наконец, также задача художника — распланировать само движение демонстрации по городу. До сих пор это движение происходит так, что отдельные ко-

лонны лишь случайно, на перекрестках, встречаются друг с другом и только в эти моменты могут обменяться своими лозунгами. При существующем порядке демонстраций в наиболее выгодном положении, в смысле охвата всей процессии в целом, находится тот, кто не является участником шествия и наблюдает демонстрацию со стороны. Видимо, при таком способе движения значительная часть эмблематического и лозунгового материала остается не воспринятой самими участниками демонстраций. Дело художника не только придать внешний облик всему шествию, но так организовать движение, чтобы в ряде перекрестных пунктов каждая колонна встретила на своем пути максимальное количество других колонн, чтобы член колонны не ограничился созерцанием только своего знамени и своих эмблем, но воспринял возможно полнее демонстрацию в целом.

3. Музей.

Музей при клубе может быть или универсального характера, охватывающий все стороны клубной жизни, или посвященным какой-либо одной области знания или производства.

Но и в первом и во втором случае, художник привлекается к делу оформления музея. Мы очень кратко остановимся на организации музеев, ибо принципы их в достаточной степени тождественны организации выставок. Выставки же в клубах более часто встречающееся явление, нежели музеи. Поэтому та недоговорен-

ность, которая окажется в этой главе будет восполнена в следующей главе о выставках.

Типы музеев могут быть разбиты на три вида: 1) музеи *исторического* типа, стремящиеся к тому, чтобы подбором экспонатов, расположенных в хронологическом порядке, развернуть картину исторической эволюции того или иного вопроса: 2) музеи *«полного собрания»*, ставящие целью представить материал и осветить вопрос с наивозможно большей полнотой. Если устроителям такого музея удастся представить полностью все экспонаты данного рода, то они считают свою задачу выполненной. Такие музеи наиболее безличны, наиболее бессистемны, наиболее трудно обозримы; 3) третий род музея — это музей, построенный с целью выявить какую-либо определенную, более или менее узкую идею. В основу организации такого музея положена определенная *тема*. У такого музея бывает наиболее резко выраженное индивидуальное лицо.

Как книга, лекция, так и музей имеет свое заглавие, свою тему. Материал в нем располагается так, чтобы посетитель воспринял его *под определенным углом зрения*. Расположение материала в таком музее играет первостепенную роль. Участие художников в расположении материала с целью развернуть ту идею, которая возглавляет музей, представляется работой художника. Художник, в силу своей зрительной изощренности, легче, чем кто-либо иной, найдет такие способы расположения материала, которые облегчат посетителю осмотр музейных экспонатов.

Возьмем пример из области, близко нас касающейся: организация музея живописных работ. Он может быть организован по принципу «полного собрания». В этом случае организаторы будут стремиться наиболее исчерпывающе представить работу членов кружка «Изо». Они будут стремиться показать весь имеющийся материал. Такой музей утомит посетителя своей громоздкостью и бессистемностью. Во-вторых, такой музей может быть организован по принципу «историческому», с целью развернуть картину развития в работах членов кружка. И, наконец, к его организации может быть применен последний принцип. В данном случае организаторы ставят себе какую-нибудь тему. Напр., они хотят показать процесс работы членов кружка над композицией рисунка, над цветом, над фактурой и пр. Чтобы показать это посетителю музея, нужно с величайшим умением и тонкостью расположить материал так, чтобы при обозрении его посетитель усваивал и ту идею, которая лежит в основе организации музея. Здесь оформлению внешней стороны музея должно быть отведено первое место.

Разумеется, для выполнения такой задачи потребуются комментарии в виде текстовых пояснительных плакатов, каталогов и проч., но об этом в конце следующей главы.

4. Выставки.

При взгляде на клубную работу с новой точки зрения, вопрос о выставках в клубах ставится в совершенно иную плоскость, нежели ставился он раньше.

Обычно выставки в клубах организовываются с целью *показать*, что сделано клубом в различных отраслях его работы. Такого рода выставки имеют характер *обзоров*, в основу которых кладется *линия развития* той или иной деятельности в клубе, или материал демонстрируется в виде *итогов* работы. В первом случае организаторы выставки подбором экспонатов хотят показать, какими путями шло развитие работы в клубе. Такого рода выставка носит характер *эволюционный*. Во втором случае задачей выставки является демонстрация последних достижений в работе, без раскрытия путей, какими развитие двигалось. Таковую выставку можно назвать *отчетной*.

Нет сомнения, что выставки отчетного характера имеют смысл как для самих клубных работников, так и для тех учреждений, которые обслуживает клуб. Кроме значения отчета, такая выставка имеет и педагогический смысл для членов клуба и для клубных работников.

Но в данной главе нас интересуют не эти выставки. Рассматривая клуб, как очаг живой, злободневной просветительной работы, выставку представляешь одним из способов *воздействия на зрителя*. Такие выставки можно назвать *агитационными* и поставить их наряду с диспутами и другими мерами воздействия. Эта агитационность может носить политический, общественно-экономический, просветительный, производственный, художественный и др. характер.

В зависимости от целей выставки подбирается и соответствующий материал.

В каких формах он должен быть выявлен, предусмотреть исчерпывающе—трудно. Принципы оформления материала обуславливаются в известной степени самим материалом. Экспонаты могут быть в виде плакатов, лозунгов, диаграмм, картограмм, книг, макетов, фотографий, жанровых картинок, каррикатур и проч. Но какую бы разнообразную форму ни приобретали экспонаты, — материал предполагается наиболее выигрышный, наиболее боевой, *максимально-выразительный по воздействию*.

Выставка может иметь в виду вопросы *художественного порядка*. Но и их демонстрация предполагает отнюдь не только отчетный характер, имеющий целью показать, чем занимается кружок «Изо». Такая художественная выставка может иметь ввиду пропаганду тех или иных идей, стоящих в порядке «злости» сегоднешнего направления художественной культуры, может стремиться показать на конкретном материале роль искусства в общественной жизни, его социальные задачи, его формальные средства, возможности и проч.

Но какова бы тема выставки ни была, кружок «Изо» принимает деятельное участие во внешнем оформлении выставки. Кружок «Изо» не только готовит специальные экспонаты для выставки в виде плакатов, диаграмм, макетов и проч., не только стремится придать всем выставляемым вещам характер наибольшей выразительности, но и располагает материал таким образом, чтобы зритель, при обзоре его, усваивал как идею выставки в целом, так и ее детали, двигаясь от одного экспоната к другому. При этом *движение зрителя по*

выставке и ее обзор не должны быть произвольными. Материал требуется расположить так, чтобы связь между экспонатами имела органический характер. А особые *ремарки* должны указывать путь следования зрителя и постепенность знакомства с экспонатами.

Выставка, проникнутая единством идеи и цели, должна представлять собой не механический конгломерат обособленных друг от друга вещей, а *органическое, единое целое*, в котором каждый отдельный экспонат, не больше как звено в общей цепи и находится в функциональной зависимости от остальных вещей.

Расположение материала, способ, каким он предподносится зрителю, сопроводительные объяснения в виде текстов, вывешиваемых подле экспонатов, — все это должно быть направлено к тому, чтобы перед зрителем в логической последовательности были развернуты все этапы основной идеи выставки. Целесообразней не перегружать выставку материалом, но за счет количества усилить качество экспонатов.

Мы имеем в виду выставки, так сказать, «боевого» характера. Выставки музейного типа, эволюционно-исторические, протокольно-отчетные, разумеется, не исключаются, но они второстепенны в ряду задач, стоящих перед клубом. Но даже выставка-отчет должна дать не протокольную сводку материала, а нарисовать с большой выразительностью картину достижений и устремлений в той или иной области.

Способствовать обзору выставки должен *каталог*, составленный не как перечень выставочного инвентаря, а как *толковый путеводитель* по выставке.

Каталог выставки отнюдь не предполагается непременно отпечатанным в типографии. В виду ограниченных средств клуба, это почти неосуществимо. Взамен печатного каталога, можно иметь несколько экземпляров каталога, отпечатанных на пишущей машинке и сброшюрованных в виде тетрадок, хранящихся на привязи в нескольких видных местах выставочного помещения. Сброшюрованный каталог—путеводитель—с успехом может быть заменен, так сказать, развернутым каталогом, расположенным на стенах помещения выставки в виде пояснительных вводных текстов к отдельным группам и отделам экспонатов, и в виде кратких *ремарок* под каждой экспонируемой вещью. Эти ремарки не должны ограничиваться лишь обозначением наименования экспонатов, но и содержать некоторую его характеристику со стороны классификации, хронологии, назначения и проч. Но если можно посоветовать избегать краткости ремарок и пояснительных текстов, то нельзя не предупредить и об обратной крайности — о перегружении выставки сопроводительными текстами, которые рискуют обзор выставки свести к чтению текстов. Здесь должна быть соблюдена мера, которая имеет в виду совместить многосторонность пояснений с лаконизмом изложения.

Приложение.

Литература по искусству на русском языке всегда была бедна. За последние годы она почти прекратилась. И на требование, предъявляемое со стороны молодых работников искусства, указать соответствующую литературу, трудно дать ответ. Книг по искусству, которые бы отвечали новым запросам и в то же время были бы доступны молодым, теоретически мало подготовленным работникам искусства, еще нет. Прежняя литература или мало удовлетворительна, или громоздка, или с трудом доступна по изложению для неподготовленного читателя. Но, учитывая, что спрос на книгу по искусству все-таки имеется, мы даем ниже список литературы, разделив ее по отдельным отраслям искусствоведения. Но мы принуждены оговориться, что указываемые книги далеко не отвечают тем требованиям, которые предъявляет к литературе по искусству современная художественная молодежь. Мы рекомендуем пользоваться указанной литературой критически, брать книгу не «на веру», а использовать ее в нужных для современности целях. Указываемая литература охватывает проблемы изобразительного искусства широко, вне пределов той темы, которой посвящена эта брошюра. В пределах же затрагиваемых в этой книжке тем литература просто количественно ограничена. Частично мы указываем и ее. Подбор книг стремится указать лишь минимум того, что необходимо для ориентировки в вопросах искусства. Из имеющейся на русском языке литературы мы старались указать те труды, которые наиболее общедоступны.

История искусства.

Верман.—История искусств всех времен и народов. (Три тома).

- Мутер.**—История живописи. (Два тома).
Бенуа.—История живописи. (22 выпуска).
Грабарь.—История русского искусства. (22 выпуска)
Рейнак.—Аполлон.
Никольский.—История русского искусства. (1 том).
Вельфлин.—Классическое искусство.
Вельфлин.—Ренессанс и барокко.
Тэн.—Лекции об искусстве.
Гроссе.—Происхождение искусства.
Горн.—Происхождение искусства.

Социология искусства.

- Гаузенштейн.**—Искусство и общество.
Гаузенштейн.—Опыт социологии изобразительного искусства.

Эстетика.

- Мейман.**—Введение в эстетику. (2 тома).
Самсонов.—Введение в эстетику.

Эстетики Лало, Кона, Кроче, Гамана и др. трудны по изложению для лиц, мало знакомых с философскими проблемами.

Техника живописи.

- Петрушевский.**—Краски и живопись.
Киплик.—Техника живописи. (3 выпуска).
Освальд.—Письма о живописи.
Вибер.—Живопись и ее средства.

Теория живописи.

- Вельфлин.**—Истолкование искусства.
Б. Виппер.—Проблема и развитие натюр-морта.
Фридендер.—Знаток искусства.
Фолль.—Сравнительный анализ картин.
Вольф.—Живопись и математика. (О перспективе).
Клингер.—Живопись и рисунок.
Тарабукин.—Опыт теории живописи.
Пунин.—Цикл лекций.

Искусство и производство.

Арватов.—Искусство и классы.

Арватов.—Искусство и производство.

Тарабукин.—От мольберта к машине.

Репродукционное искусство.

Леман.—Гравюра и литография.

Щелкунов.—Искусство книгопечатания.

А. Шульц.—Художественные печатные формы.

Искусство и марксизм.

Искусство с марксистской точки зрения. Сборник статей.

Пеханов.—Искусство и общественная жизнь.

К отдельным главам брошюры.

Плакат.

Кениг.—Реклама и плакат.

В. Полонский.—Революционный плакат.

Тарабукин.—Искусство дня (в той же книге статьи о лубке, книжном монтаже, рекламе и др.).

Былов.—Библиотечный плакат.

Лубок.

Снегирев.—Лубочные картинки русского народа в московском мире.

Голышев.—Лубочные старинные народные картинки.

Ровинский.—Русские народные картинки.

Стенная газета.

Эльский.—Стенная газета.

Лобавский.—Стенная газета.

Сборник под редакцией А. Ефремина и С. Ингулова — «Стенгазета».

Экскурсии.

Бакушинский.—Музейно-эстетические экскурсии.

Методы и практика экскурсионного дела. Изд. «Новая Москва».

Экскурсионный метод в просветительной работе. (Сборник статей).

«Изо» кружки.

Н. Масленников.—«Изо» работа в избе-читальне.

С. Россоловский.—Изобразительная работа в клубе. Изд. ВЦСПС. 1926 г.

Статьи по отдельным вопросам изобразительного искусства в клубе, принадлежащие Масленникову, Жмудскому, Россоловскому, Тарабукину и др. можно найти в журналах: «Призыв» (изд. ВЦСПС), «Клуб» (Главполитпросвет), «Рабочий клуб» (Пролеткульт), «Культурный фронт» (МГСПС).

ОГЛАВЛЕНИЕ

	<i>Стр.</i>
Предисловие	3
Общая часть	
I. Роль художника в клубе	5
II. Масштабы и виды работы	7
III. Методы работы	9
IV. Ориентировка в пространстве	10
Специальная часть	
I. Постановка работы в кружке „Изо“	12
1. Не студия, а мастерская	12
2. Цели кружка	13
3. Сфера деятельности	13
4. Метод работы	14
5. Метод учебно-подготовительной работы	16
6. Предметы занятий	20
а) рисунок	20
б) фотография	27
в) гравюра и литография	28
г) декорационная работа	29
д) декоративная работа	31
е) живопись	32
ж) теоретические дисциплины	32
II. Художественная работа в пределах клуба	33
1. Формы	33
2. Оборудование клубного помещения	34
3. Надпись	38
4. Лозунг	39

5. Объявление	40
6. Афиша	42
7. Плакат	43
8. Лубок	52
9. Стенная газета	55
10. Трибуна художника	63
11. „Уголки“	64
12. „Живой журнал“	66
III. Ликвидация художественной неграмотности	67
1. Общая предпосылка	67
2. Воспитание зрения	68
3. Графическая грамота	69
4. Лекции	71
5. Экскурсии	74
6. Кабинет искусств	86
IV. Связь художественной работы с другими видами клубной деятельности	88
1. Театр, инсценировки и проч.	88
2. Оформление демонстраций	88
3. Музей	90
4. Выставки	92
Приложение	97
Литература по искусству.	

Издательство ВЦСПС

БИБЛИОТЕКА ПО КУЛЬТРАБОТЕ.

(Одобрена Культ. Отделом ВЦСПС).

1. **Томский** — Задачи культурно-просветительной работы союзов в свете общих задач профсоюза. 1-е изд. Ц. 18 к.
2. **Сенюшкин** — Задачи клубной работы. 2-е изд. Ц. 25 к.
3. **Герюнова** — Культ. просвет. работа профобъедин. СССР. Ц. 15 к.
4. **Эльсний** — Клубный актив. Ц. 30 к.
5. Примерное положение о профессиональном рабочем клубе и кружках при нем. Ц. 15 к.
6. Примерные формы учета массовой клубной работы. Ц. 65 к.
7. Материалы по кружковой работе в клубе. Ц. 30 к.
8. **Гулев** — Газета в рабочем клубе. Ц. 35 к.
9. Пропаганда ленинизма, 2-е изд. Ц. 15 к.
10. Театр в Клубе. Сборники I — ц. 1 р. 20 к. и II — ц. 1 р.
11. **Януб** — Газета в рабочем клубе. Ц. 35 к.
12. **Петров и Шнейер** — Курсы-клуб. Ц. 1 р.
13. Художественная работа в клубе. Ц. 50 к.
14. **Россоловский** — Изобразительная работа в клубе. Ц. 65 к.
15. Массовая работа в клубе. Ц. 50 к.
16. **Рейнберг** — Работница и профобучение. Ц. 18 к.
17. **Левман** — Шахматно-шашечный кружок в клубе.
18. **Левин** — Рабочие клубы в дореволюционном Петербурге. Ц. 1 р. 25 к.
19. **Рогнединский** — Учись писать в газету. Ц. 20 к.
20. **Изгоев** — Школа рабкора. Ц. 1 р. 50 к.
21. **Сахаров и Клименко** — Памятка читателя рабочего. Ц. 14 к.

22. **Чарюлусний** — Техника записи чтения. Ц. 40 к.
23. Рабочая библиотека (положения и правила, разработанные
Культ-Отделом ВЦСПС). Ц. 12 к.
24. Указатель книг для рабочих библиотек. Ц. 2 р. 50 к.

Физкультура.

Иттин — Союзы и ближайшие задачи физкультуры. Ц. 35 к.

Рабочая библиотека физкультуры:

- Харлампиев** — Коллективный отдых в рабочем клубе. Ц. 40 к.
Прохоров и Напалков — Парусная шлюпка. Ц. 55 к.
Ипполитов — Велосипед. Ц. 45 к.
Резолюция Всесоюзн. Сопещания по физкультуре. Ц. 05 к.
Ратов — Легкая атлетика в профсоюзных кружках. Ц. 55 к.
Шитин — Зимние экскурсии, игры и развлечения в рабочих
клубах. Ц. 20 к.
Бархаш — Лыжи в профсоюзных клубах. Ц. 40 к.
Романов — Биологические основы физкультуры. Ц. 45 к.

Экскурсионные книжки члена профсоюза.

- Анисимов** — Военно-Грузинская дорога. Ц. 1 р. 65 к.
„ — Район Минеральных вод. Ц. 1 р. 55 к.
„ — Черноморское побережье. Ц. 1 р. 55 к.

**Цена библиотеки — 24 р. профорганизациям и
клубам со скидкой в 35% — 15 р. 60 к.**

**Профорганизациям и клубам при заказе отдельных
книг независимо от размера заказа — скидка 35%.**

Заказы направлять в РИО ВЦСПС, Москва, Солянка, 12.
Дворец Труда, 2-й этаж, комн. № 268.

Цена 70 коп.



Издательство ВЦСПС.

Москва, Солянка 12, Дворец Труда, 2 этаж.
Тел. № 5-08-32.

Книжный магазин:

Кузнецкий Мост, д. № 14 (уг. Рождественки).

Северо-западное областное отделение:

Ленинград, Пролетар Володарского. 33-а.