

Предисловие

Социалистическая реконструкция быта в нашей стране требует коренного пересмотра проблемы художественного оформления массовой продукции советской промышленности. Одним из ее наиболее отсталых участков является производство фарфоровой, фаянсовой и стеклянной посуды. Практика художественного оформления этой продукции до сих пор полна пережитков враждебных пролетариату тенденций, сохранившихся от кузнецовских и мальцовских времен.

Актуальность вопроса и научная беспризорность этого участка нашего строительства заставили Государственную академию искусствознания ввести в свой производственный план изучение проблемы художественного оформления массовой посуды. Проблемы эти стали предметом занятий специальной группы работников Академии с осени 1930 г. Настоящий сборник является результатом работ группы по основным моментам намеченной темы.

Неблагополучие на этом участке нашего строительства со всей резкостью неоднократно отмечалось на страницах общей и специальной прессы и дало толчок к созыву нескольких совещаний и конференций, посвященных исключительно вопросам художественного оформления посуды. Резолюции этих совещаний настойчиво сигнализировали наличие глубокого прорыва в рассматриваемой отрасли нашего хозяйства; однако проведение их в жизнь неизменно упиралось в ряд сложных и трудных проблем творческого и технического порядка, требующих для своего разрешения научного освещения и критической проработки. До самого последнего времени эти проблемы не были предметом сколько-нибудь серьезного внимания со стороны теоретической мысли; в лучшем случае они ставились и рассматривались случайно или в косвенной связи с другими проблемами.

Имеющаяся у нас и в особенности за границей довольно большая литература о художественном фарфоре и стекле неприемлема для нас методологически и касается исключительно парадных, музейных экземпляров посуды, тогда как для СССР насущный интерес представляет та продукция, которая оформляет быт широких масс и которая должна стать действительным фактором социалистической реконструкции быта.

Борьба за реконструкцию художественной обработки посуды, за преодоление тяготеющих над фарфоро-фаянсом и стеклом реакционных традиций, за очищение этого искусства от хлама мещанской эстетики, за пролетарское мировоззрение и овладение передовыми производственными методами оформления — эта борьба, являющаяся выражением классовой борьбы на данном участке художественного фронта, должна получить серьезную теоретическую базу.

В связи с вопросами художественно-идеологического характера сборник уделяет серьезное внимание проблемам техническим как в силу тесной взаимной связи тех и других, так и в силу важности вопросов техники для практических работников в области производственного искусства. Творчество художника-проектировщика и конструктора, призванного участвовать в процессе реконструкции массовой посуды, не может развиваться на основе устарелых кустарных методов, а должно опираться на передовую технику, используемую им как средство для развертывания новых идеологических задач, стоящих перед пролетариатом. На содержании сборника учет этого момента отразился подробным рассмотрением технических функций посуды в связи с проблемами ее рационализации и стандартизации.

Материал, вошедший в сборник, конечно, не исчерпывает всех сторон разрабатываемой группой темы. К тому же некоторые из затронутых в сборнике вопросов рассмотрены бегло и освещены лишь в общих чертах, давая только предварительную наметку, за которой должна последовать дальнейшая, более углубленная разработка. Но на первом этапе работы представлялось существенно важным дать четкую постановку основных проблем оформления массовой посуды, чтобы помочь ее практическим работникам усвоить правильную классовую ориентировку в борьбе за осуществление стоящей перед ними большой задачи и мобилизовать внимание советской общественности к задачам художественного оформления массовой посуды.

Пути художественного оформления массовой посуды в реконструктивный период

В свете задач коренного переустройства быта, выдвигаемых культурной революцией, художественное оформление предметов широкого потребления заслуживает самого серьезного внимания, ибо путем художественного оформления мы заставляем вещи быта выполнять функции идеологического порядка.

В условиях обостренной классовой борьбы мы должны использовать все средства, способствующие идеологической насыщенности проникающих в быт элементов и вооружающие пролетариат на борьбу за социалистическое строительство. Анализ художественного оформления существующей массовой продукции раскрывает основное, глубокое противоречие идеологического порядка, которое в эпоху реконструкции представляется вопиющим. Руками тысяч рабочих живописного цеха, руками художников, работающих на производстве, производится в массы реакционная продукция.

Противоречие между методами ручного труда художника—по существу кустаря, опирающегося на традиции ремесленного творчества,—и ведущей ролью индустриальных способов производства в реконструктивный период развернулось с такой остротой, что в среде работников фарфоровой промышленности¹ ставится вопрос,—да нужен ли вообще художник на производстве, не является ли он запоздалым гостем, доживающим на заводе последние дни. Придет рационализированный стандарт, построенный исключительно на предпосылках целесообразности функционализма, и убьет художника.

Защитники этой точки зрения стремятся использовать и растущий спрос на продукцию общественного питания с теми же целями сужения художественных задач в производстве посуды: «Важно выпустить как можно больше и как можно дешевле. О художественном оформлении думать не приходится».

Такая узкоутилитарная, деляческая установка, кстати сказать, пытающаяся найти обоснование в прогрессивной роли стандарта, должна быть осуждена. Эта установка, ликвидирующая художественное оформление посуды, ликвидирует тем самым идеологическое качество данной отрасли художественного производства.

Следовательно, в противовес ликвидаторской точке зрения усилия должны быть направлены к тому, чтобы максимально усилить художественные моменты в массовой продукции, чтобы помочь художнику найти свое

¹ Речь идет о существующем мнении среди хозяйственников и инженерного персонала на фарфоровых заводах, которое нашло себе отражение в прениях на I Всесоюзной конференции художников стекольно-фарфоровой промышленности.

законное и нужное место в системе индустриального производства и наметить пути включения отсталого участка художественной промышленности в общую идеологическую борьбу за пролетарское искусство.

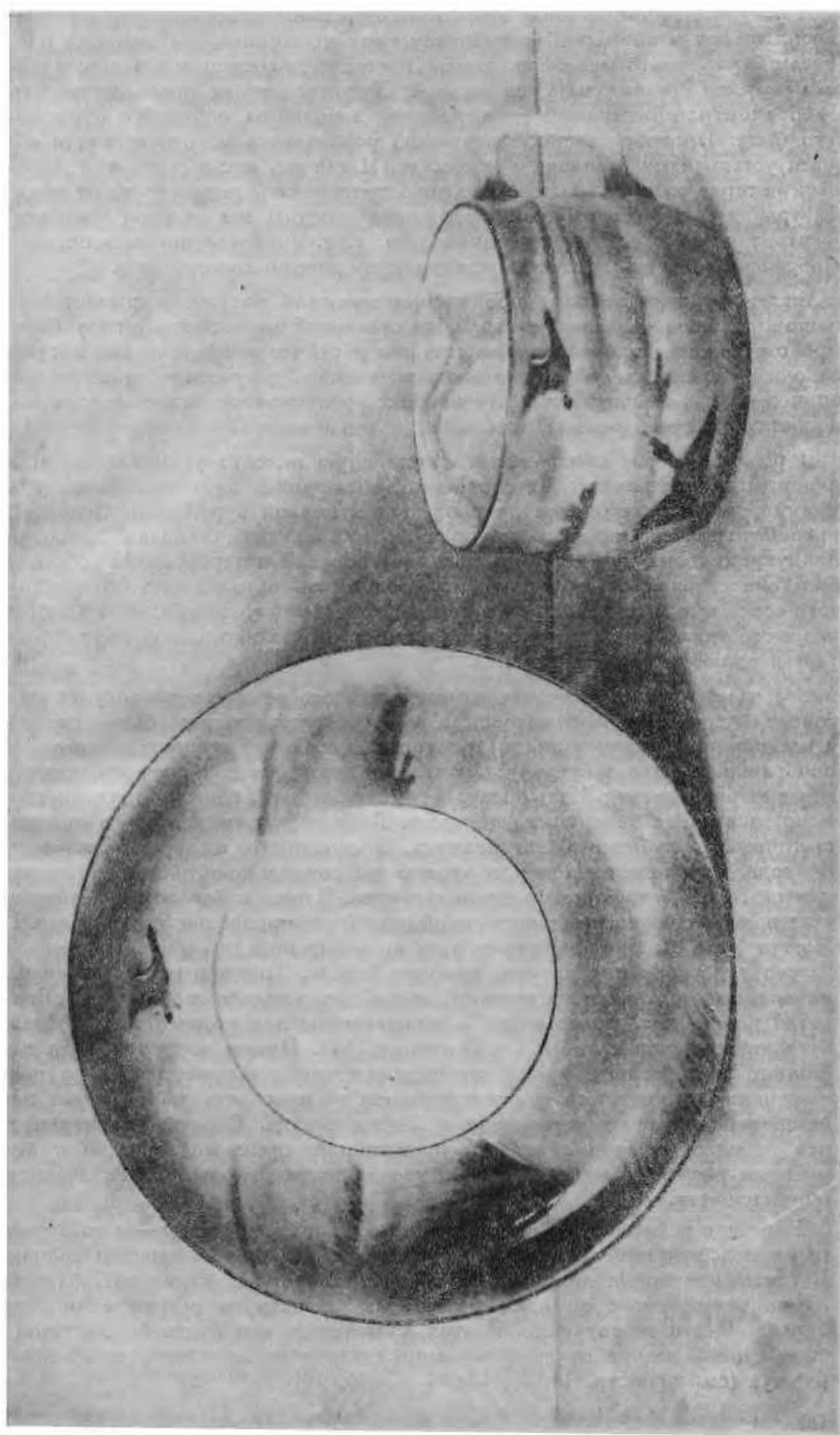
Реконструктивный период, подводя новую экономическую базу в нашей стране и открывая эпоху полного развертывания пролетарского искусства, заставляет художника-производственника встать на путь коренного пересмотра своего художественно-творческого метода в целом.

В художественной практике нашего времени отчетливо намечаются пути перестройки. Художники-одиночки, бригады молодых художников на фарфоровых фабриках через новую, социально-действенную тематику, через новые образы ищут путей выражения пролетарской идеологии в области керамического искусства. Эта новая тематика должна быть оценена как первые признаки формирования нового стиля. Однако только тематическая значительность, взятая узко-эмпирически, как мы постараемся показать на конкретных примерах, не решает вопроса. Художник на производстве в таких условиях должен быть идеологом, отчетливо сознавая, что художественные пути передового класса общества, базирующего свое строительство на основе максимального развития техники, ее последних достижений, не могут идти в разрез с передовыми способами производства. Художник-производственник овладевает новым методом не в противовес развитию высокой машинной техники, а используя ее как средство для развертывания новых идеологических задач, стоящих перед пролетариатом. Художник должен глубже войти в изучение всего производственного процесса, принимая активное участие в построении новой формы посуды, с расчетом на которую он даст свое декоративное решение. В частности, поскольку актуальнейшей задачей перед массовой продукцией стоит задача выработки стандарта, художник должен принимать активное участие в выработке и оценке его. Ибо наша задача заключается не только в том, чтобы стандартизировать рациональную техническую конструкцию, а в том, чтобы принципы целесообразности данной формы в условиях коллективного быта, принципы простоты, четкости, социальной действительности, идейной насыщенности осознать как элементы стиля пролетариата и найти этим принципам соответствующее художественное выражение. Вместе с этим художник-производственник должен знать процессы механического воспроизведения своего рисунка, изучая и совершенствуя эти способы, открывая в них новые возможности.

Необходима упорная борьба за высокое идейное и техническое качество работы художника-производственника. Это обеспечит художнику почетное место в системе индустриального производства. Мы проследим художественное оформление массовой посуды на сегодняшний день под углом зрения основного вопроса, в какой мере оно встает на путь выработки нового пролетарского стиля.

До сих пор в художественном оформлении массовой посуды дореволюционное наследие сохраняет абсолютное господство. Его истоки восходят в основном к буржуазной эстетике последней трети XIX в., нашедшей свое наиболее полное раскрытие в станковой живописи, принципы которой играли доминирующее значение среди других видов пространственных искусств. Наличие мотивов, более ранних, а также заимствованных за границей, не нарушает буржуазной генеалогии, а только роднит нашу продукцию с образцами буржуазной Европы.

Уже в 70-х гг. буржуазная живопись в России утрачивала черты воинствующего реализма. В 80-х гг. намечается определенная тенденция трактовать действительность в идеализированном виде. В сюжете преобла-



дают нейтральные, лишённые открытой социальной заостренности мотивы, коренившиеся в анархосубъективистических принципах, выдвинутых расцветом буржуазного индивидуализма. Значение живописи в качестве идейного оружия значительно снизилось. Художественная промышленность в основном рассчитывалась на украшение камерного, семейного буржуазного быта. Производственное искусство развивалось в соответствии с общими установками станкового искусства. И так же, как в станковой живописи, которая развивалась уже вне непосредственной зависимости от архитектуры, и в художественном оформлении посуды мы должны констатировать в общем то же прикладничество, т. е. организацию живописного изображения без всякого учёта особенностей данной конструкции.

Анализ художественного оформления массовой посуды вскрывает, как тесно оно было связано с судьбами станковой живописи. В силу большой отсталости нашего производства мы и сейчас в оформлении посуды находим пережитки разных этапов развития буржуазного станковизма, причем этапы, имеющие для нас наиболее реакционное значение, оказали наиболее живучее воздействие.

В результате мы обнаруживаем вопиющую эклектику, бытование разнообразных стилистических наслоений, совмещение художественных традиций разных классов как крупной, так и мелкой буржуазии. Основным потребителем, на которого крупная буржуазия рассчитывала массовую продукцию своих заводов, был мелкий городской и деревенский собственник: она ставила своей задачей способствовать организации его замкнутого семейного быта, поощряя путем художественного оформления бытовых вещей его узкие, ограниченные интересы: культ семейственной интимности, тягу к иллюзии богатства и т. д.

Все разнообразие сюжетики художественного оформления посуды, приспособляемое к разным группам потребителей, может быть сведено к нескольким основным видам, в которых хотя и нет стилистического единообразия, однако налицо установка на пассивное, лубочно-идеализирующее мировоззрение. Излюбленные виды сюжетики: пейзаж, идиллический жанр, цветочная декорация, орнамент. Пейзаж трактуется или в приемах статического лубочного натурализма, восходящего к передвижничеству периода его перерождения и утраты им социально-активного значения, или на манер бутафорского декоративизма. Чашка с болотом и летящими утками может служить иллюстрацией первого направления (см. иллюстр. 1). Можно было бы продемонстрировать по этому поводу бесчисленное количество деревенек под снегом, «родных берез». Трактовка этих деревенок не поднимается выше пассивного, чисто живописного любования. «Березовая роща» и «Лунные ночи» — иллюстрация для второго типа пейзажа бутафорски-декоративного (см. иллюстр. 52). Прием разворачивания глубинного пейзажа по округлой поверхности чашки неприемлемо разрушает построение статиста, рассчитанное им на плоскость, и вскрывает полнейшее безразличие живописца к форме сосуда. Следует подчеркнуть, что пейзажи обычно обводятся произвольно приспособленными к композиции разнообразными, нередко весьма шитиеватыми и эклектическими обрамлениями.

Наряду с пейзажем мы отметили уже идиллический жанр — влюбленные пары под кущами «дерев» и вделанные в медальоны женские головки. В настоящее время вокруг этих образов «маркиз и маркизов», благополучно переживших не одну революцию, вспыхнула острая социальная борьба. И это не случайно. В этих медальонах, как будто бы достаточно безобидных, весьма откровенно концентрируется мировоззрение мелкого буржуа (см. иллюстр. 38, 40, 42, 44, 45, 46, 49).

Зеленоватый, неопределенный колорит полутона, как некий флер, окутывает влюбленных, которым судьба сулит безмятежное благополучие. Путем лубочной идеализации в головке «маркизы» запечатлевается собирательный преобразенный тип мещаночки, тот идеальный тип, приблизиться к которому мечтает и сама хозяйка уютного чайного стола, и хозяйские дочери, и хозяйские гости, перед которыми в дни парадных чаепитий расставляется сервиз с маркизами. Эти образы целиком противопоставлены действительности с ее борьбой и конфликтами, которая разворачивается там, за пределами семейного очага. Они несут с собой мечты о какой-то «красивой», безмятежной и богатой жизни, не похожей на «обыденность». И маркизы имели успех на рынке, соблазнительно одетые сложным узором обрамлений, завитков, позолотой и вуалью зеленоватых и розоватых тонов. Этими миниатюрами любовались за семейным чайным столом — такова уж их установка и способ подачи. Так через образ просачивалась определенная классовая, идейная пропаганда, обличенная в якобы безобидные формы убогого сентиментализма. Спрос на эту продукцию предъявляется и в наши дни; его социальные корни очевидны ¹.

В трактовке растительных мотивов в оформлении посуды мы также не найдем единого стилистического устремления. Букеты, гирлянды, орнаментальные образы даются и натуралистически, и условно, и в особой стилизованной трактовке, восходящей к модерну 90—900-х гг., и в стиле специфического лубочного идеализма, пути которого ведут к знакомым нам «маркизам» (в особенности декалькомания) ². Подавляющее количество растительных мотивов шло на Восток ³ и на крестьянский рынок. Известно, что в феодальных восточных культурах искусство цветочной декорации развернулось с исключительной полнотой, успешно конкурируя с более древней формой абстрактного символического орнамента. Эти формы, коренящиеся в символическом мировоззрении, на Востоке так тесно сплетены, что мы будем рассматривать их вместе. Анализ восточной орнаментики вскрыл перед нами разнообразные формы трактовки растительного мотива; однако преобладает схема, имеющая в основе формы чашечки, цветка и листа. В XVII—XVIII вв. вместе с расцветом народившейся в недрах феодального мира торговой буржуазии мы найдем элементы натурализма, в основе сохраняющего тенденцию к схематической фиксации действительности: специфические условия, задержавшие рост туземной буржуазии, реставрировали и сохраняли в целостности символическое мироощущение, корнями уходящее в глубокую древность. Орнамент, построенный по законам фатально-повторных ритмов, был ведущей декоративной формой в феодальных экстенсивных земледельческих культурах. На мусульманском Востоке, где был положен предел воспроизведению человеческого образа, все виды орнаментики были в сущности почти исчерпывающей формой выражения древней символики в изобразительном искусстве.

Повторяя для восточного рынка мотивы и трактовку феодального Востока, художественная промышленность воскрешала древнюю символику косной общественной формации, закрепляя элементы неподвижного, пассивно- созерцательного мировоззрения. И в настоящее время керамическая промышленность упорно продолжает консервировать это идеологическое наследие, не делая никаких попыток привлечь национальных худож-

¹ Надо отметить, что генеалогия этих «маркиз», восходящая к XVIII в. и началу XIX в., связывает их с более ранними образцами, однако они пережили достаточно отчетливо процессы обуржуазивания.

² Декалькомания — переводная картинка.

³ В Туркестан, Персию, Китай, Монголию, Турцию и Афганистан.

ников и внести в продукцию для перерождающегося Востока содержание нового пролетарского мировоззрения. Схематизм, черпающий материал из растительного царства по преимуществу, и феодальная символика упорно насаждаются нашими фабриками на советском Востоке и по сей день.

В разнообразных восточных мотивах оформления посуды мы имеем и качественно высокие образцы, репродуцирующие старый восточный рисунок (персидский, турецкий и др.), и беспринципную подделку «под Восток». Примером последнего типа может служить чайник с верблюдами Адамовича (см. иллюстр. 2). Эклектическая фальшь этой бессодержательной стилизации «под ковер» не обманет, конечно, ни одного чайханщика. Надо прямо сказать, под этой нарочитой косностью, под этим культом якобы «национальных» мотивов скрываются классово враждебные социальности, реакционные установки националшовинизма.

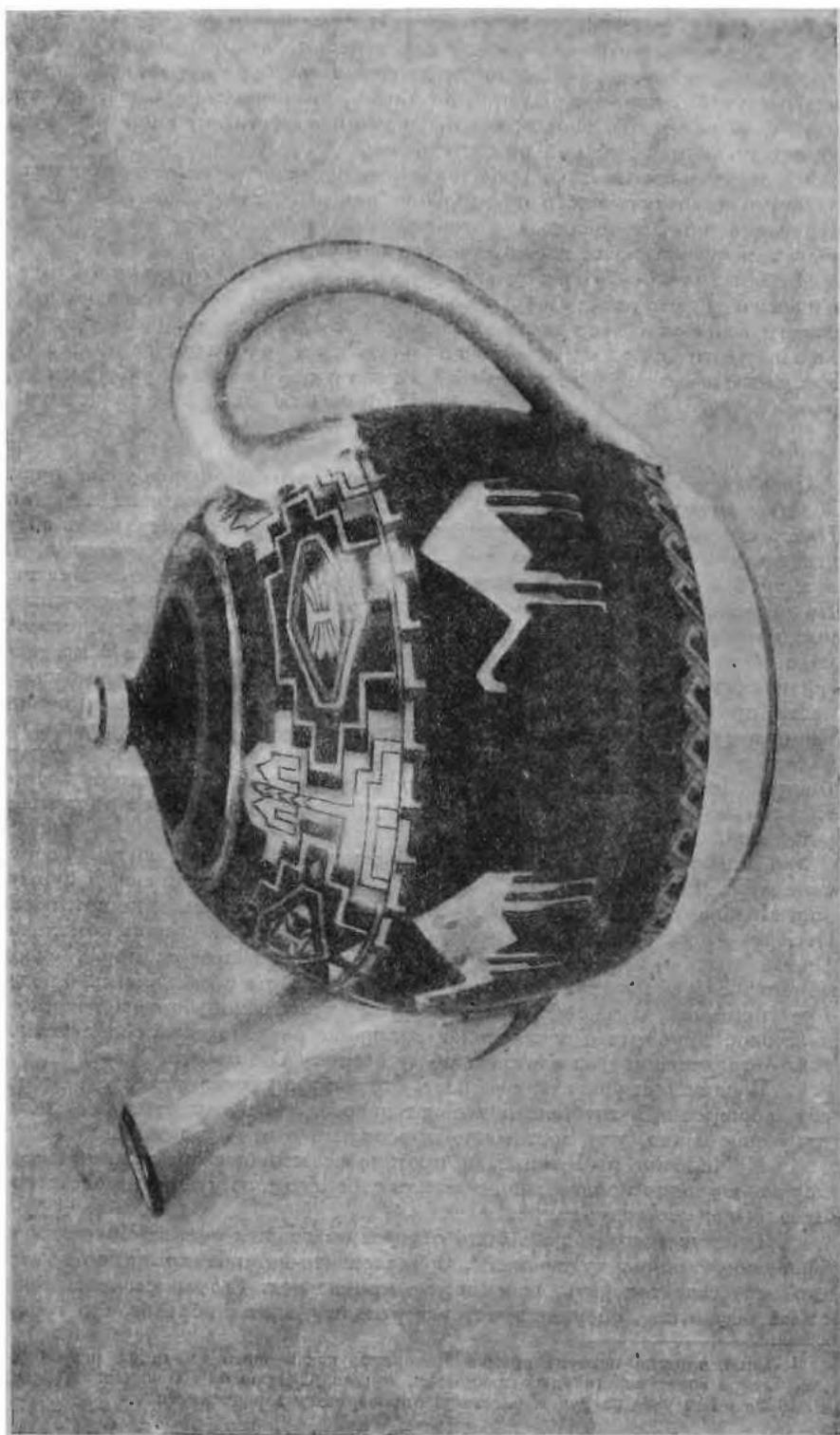
В сущности под тем же углом зрения отсталой культуры воспринимается керамическим производством и крестьянский потребитель, получающий почти исключительно растительные мотивы, только обычно вместо орнамента по поверхности предметов разбросаны декоративными пятнами цветы и букетики. В свое время для зажиточных слоев деревни те же мотивы снабжались богатым оформлением, обильной позолотой; тематика расширялась в сторону заимствования городских мещанских мотивов.

Растительные и орнаментальные формы в последнее десятилетие XIX в. подвергались специфической переработке в стиле модерн. Особенности модерна отчетливее в фишурной керамике и, пожалуй, в самой форме сосудов, которые становятся более подвижными, манерными, текучими, нарушая четкость конструктивных членений, ориентируясь на кривые гибкие линии и формы растительного царства. Рожденный в эпоху развитого промышленного капитализма «модерн» имел установку на механическое воспроизведение. Однако модерн не сделал революции в понимании производственного искусства. Декоративные части, заготовленные машинным путем, продолжали механически сопоставляться с формой. Кривые, выходящие, стеблеобразные линии раннего модерна, сочетавшиеся с блеклостью, вялостью колорита в поздней фазе стиля, эволюционировали к более упрощенной форме и техницистической сухости абстрактной орнаментики. Ползучие, гибкие линии окоченели, как стебли на сорванном цветке. Особенности распространение получили всякого рода орнаментальные подвески с каплями густой краски, имитирующие металл и драгоценные камни.

Модерн в сущности свелся к своеобразному декоративно-орнаментальному методу оформления вещи. И не случайно метод пассивной и абстрактной орнаментации с принципиальной установкой на «безыдейность» явился методом украшения «изящного» быта крупной городской буржуазии, интимного мира ее особняков, ее театров и т. п. Художественная промышленность в данном случае тесно смыкалась с буржуазно-идеологической установкой в художественной «деятельности»: искусство для искусства.

Обе фазы модерна — первая, принеся текучие, «лилейные» формы, нарочито безвольные и блеклые в колористическом отношении, и вторая, культивировавшая техницистическую и сухую орнаментiku, отличали по существу полное бессилие создать действительное, содержательное искусство.

Этот бессильный, вялый и сухой орнамент модерна с его дешевыми эффектами, имитацией под благородные материалы, с его стилизацией увядающих растений и скукой пустой техницистической символики не может участвовать в действительной переработке нашего быта, не может звучать созвучно нашей современности. Для нас он — пустое место.



Вследствие своей идейной пустоты и эклектической «безобидности» стиль модерн не встречает до сих пор должного отпора; наряду с искусственными пальмами он легко перекочевал из буржуазных ресторанов в наши клубы, кинотеатры, приспособился, акклиматизировался, пристроился и в советской керамической промышленности прочно, как будто потеряв свой прежний вид на жительство.

Мы не ставили своей задачей охватить последовательное историческое развитие художественного оформления посуды. Мы остановились на тех художественных концепциях, которые наиболее живучи и в наши дни, и пытались раскрыть их идеологическое содержание.

И беглого обзора достаточно, чтобы оценить реакционно-буржуазную ориентацию нашей массовой промышленности, которая вопреки задачам социалистической реконструкции быта целиком обращена назад к пассивно-созерцательной эстетике, мелкобуржуазной романтике, к имитации феодального мировоззрения.

Октябрьская революция внесла и в консервативное фарфоровое производство некоторое оживление. Появилась новая, советская тематика. Интерес к производственному искусству, всплывший на поверхность общественного внимания, бросил на производство крупных художников. Из них требуют критической оценки в первую очередь Чехонин и Малевич. Под тем же углом зрения представляют некоторый интерес немногочисленные, но своеобразные опыты Кандинского. Эти художники непосредственно мало обслуживали массовую продукцию, однако, как показвала I Всесоюзная конференция художников стекльно-фарфоро-фаянсовой промышленности, проблема влияния их творческих методов в художественном оформлении посуды стоит остро и сейчас. Для многих руководителей живописным цехом продукции Чехонина, даже в наиболее реакционных образцах (напр., «Демониада» на чашках), является мерилom, от которого они отправляются в оценке работ молодежи, осуществляющей другие творческие установлики.

Указанные художники — идеологи разных социальных групп. Творческие пути Малевича связаны с судьбой крупнокапиталистической буржуазии. Наоборот, Чехонин был идеологом оттесненных капитализмом групп. Отсюда — реставрация Чехониным старой аристократической романтики. Новый класс — пролетариат — трактовался им на первых порах сквозь романтическую призму. Матросы и красноармейцы с юбилейных блюд — тому примеры. С дальнейшим обострением классовой борьбы вскрылось классовое лицо этого художника: в период развернутого социалистического строительства он оказался по ту сторону Советского Союза.

Кандинский ушел еще раньше. Мелкобуржуазные корни его идеологии, обращение в глубины подсознательного, как к единственному источнику творчества, уже достаточно выяснились в искусствознании.

И Малевич и Чехонин, в противовес мелканскому эклектическому дореволюционному наследию, выявляли свое классово чуждое пролетариату идеологическое содержание.

Прежде всего должна быть отвергнута ложная оценка Чехонина как «революционного» художника¹. О диалектико-материалистическом методе его искусства говорить, конечно, не приходится. Его аристократическая, вялая романтика, оперная трактовка революционных образов, его тоскую-

¹ Напр., в корне неверна оценка Чехонина, как верного спутника революции — „трубадура советской государственности“, данная А. Эфросом (Профили. Федерация. К. 1930 г.). Его уход за рубеж блестяще опроверг эту характеристику.