

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 воспроизводивший малахитовые вазы, бронзу, мрамор, греческую керамику и т. д. Таков фарфор последних лет царского режима, лишенный художественного лица; и вкус коронованных заказчиков удовлетворялся подражаниями ампиру, рококо, немецкому модерну и подглазурной живописи Копенгагена, а в скульптуре — механическим воспроизведением манекенов из этнографического музея.

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

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

Бурный расцвет художественно-фарфоровой промышленности в первое десятилетие 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, привлеченная к работе в производстве (З. Кобылецкая, А. Щекотихина, Р. О'Коннель, М. Адамович, Р. Вильде, Б. Радониц, В. Фрезе, В. Рукавишников, 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 разнородных 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:



Чернышница «Шпана»

Скульпт. Н. Данько



«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 эклектизм 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. Пунин, сменивший С. Чехонина, вовлек в работу на заводе супрематистов (К. Малевича, Н. Сутина, 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, амфиры, чашки Ник. I и т. п.), вызывавших любование «мир-искусственников», супрематисты стремились пренебречь 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 округлой поверхности, дали кривые. Треугольники и ромбы мягко изогнулись по амфириной 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 стороны плоской и с дощечкой, заменяющей ручку; чернышница Н. Сутина). 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 отставлены от работы, и завод повторяет только их старые образцы.

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, рассчитанные 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-Горбунук 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 исполнял фигурки по моделям — Д. Иванова, Крандиевской, Страховской, Брюнелли и др.

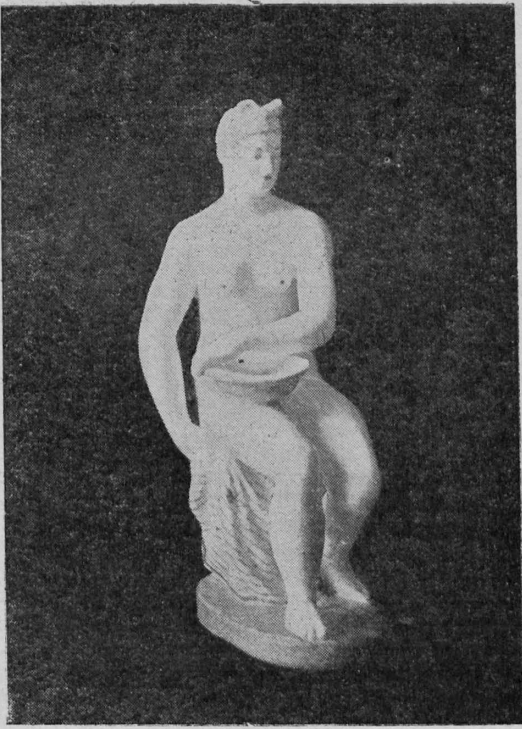
Этот расцвет советского художественного фарфора вызвал заслуженное внимание у нас и за границей, вызвал волну фарфоровых выставок и спрос на литературу о фарфоре. Но переход завода на хозрасчет заставил завод консервировать на время свою художественную часть. Художники были уволены, эскизы и модели перестали 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. Кобыленкой, Р. Вильде и начинающих художников — Ризнича и Воробьевского, продолжающих традиции чехословацкой группы.

В настоящее время получение твердых заказов для экспорта дает 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, объявив войну пошлости, антихудожественности и бесвкусице 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 быт, к даче рисунков для декалькомании (дешевый способ печатанья 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, перебивали сотни и тысячи рабочих. Они оставили записи своих впечатлений. 50% этих записей гласят:

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

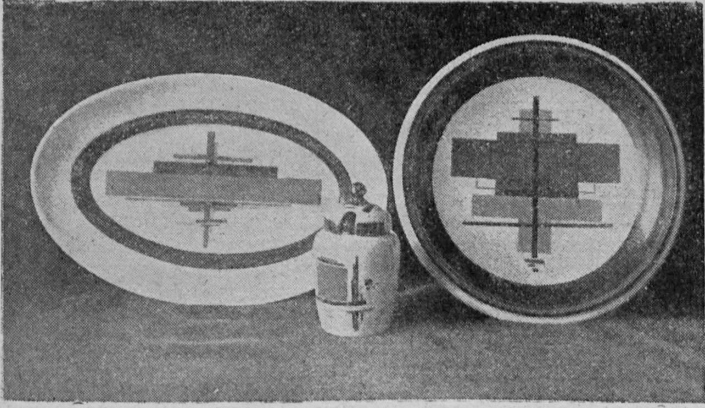
«Для кого сделаны эти вещи? (рабочий завода «Двигатель») — по цене они недоступны рабочему.

«Надо изгнать грубость и бесвкусицу с массовой посуды, которую искушает рабочий».

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

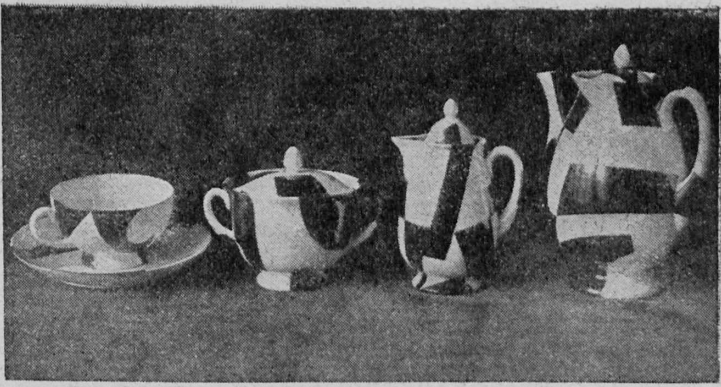
Широкое привлечение художественных сил к работе над фарфором, продвижение в работе массы по доступным ценам художественных изделий, обслуживающих быт — вот насущная задача, над разрешением которой следует призадуматься.

Е. ДАНЬКО



„Супрематизм“

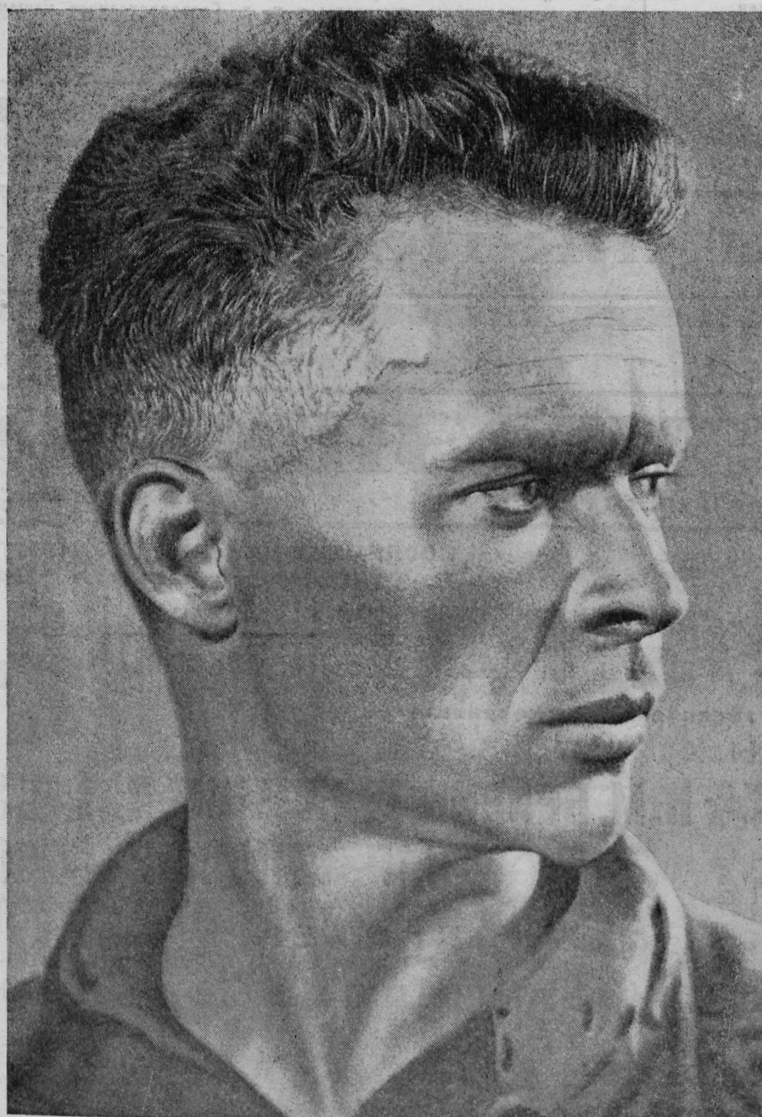
Н. Суетин



Кофейный сервиз

Худ. Ч. Л. Лапшин

ЖИЗНЬ ИСКУССТВА



АЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО
(Постановщик фильма „АРСЕНАЛ“)

**№
17**

1929

ЖИЗНЬ ИСКУССТВА

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

МОСКВА 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. ОБЛОН. ИЗД. ТЕА-КИНО-ПЕЧАТИ

21 АПРЕЛЯ 1929 Г.
ВОСКРЕСЕНЬЕ
12-й ГОД ИЗДАНИЯ

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 о необходимости 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 остротой все наиболее важные 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 действительному и действительному осуществлению лозунга «Музыка — массам». В этом направлении уже кое-что сделано; но работа идет неровно и покоится зачастую на инициативе той или иной отдельной личности. Плановость тут поистине необходима. При постановке этой работы надо будет учесть опыт секции художественной пропаганды при Ленинградском отделении Центропропаганды, руководимой специальным методическим совещанием при КО ЛОСНС. Здесь налицо — большие успехи и достижения. Но вопросы продвижения музыкальной культуры в быт 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 бывал 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 самогана», продукции разных «кирпичикопделателей», снабженной красным знаменем «революционного» псевдоидеологического текста.

Итого, 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 руководителей, изгнать дух реакции, сознательно и невольно вносимый бесконечно-отсталыми и некультурными «руководями», нужно создать литературу по вопросам музыки: от хрестоматии до популярных (но строго-научных) монографий по отдельным вопросам. По существу масса охваченных музыкальной самодеятельностью — благодарнейший материал для подготовки того слушательского «авангарда», без которого немисливо 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 обстоит до сих пор катастрофически-неблагополучно — ни для кого не секрет. И здесь речь должна идти не только о реформах, оживлении и оздоровлении наших музыкальных БУЗ'ов 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 существеннейших 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 «тон-фильмов», 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, желательно «кивками» 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 разброд и беспримечное торжество рутин. 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 «рецензура») возводятся в художественное достоинство. Десятками возникают никому ненужные эпитонские сонаты и симфонии; плодятся и множатся романы на слова Шелли, Тагора, Байрона и др., появились лирики «персидские», «японские» и «индусские»; усиленно повторяются «чукотские» зады; новое вино усердно перекачивают в старые меха («советизация») и плоды этого занятия убоги и бесцельны в ярком свете современности («Красный мак» Глиэра, «Двенадцать» Вейсберга, «Декабристы» Золотарева, увертюра «РСФСР» Полферова и т. п.). Во всей этой музыке господствует романтизм добротного «довоенного» происхождения (отнодь не романтика Октября). Почти вся советская музыка, изданная и