

СОВЕТСКИЙ ФАРФОР

Искусство фарфора, связанное с бытом и стилем эпохи, регулируемое своеобразными свойствами материала и условиями технической необходимости, заслуживает более серьезного внимания. Сущность фарфора — эстетична, в этом — его жизненная сила, но в этом и его слабость, потому что, когда вместо серьезной оценки рождается «это мне нравится, значит это хорошо» или «это не нравится — значит плохо», — судьба художественного фарфора на скользком пути.

История знает эпохи, когда вкус заказчика навязывал фарфору несвойственные ему эффекты и создавал фарфор, лишенный художественного стиля. Таков фарфор эпохи Александра II. до иллюзии воспроизведивший малахитовые вазы, бронзу, мрамор, греческую керамику и т. д. Таков фарфор последних лет царского режима, лишенный художественного лица; и вкус коронованных заказчиков удовлетворился подражаниями ампира, рококо, немецкому модерну и подглазурной живописи Коненгагена, а в скульптуре — механическим воспроизведением макекенов из этнографического музея.

Участие художественных сил (А. Бенуа, Е. Лансере) в работе б. императорского завода было случайным и эпизодичным. Художники не работали в производстве, и фарфоровая живопись играла ту же служебную роль средства воспроизведения, послушно перенося на фарфор масло, акварель, даже пастельевые и карандашные эскизы и совершенно утратив свои специфические черты.

Только послереволюционная художественная мысль вплотную подошла к вопросу о стиле и материалах в фарфоре, открыла двери б. императорского завода художникам и поставила вопрос, какой фарфор должна создать современность.

Бурный расцвет художественно-фарфоровой промышленности в первое шестилетие после октябрьской революции дает возможность характеризовать наиболее значительные явления и группировки художественных сил, принявших участие в работе над фарфором.

В 1918 году художественная часть завода им. Ломоносова была поручена С. Чехонину. Он возродил классическую чистоту приемов фарфоровой живописи, используя мазок кисти и яркость и прозрачность муфельной краски. Его многочисленные работы окрасили своими чертами целый период деятельности фарфорового завода. Группа художников, привлеченные к работе в производстве (З. Кобылецкая, А. Щекотихина, Р. О'Коннель, М. Адамович, Р. Вильде, Б. Радонич, В. Фрезе, В. Рукавишникова, Н. Благовещенская, А. Розендорф и др.), продолжала и культивировала принципы С. Чехонина. Эти принципы в том, что касается самого материала, таковы: работа художника в производстве, культура мазка кисти (мазок определяет форму, служит декоративным пятном, композиция возникает из сочетания разпородных мазков) и наибольшее использование свойств краски и обжига.

Остальные черты С. Чехонина и его группы художников роднят их с традициями Об-ва «Мир Искусства». Эти черты:



«Декабристы»

Худ. С. Чехонин

1) декоративное отношение к поверхности, обрамление или заполнение белого фона узором, 2) использование мотивов народного орнамента, лубка, иконы, и т. д., 3) некоторый экспрессионизм и любование стилями прошлых эпох.

По стопам «мир-искусственников», заменивших гражданскую сюжетность «передвижников» сюжетностью символической, С. Чехонин и его группа включили в фарфор революционно-символическую сюжетность, эмблемы и аллегории революции, гражданской войны, социалистического строительства и т. д.

Кроме этой группы художников-производственников к работе над фарфором были привлечены давшие свои эскизы — М. Добужинский, Г. Нарбут, К. Петров-Водкин и более левые художники — Н. Альтман, Школьник, В. Лебедев, Татлин, Кандинский и др.

Н. Пунчин, сменивший С. Чехонина, вовлек в работу на заводе супрематистов (К. Малевича, Н. Суетина, И. Чашника), создавших фарфор прямо-противоположный принципам чехонинской группы, но строго-закономерный и законченный по своему стилю.

Культуру мазка, округлые линии чехонинских композиций, возникающие из плавных движений руки, вооруженной кистью, — супрематисты заменили однородно закрашенными поверхностями и прямыми линиями, проведенными по линейке. Декоративному разрешению поверхности они противопоставили конструктивность, делая белый цвет фарфора не фоном для узора, а элементом цветового сочетания. Поверхность уже не заполняется, а строится простыми геометрическими фигурами — треугольниками, ромбами, кругами и прямыми линиями разной толщины.

Вместо многокрасочных, многообразных, узорных композиций чехонинской группы супрематисты дают аскетически простые цветовые сочетания, бессюжетные и беспредметные.

Принужденные работать на старых формах посуды (чашки ампир, чашки Ник. I и т. п.), вызывавших любование «мир-искусственников», супрематисты стремились преодолеть этими формами, давая на них конструктивные сочетания такой значимости, чтобы глаз не воспринимал форму вне этих конструкций. Это им не удалось. Не конструкция убила форму чашки, а форма победила конструкцию. Прямые линии, ракурсируя на окружной поверхности, дали кривые. Треугольники и ромбы мягко изогнулись по ампирной форме. Зритель воспринял супрематическую конструкцию, как новую форму декоративного орнамента, сменившего избитые розочки и травы строгими геометрическими элементами.

Объявив войну старой «красивости» и поставив своей целью конструктивную утилитарность, супрематисты создали новые формы посуды (чайник К. Малевича, составленный из отрезков шара и цилиндров; чашки И. Чашника, с одной стороной плоской и с дощечкой, заменяющей ручку; чернильница Н. Суетина). Их работы строго продуманы и закончены по форме. Ни одна продукция завода не пользуется такой высокой оценкой у нас и на Западе, ни одна не получает такое количество заказов, проникая в быт в качестве вещей, имеющих не утилитарную только, а и эстетическую ценность, — как супрематическая посуда, хотя сами супрематисты давно отставлена от работы, и завод повторяет только их старые образцы.



Чернильница «Шпан»

Скульпт. Н. Данько

Так же пользуется большим спросом и много копируется беспредметная роспись посуды Н. Лапшина.

Среди явлений художественной значимости следует отметить возрождение подглазурной живописи в работах Корнилова. Это уже — не сладковатые зимние пейзажи, летящие утки и стилизованные цветы подглазурных ваз николаевской эпохи. Художник использует специфические свойства подглазурной живописи, ее глубокие, расплывчатые тона — для композиций эмоционально-насыщенных светотенью и движением, но и он так же отставлен от работы.

Зависимость художника от материала и приема в фарфоровой скульптуре еще более сильна, чем в живописи. Еще большего внимания к обжигу, к законам усадки, к свойствам глазури — требует она от скульптора. Еще менее, чем фарфоровая краска, способна фарфоровая масса быть только воспроизводящим материалом, еще менее пригодны для фарфорового производства скульптурные модели, расчетанные на любой воспроизводящий материал.

Сам по себе фарфор — материал не чисто скульптурный. Его блеск, игра светотени, мягкость очертаний, заплывчатость, деформации, неизбежные в обжиге, — не дают возможности глазу воспринимать чистую форму, как таковую. Фарфоровая скульптура — наполовину живописное искусство.

Из скульпторов, постоянно работавших над фарфором, мы укажем покойного Н. Кузнецова, большого мастера, стремившегося к спокойным и обобщенным фарфоровым формам, (фигурки месяцев года, Конек-Горбунок и др.), Н. Данько, чья деятельность уже не раз освещалась в печати, и А. Матвеева, принесшего в фарфор принципы большого скульптурного искусства, соотношения веса масс, проблемы скульптурного движения и т. д. Кроме того завод испонял фигурки по моделям — Д. Иванова, Крандиевской, Страховской, Брюнелли и др.

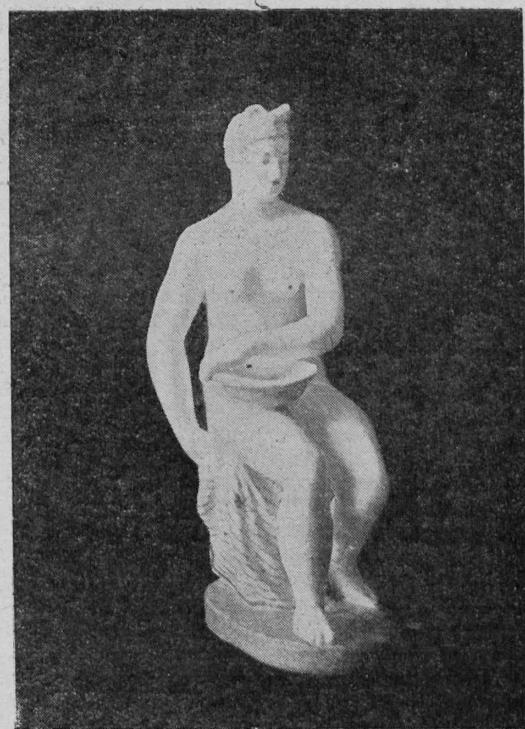
Этот расцвет советского художественного фарфора вызвал заслуженное внимание у нас и за границей, вызвал волну фарфоровых выставок и спрос на литературу о фарфоре. Но переход завода на хозрасчет заставил завод законсервировать на время свою художественную часть. Художники были уволены, эскизы и модели перестали приобретаться. Копировальная мастерская завода продолжала копировать для внешнего и внутреннего рынка образцы, созданные в первое шестилетие после революции.

Новые образцы продолжали приниматься только от З. Кобыльской, Р. Вильде и начинающих художников — Ризница и Воробьевского, продолжающих традиции чехонинской группы.

В настоящее время получение твердых заказов для экспорта даёт опять возможность заводу расправить крылья своей художественной части. Предполагается широкое привлечение художественных сил, приобретение эскизов и скульптурных моделей.

Завод им. Ломоносова должен привлечь к работе молодые художественные силы, которые продолжили бы работу по созданию стиля современного фарфора и с большим вниманием отнеслись к свойствам материала и процессам производства, обяявив войну пошлости, антихудожественности и бескуссище мещанизма.

Мало того, наша массовая художественная промышленность должна преодолеть свою консервативную боязнь потери спроса введением новых образцов в массовое производство, должна привлечь художественные силы к работе не только над уникальными выставочными вещами, но и над дешевой продук-



Фигурка

Скульпт. А. Матвеев

цией, непосредственно текущей в быту, к даче рисунков для декалькомании (дешевый способ печатания на фарфоре).

В широких рабочих массах есть спрос, есть желание внести в свой быт художественные, мастерски сделанные вещи. Мало того, есть прямой интерес к художественному фарфору.

На выставке фарфора Н. Данько, устроенной в Выборгском Доме Культуры, перебывали сотни и тысячи рабочих. Они оставили записи своих впечатлений. 50% этих записей гласят:

«Почему не выставили посуду, а только фигурки?».

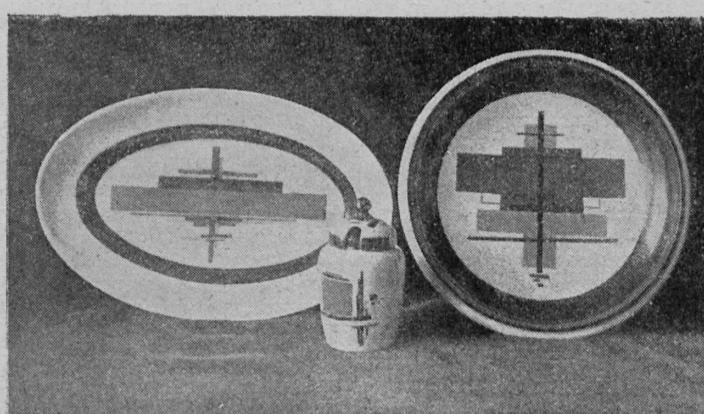
«Для кого сделаны эти вещи? (рабочий завода «Двигатель») — по цене они недоступны рабочему.

«Надо изгнать грубость и бескуссицу с массовой посуды, которую покупает рабочий».

Есть пожелания удешевить производство художественных вещей, есть пожелания почаще устраивать выставки, сопровождать их лекциями, указать литературу и т. д. и т. д.

Широкое привлечение художественных сил к работе над фарфором, продвижение в работе массы по доступным ценам художественных изделий, обслуживающих быт — вот насущная задача, над разрешением которой следует призадуматься.

Е. ДАНЬКО



«Супрематизм»

Н. Суетин



Кофейный сервис

Худ. Н. Лапшин

ДЕНЕЖНЫЙ ИСКУССТВА

ДЕНЕЖНЫЙ ИСКУССТВА

ДЕНЕЖНЫЙ ИСКУССТВА

ДЕНЕЖНЫЙ ИСКУССТВА

ДЕНЕЖНЫЙ ИСКУССТВА



АЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО

(Постановщик фильмы „АРСЕНАЛ“)

№
17

1929



КРИЗИС ИСКУССТВА

21 АПРЕЛЯ 1929 Г.
ВОСКРЕСЕНЬЕ
12-Й ГОД ИЗДАНИЯ

ЛЕНИНГРАД II—ПР. 25 ОКТЯБРЯ, 28,
3-й ЭТАЖ, ТЕЛЕФОН РЕДАКЦИИ 1-36-75
ТЕЛЕФ. КОНТОРЫ 1-36-75. РЕДАКЦИЯ
ОТКРЫТА ОТ 12—6, КОНТОРА ОТ 11—5

МОСКОВА 9—СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, Д. 2. ТЕЛЕФОН 2-61-45
ПОДПИСНАЯ ЦЕНА: НА ГОД—12 РУБ., НА ПОЛГОДА—6 Р.,
НА 3 М.—3 Р., НА 1 М.—1 Р., ЗА ГРАНИЦУ—1 ДОЛЛАР В МЕС.
ОРГАН ЛЕНИНГР. ОБЛОНО. ИЗД. ТЕА-КИНО-ПЕЧАТИ

К СОЗЫВУ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

Предстоящий созыв в Ленинграде Всесоюзной музыкальной конференции — событие огромной важности. Музыка является одним из наиболее «заброшенных» участков культурного строительства. Пресса уделяет вопросам музыки преимущественно «задворки». Широкие общественные круги также мало заинтересованы в них. В результате музыка осталась на положении «беспризорного» искусства. Конечно, тому имеется ряд оправдывающих обстоятельств, среди которых не последнее место занимает малая доступность и трудность восприятия музыки в силу специфических особенностей этого искусства. Однако, такие грозные явления, как «производственная анархия», царящая в музыкально-творческих кругах; расцвет бульварно-мещанской музыкальной литературы; мутные волны халтуры, заливающие музыкальную эстраду; кризис исполнительства (вернее, репертуара), — сигнализируют необходимость принятия самых срочных и решительных мероприятий в области упорядочения, укрепления и оздоровления нашего музыкального быта и музыкально-культурного строительства. И если только что закончившийся в Москве съезд композиторов может оказаться в этом отношении «первой ласточкой», то музыкальной конференции надлежит не только поставить с возможной остrosоткой все наболевшие вопросы, но и сделать решительные и конкретные шаги в сторону реального осуществления тех выводов, к которым обсуждение этих вопросов приведет.

Вся сумма этих вопросов и задач разбивается на два «раздела». Первый из них включает все проблемы, связанные с внедрением музыки в быт и музыкально-культурной работой (включая задачи музыкального образования); второй — охватывает все множество явлений, входящих в круг музыкально-творческой деятельности. Одно из основных заданий предстоящей конференции — найти путь к действенному и действительному осуществлению лозунга «Музыка — массам». В этом направлении уже кое-что сделано; но работа идет неровно и покосится зачастую на инициативе той или иной отдельной личности. Плановость тут поистине необходима. При постановке этой работы надо будет учсть опыт секции художественной пропаганды при Ленинградском отделении Центрапросреда, руководимой специальными методическими советами при КО ЛОСПС. Здесь налицо — большие успехи и достижения. Но вопросы продвижения музыкальной культуры в быту не должны ограничиваться пропагандой художественной музыки. Нам необходима массовая и простая, здоровая и художественно-грамотная песня. Без этой последней еще долго «цыганщина» будет служить тем «каналом», по которому будет течь волна эмоционального напряжения, не находящая себе другого исхода. Тот, кто был в местах массового скопления отдыхающего рабочего (курорты, дома отдыха), может ясно себе представить, до какой степени остро стоит вопрос о необходимости создания новой песни, лирической по-преимуществу. Необходимо также увеличить число очагов музыкально-исполнительской культуры. **Художественная музыка должна завоевать эстраду**, что при умелом подходе не трудно осуществить. Дополнительной стороной этой работы должна быть широко развернутая борьба с пошлятиной и бульварным репертуаром. Здесь главное внимание надо сосредоточить не столько на «борьбе с фокстротом», сколько на изгнании из репертуара «музыкального самогоня», продукции разных «кирпичиководателей», снабженной красным знаменем «революционного» псевдоидеологического текста.

Итоги, планировка и перспективы музыкальной самодеятельности, учет ее достижений, обеспечение ей широкой общественной поддержки (в частности, необходимо обеспечить «самодеятельникам» льготный доступ в наши стационарные профессионально-концертные учреждения) — задача не меньшей

важности. Здесь необходимо пересмотреть репертуар, дать надлежащих руководителям, изгнать дух реакции, сознательно и невольно вносимый бесконечно-отсталыми и некультурными «руководителями», нужно создать литературу по вопросам музыки: от хрестоматий до популярных (но строго-научных) монографий по отдельным вопросам. По существу масса охваченных музыкальной самодеятельностью — благодарнейший материал для подготовки того слушательского «авангарда», без которого немыслимо будет продвижение в жизнь новых музыкальных ценностей. В этом направлении предстоит огромная работа, пути которой должны быть намечены музыкальной конференцией.

Проблема подготовки работников в области музыкально-культурного строительства, очевидно, должна будет также получить свое окончательное разрешение. О том, что у нас с этим вопросом обстояло до сих пор катастрофически-неблагополучно — ни для кого не секрет. И здесь речь должна ити не только о реформах, оживлении и оздоровлении наших музыкальных ВУЗов и техникумов, но и о **создании целых кадров работников совершенно нового типа**, которые — на основе усвоения элементов современной музыкальной культуры — могли бы быть живыми «рассадниками» музыкального знания и музыкальной культуры, на какую работу они ни были бы брошены. Радио-музыка, кино-музыка, музыка в драме и другие виды «прикладного» использования музыки должны иметь своих работников.

Вопросы «прикладной» музыки сами по себе требуют срочного разрешения. Здесь у нас — почти нетронутая «целина». Между тем, сколько существенных задач в этой области: от акустических лабораторных опытов наших радио-организаций до создания радио-опер и радио-симфоний; от заказа специальной музыки к кино-фильму до создания «сто-фильмы», открывающей новые миры в музыкальном искусстве. В этой же плоскости лежат корни будущей электрификации и индустриализации музыки. Роль «прикладной» музыки, как одного из наиболее могучих рычагов музыкальной культуры и музыкального просвещения, уже достаточно определилась. Музыкальная конференция должна остановиться на тщательном рассмотрении этих вопросов. Ограничиться постановкой их, благожелательными «кликами» по адресу занятых разрешением этих проблем — недопустимо. Мы имеем в этой области ряд практических начинаний, и пройти мимо них, хотя бы и с сочувственной улыбкой, значит — допустить и здесь полную «анархию» в работе.

Эти последние вопросы тесно связаны с **проблемой коренной переустановки деятельности наших музыкальных творцов**. Здесь мы встречаемся с редкостным непониманием своих задач и потребностей воспринимающей массы, полный разброда и беспримерное торжество рутины. Реакция ползет из разных щелей. Молодежь воспитывается на культе академической «золотой середины» и изолируется от формально-революционных завоеваний современной музыки. Ремесленные, технические элементы учебы (пресловутая «реклента») возводятся в художественное достоинство. Десятками возникают никому не нужные эпигонские сочаны и симфонии; плодятся и множатся романсы на слова Шелли, Тагора, Бальмонта и др., появляются лирики «персидские», «японские» и «индусские»; усиленно повторяются «куклистские» зады; новое вино усердно перекачивают в старые меха («советизация») и плоды этого занятия убоги и бесцветны в ярком свете современности («Красный мак» Глиэра, «Двенадцать» Вейсберг, «Декабристы» Золотарев, увертюра «РСФСР» Полферова и т. п.). Во всей этой музыке господствует романтизм добротного «довоенного» происхождения (отнюдь не романтика Октября). Почти вся советская музыка, изданная и