

735.3
K-85



И. А. КРЮКОВА

РУССКАЯ СКУЛЬПТУРА МАЛЫХ ФОРМ



АКАДЕМИЯ
НАУК
СССР

•

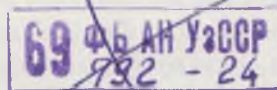
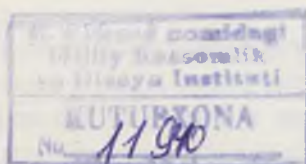
ИНСТИТУТ
ИСТОРИИ
ИСКУССТВ
МИНИСТЕРСТВА
КУЛЬТУРЫ
СССР



735.3
к 85

И. А. КРЮКОВА

РУССКАЯ
СКУЛЬПТУРА
МАЛЫХ
ФОРМ



ИЗДАТЕЛЬСТВО
«НАУКА»

МОСКВА

1969

Ташкентский
театр.-худож. ин-титут

БИБЛИОТЕКА
ИНВ. № 134558

Обр. 1
П-2 ✓

АВТОМАТИКА

РАБОТЫ

АВТОМАТИЧЕСКОЕ

УПРАВЛЕНИЕ

ВОДА

ОТВЕТСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР

С. М. ТЕМЕРИН

25 - 529 10

АВТОМАТИКА
РАБОТЫ
АВТОМАТИЧЕСКОЕ
УПРАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ

Декоративная скульптура малых форм, малая скульптура, мелкая пластика — этими понятиями обозначают обычно скульптурные изображения небольших размеров, предназначенные в основном для жилых помещений.

Малая декоративная пластика находится на границе различных видов пространственных искусств. Она оперирует объемными формами и тем самым является отраслью скульптуры. С другой стороны, она имеет отношение и к декоративно-прикладному искусству. С ним малую пластику сближает общность материалов, постоянно употребляемых в прикладном искусстве и сравнительно редко используемых в станковой скульптуре (фарфор, фаянс, терракота, кость и т. д.), соответствующая промышленная техника их обработки, а также пространственная среда, в которой воспринимаются человеком произведения декоративно-прикладного творчества и мелкой пластики. И, наконец, что особенно существенно, их роднит характер художественного языка, располагающего богатыми средствами выражения помимо изобразительных. Эти свойства позволяют малой пластике входить на равных правах в ансамбль предметов прикладного искусства в интерьере и тем самым являться элементами одной композиции. В соответствии с этим в произведениях мелкой пластики раскрываются такие стороны искусства, которые не выявляются отчетливо при рассмотрении скульптуры или декоративно-прикладного искусства, взятых отдельно.

Мелкая пластика интересна и тем, что она развивается, подобно «большой» скульптуре, как искусство уникальных произведений и в то же время как производство массовых изделий, что характерно для предметов декоративно-прикладного искусства. Это позволяет выявить качества, необходимые для того, чтобы скульптура смогла стать подлинным произведением искусства уникального или массового характера, в зависимости от того, какая цель преследуется при ее создании.

Декоративная скульптура малых форм существует и воспринимается зрителем не только как самостоятельное произведение искусства, она одновременно является и элементом сложной интерьерной композиции. Поэтому она легко входит в ансамбль

предметов, если в ней налицо тот же архитектурный строй, те же специфические приемы выражения, которые позволяют произведению декоративно-прикладного искусства достигать эстетической и эмоциональной действенности независимо от того, имеются ли в нем элементы изобразительности или нет. И здесь возникает интереснейшая для исследователя проблема соотношения в скульптурном произведении сторон изобразительно-пластической и конструктивно-композиционной.

Возникает вопрос, может ли мелкая пластика станкового плана находить место в ансамбле современного жилого интерьера, в котором не учитываются условия ее существования, рядом с обычными бытовыми предметами?

Такого рода пластика встречается в жилище современного человека; однако, включение ее в комплекс вещей, составляющих убранство интерьера, требует известных усилий. Появляется необходимость создания определенной обстановки, соответствующего нейтрального фона. Может понадобиться удаление других, мешающих восприятию скульптуры предметов на некоторое расстояние от нее или введение какого-либо разграничения между ними, а также необходимость в постоянном, наиболее выгодном для скульптуры освещении и определенной точке зрения. Практика показывает, что столь же легко и естественно, в таком разнообразии возможных вариаций, как декоративная пластика, скульптура малых форм станкового плана в ансамбль жилища (особенно типового, массового строительства) не входит.

В современном искусстве можно встретить большое количество произведений скульптуры малых форм, умело сделанных, грамотных, но оставляющих нас равнодушными, так как они лишены убедительности и яркой выразительности; они не захватывают, не волнуют нас, производят впечатление вещей не раз уже виденных, примелькавшихся. И здесь приходится говорить о некоторой ограниченности средств у мастера, работающего в области мелкой пластики по сравнению с теми, кто создает станковую или монументальную скульптуру (например, трудность моделировки форм человеческого тела в мелкой пластике, достижения «говорящей» мимики лица, впечатляющего взаимодействия крупных масс и объемов и т. д.), и одновременно — о том, что специфические средства выразительности мелкой пластики используются еще часто недостаточно. Имеется в виду отношение художника к материалу — умение использовать его цвет, фактуру, которая может быть очень многообразной в одном произведении, способной давать интересные сочетания и сопоставления гладкой и пероховатой, матовой и блестящей поверхности, в зависимости от эмоциональной тональности произведения; речь идет и о таких средствах, как выразительность силуэта, ажурность «внутреннего контура», при которой окружающий воздух свободно «затекает» в композиционное пространство скульптуры, создавая упорядоченное взаимодействие, своеобразную игру объемов и просветов между ними; можно говорить и о подчеркнутом пластическом движении форм, объединяющем элементы многофигурной композиции в единое ритмическое целое; о возможности в малых размерах широко и свободно оперировать обобщением форм, условностью изображения.

В декоративной пластике характер материала имеет первостепенное значение. Если к станковой скульптуре, выполненной из аморфного, лишенного привлекательности материала — гипса, можно еще отнести как к более или менее законченному произведению, то в мелкой пластике это совершенно невозможно. Скульптура малых форм обязательно «приглашает» зрителя подойти и посмотреть на нее не только издали, но и вблизи. При этом гипс особенно отчетливо проявляет себя как суррогат материала, как полуфабрикат, и скульптура малых форм теряет часть

своих качеств, особенно при близком рассмотрении, из-за вялой поверхности и мертвого, ничего не говорящего цвета гипса. Художник лишается в этом случае тех средств эмоциональной выразительности, которые может дать умелое использование декоративных свойств и качеств различных полноценных материалов — бронзы, дерева, фарфора, терракоты и т. д. Поэтому в мелкой пластике от отношения художника к материалу, от полноты раскрытия и использования его возможностей зависит в большой степени убедительность, с которой вещь доносит до зрителя художественный замысел скульптора.

Чрезвычайно важным оказывается в малой скульптуре момент введения цвета или линии как средства обогащения пластики, усиления образной характеристики в декоративном плане. В ряде работ совсем недавнего времени мы видим скорее раскрашивание скульптуры, стремление создавать объемную живописную картину, придавая изображаемому естественные, натуральные цвета; роспись здесь наносится на уже вполне законченную, разработанную в деталях форму. Такой путь в принципе возможен. Но цвет в этом случае может лишь повторять то, что уже выразила форма. А между тем цвет предоставляет богатейшие возможности, когда он «досказывает» то, на что лишь намекает пластика. Такого рода дуэт формы и цвета великолепно умели разыгрывать безымянные художники, создававшие удивительные фарфоровые фигурки на русских заводах конца XVIII — середины XIX века.

Чрезвычайно интересная проблема, пищу для рассмотрения которой в изобилии дает интерьерная пластика, — это восприятие произведения искусства, взаимоотношение предмета искусства и человека, как двух сторон единого творческого процесса, включающего в себя этап создания произведения художником, и переживания его зрителем. А в области мелкой пластики возникает еще одно промежуточное звено: творческий акт самого потребителя искусства, включающего скульптуру в интерьерную композицию, находящего для нее место в ансамбле. Для восприятия монументальной или станковой скульптуры необходимо создать постоянные, стабильные условия, определить более или менее устойчивое место, найти точку зрения на нее с определенного расстояния. Произведение же мелкой пластики так же, как и любой бытовой предмет, любой элемент интерьерной композиции, может иметь бесконечное количество точек зрения и самые разнообразные, произвольно изменяемые в процессе каждодневной жизни человека, условия восприятия.

Произведение мелкой бытовой пластики находится почти постоянно перед глазами человека, поместившего его в своем жилище. В зависимости от состояния, от настроения наш взгляд останавливается на вещи пристально и внимательно или скользит по ней бегло, рассеянно. Передвигаясь по комнате, меняя положение, мы видим одну и ту же фарфоровую, глиняную, деревянную фигурку то с близкого расстояния, то с более далекого в ряду с прочими, находящимися в комнате предметами; то на уровне глаза, то сверху, с «птичьего полета», то снизу — в сильном ракурсе; временами мы смотрим на нее, стоящую неподвижно на столе или на полке, иногда берем ее в руки, рассматриваем, повертывая, со всех сторон. И фигурка должна выдерживать все эти меняющиеся условия ее восприятия, должна во всех случаях сохранять выразительность. Монументальная, а в известной части и станковая скульптура «не подпускает» к себе человека, держит его на известном расстоянии, с которого ее только и можно обозревать и воспринимать во всей полноте. Мелкая же пластика находится в близком, повседневном общении с человеком, в непосредственном с ним соприкосновении; и это определяет необходимость известной камерности ее образов, сомасштабности идейно-художественного содержания месту и условиям

восприятия, характеру известной интимности обстановки, в которой она живет почти на равных условиях с утилитарными и декоративными предметами домашнего обихода.

Таким образом, мелкая пластика представляет собой богатейший материал для исследования целого ряда важнейших сторон и свойств пространственных искусств. Помимо этого, будучи связана неразрывно с декоративно-прикладным творчеством, она какой-то своей частью входит в обширную область материальной деятельности человека и подвергается интенсивному воздействию разнообразнейших факторов социально-экономического порядка. Распространенность мелкой пластики делает ее особенно чувствительной к изменению вкусов, эстетических воззрений и устремлений весьма широких масс. В ней находят своеобразное преломление взгляды общества, мечты и интересы больших социальных групп, а в отдельные периоды — всего народа в целом. В такие эпохи мелкая пластика достигает высокого подъема и приобретает качества значительного художественного явления.

В силу этого освещение конкретного материала скульптуры малых форм на различных стадиях ее существования представляется интересным с самых различных точек зрения.

Из всей более чем двухвековой истории развития русской мелкой пластики автор выбирает те ее отрасли, которые в тот или иной период являются особенно значительными фактами художественной культуры или дают наиболее интересный материал для суждения о перечисленных выше проблемах. В этой связи первостепенное внимание уделяется одному из наиболее распространенных разделов мелкой пластики — фарфоровой скульптуре. Именно здесь находили наиболее сильное выражение тенденции, раскрывающие связь бытовой декоративной пластики с эстетическими и этическими взглядами народа, отражались его интересы и пристрастия.

Стремясь сколь возможно ограничить совершенно неисчерпаемый материал скульптуры малых форм, автор основное внимание обращает на мелкую интерьерную пластику декоративного характера, которая в настоящее время имеет наибольшее значение, так как обладает максимальными возможностями, становится подлинно-массовой. Малая же станковая скульптура неизменно тяготеет к уникальности, к единичности, весьма теряя в своей художественной ценности при многократном повторении. Это обстоятельство, конечно, ни в какой мере не умаляет ее значимости. Однако для судеб советской скульптуры малых форм декоративная пластика представляется несравненно более важной и определяющей, и поэтому изложение по существу концентрируется вокруг нее. С другой стороны, в декоративной скульптуре специфические черты малой пластики проявляются значительно ярче и полнее, чем в станковой. Кроме того, следует учитывать, что в определенные периоды развития советского искусства, во второй половине 40 — начале 50-х годов, снималась, не принималась в расчет специфика декоративного языка и малая скульптура создавалась на основе принципов станкового искусства в его официальном варианте. Ярко-декоративный же характер пластики никогда не приносил ущерба выразительности скульптуре, как искусству, а, наоборот, придавал ей художественную ценность, часто даже при наличии существенных недостатков мастерства или специальных знаний. Поэтому для современной творческой практики наследие в области декоративной пластики является наиболее ценным и важным.

Рассмотрение материала начинается со второй половины XVIII века. Здесь картина представляет исключительный интерес ввиду параллельного существования и взаимодействия традиционной народной скульптуры малых форм и только

что начавшего прививаться на русской почве западноевропейского искусства фарфоровых кукол. Обращаясь к началу XIX столетия, автор рассматривает наряду с фарфором народную скульптуру малых форм — деревянную богородскую скульптуру-игрушку как наиболее красноречивую в смысле проявления общих тенденций развития художественной культуры первой половины XIX века в данной области.

Такого рода очерк малой скульптуры дореволюционного времени, предваряющий рассмотрение творческой практики послереволюционного искусства, дает возможность сопоставить и проследить интересующие нас моменты в различных социально-исторических условиях. Яснее представляется и весь ход развития мелкой декоративной пластики уже в творчестве советских художников.

Автор не стремился к строгому единообразию изложения. Сам материал часто диктует различный подход к нему, тем более, что необходимо сопоставлять весьма разнообразные, находящиеся в развитии явления — результаты художественной деятельности промышленных предприятий, индивидуально работающих художников и мастеров народных промыслов. Здесь особенно важным и сложным оказывается вопрос об эволюции в современных условиях коллективного традиционного искусства и творчества отдельного художника — мастера так называемых народных художественных промыслов.

При рассмотрении пластики дореволюционного времени в основном принят принцип ее рассмотрения как творчества коллективного и безымянного, поскольку таким она в основном предстает перед нами.

При анализе скульптуры 20—30-х годов нашего века произведения малой пластики рассматриваются и под углом зрения художественной деятельности завода, предприятия, и как результат творчества определенного художника, в зависимости от того, что подсказывает сам материал, возможность наилучшего его рассмотрения.

Наконец, в рамках последних лет основное внимание фиксируется на принципиально-важных моментах, на общих тенденциях развития, выявляемых путем анализа тех работ, в которых можно подметить зарождение новых черт, проследить поиски декоративного языка, уловить зародыши искусства завтрашнего дня, намеки того, что в дальнейшем может стать тенденцией, определить направление развития данного вида искусства.

Исследования малой пластики, в особенности советской, немногочисленны. Сводные работы о ней вообще отсутствуют. В столь малом внимании к данной проблеме можно видеть, однако, не маловажность предмета исследования, а исторически сложившееся отношение к декоративно-прикладному искусству в целом, и к малой пластике в частности, как к искусству «второго сорта» или даже вообще как к явлению, не входящему в это понятие. Часто создавалось положение, когда исследователи истории скульптуры отмахивались от мелкой пластики, относя ее к декоративно-прикладному искусству; специалисты же в этой области также обходили молчанием скульптуру малых форм, считая ее отделенной непроходимой пропастью от декоративно-прикладного творчества, как вида изобразительного искусства.

Существует довольно распространенное мнение, что скульптура малых форм отжила свой век, что она якобы несовместима с принципами современной архитектуры и поэтому не может находить себе места в современном интерьере. Не говоря уже о том, что пластика в жилище может быть источником идейно-художественного воздействия и действенным средством эстетического воспитания, даже с точки зрения выразительности самой архитектуры интерьера, — не только возможно, но и жела-

тельно помещать в нем скульптуру. Она поможет преодолеть и стандартность, и известную эстетическую бедность архитектурного образа, и, главное, — окажется средством придания жилому или типовому общественному интерьеру того необходимого оттенка человечности, своеобразия, характерности, которой нам иногда так сильно не хватает.

Однако несомненно и то, что не всякая скульптура легко найдет место в жилом помещении. Если художник не будет думать об этом — может оказаться очень трудной задачей включить ее в композицию интерьера.

Взгляды на декоративную пластику как на искусство, принадлежащее прошлому, питают низкий уровень так называемой массовой продукции, выпускаемой нашими предприятиями художественной промышленности. Поэтому в задачу автора входит и попытка сделать общественным достоянием истинное лицо советской малой пластики, как интересное и значительное художественное явление, часто заслоняемое и дискредитируемое безвкусной, мещанской рыночной продукцией.

В настоящее время искусство декоративной скульптуры малых форм, несомненно, находится в преддверии подъема, который, однако, сковывается и замедляется часто пренебрежительным отношением к этому виду творчества, а иногда и недостаточно серьезным, вдумчивым отношением к нему самих художников. Тем не менее мы верим, что в ближайшем будущем нам предстоит стать свидетелями расцвета мелкой пластики, ее интересного и своеобразного развития как массового и жизненно-нужного людям искусства. Она, несомненно, вернет себе то положение и значение в обществе, которое позволило исследователю фарфоровой пластики М. В. Фармаковскому определить ее роль в первой половине XIX века, как подлинно национального украшения русского жилища. Конечно, дело здесь не только в украшении, но и в том, что мелкая пластика, располагая теми же средствами выражения чувств и эмоций, которыми обладает искусство бытовой вещи, сочетает их с большими изобразительными возможностями, и может ярко отображать черты своей эпохи, становиться, так сказать, ее документом и раскрывать человеку его собственное содержание, помогая познавать самого себя.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ



Временем сложения самостоятельного жанра русской декоративной пластики малых форм с известной условностью можно считать вторую половину XVIII века. Именно в этот период возникает, ширится и усиливается необходимость в интимном, камерном, «домашнем» искусстве, ощущается потребность русских людей видеть произведения искусства в своем повседневном быту. Появление и развитие камерной пластики неразрывно связано со всей общественной, духовной атмосферой русской жизни XVIII века.

Светская скульптура малых форм на первый взгляд возникла как бы из небытия в период, следовавший за эпохой стремительных потрясений и ломки всех сторон русской действительности, дерзновенных свершений, беспощадного принуждения и в то же время освобождения от окостеневших рамок столетних традиций. Мощный поток иноземного, захлестнувший Россию в петровскую эпоху и изменивший привычный, веками установившийся образ жизни русского человека, вместе с тем высвободил скованную творческую энергию, столетиями дремавшую жизненную силу народа, его волю к преобразованиям. Перед Россией встала дилемма: или включиться в процесс общего экономического развития западноевропейских стран, двигавшихся к капитализму, или превратиться в их полуколонию.

Содержанием гигантских преобразований, над которыми встает грозная и величественная тень Петра, была задача превращения русского государства в могучую Российскую Империю. Сопровождавшая эти процессы глубинная ломка духовной жизни общества неизбежно повела и к сложению принципиально нового характера русской художественной культуры послепетровского времени.

Освобождение от оков церковности, бурное экономическое, промышленное развитие страны, изменение и усложнение вкусов общества, встречи с высокоразвитой западноевропейской культурой, заимствование ее достижений в самом широком смысле и в конечном счете возникновение новых материальных и духовных потребностей русского общества — все это послужило стимулом небывало быстрого и мощного расцвета отечественной культуры России.

Искусство с необыкновенной быстротой развивается вширь. Принципиально новые области завоевывает архитектура. Возникают новые типы зданий — сооружения гражданского назначения; ставятся градостроительные задачи; в изобразительном искусстве кристаллизуется жанр портрета, книжная иллюстрация, декоративная живопись (аллегорические росписи плафонов, панно), несколько позже — историческая и жанровая живопись. В тесном взаимодействии двигаются вперед технические науки и прикладное искусство. Входят в употребление новые, доселе неизвестные материалы, разрабатываются более совершенные способы их обработки. Появляется огромное количество новых по назначению предметов, видов изделий, вызываемых к жизни новыми потребностями общественного, государственного, частного быта.

Для русской скульптуры середина XVIII века оказалась переломным периодом, может быть, в еще большей степени, чем для какого-либо другого вида или области русского искусства. Ее судьбы во многом определили две важнейшие тенденции эпохи — возникновение и рост светской художественной культуры и общий процесс демократизации искусства. Воздействие этих двух явлений нигде, вероятно, не сказалось с такой яркостью и отчетливостью, как в новом для русского искусства виде скульптуры — в малой камерной пластике. Толчком к ее развитию явилось освоение в России производства фарфора, в частности скульптуры — так называемых фарфоровых «кукол». Но было бы неправильным утверждать, что декоративная скульптура малых форм зародилась в середине XVIII века на пустом месте. Она несомненно опиралась на существовавшее национальное пластическое искусство и на живые традиции художественного мастерства прошлого. Разнообразнейшие факторы сплетались в ней самым причудливым образом, складываясь в конечном счете в оригинальное, самобытное, глубоко национальное искусство.

В мелкой пластике, как и во многих других областях русского искусства, шли интенсивные процессы освоения достижений западноевропейской культуры, сопровождавшиеся временным поверхностным подавлением национальных народных традиций. Однако эти последние в том же сложном процессе взаимодействия различных культур, вновь поднимались из глубины, неудержимо прорастали, претворяя в себе новые тенденции и кристаллизуясь в принципиально новое художественное явление; оно постепенно приобретало своеобразный оригинальный характер, и к первой четверти XIX века вылилось в искусство общенациональной значимости.

Исследователя искусства не могут не привлечь две чрезвычайно художественно важные области мелкой пластики XVIII века: фарфоровые «куклы» «новорожденного» Императорского фарфорового завода и издавна бытовавшая на Руси крестьянская майоликовая пластика Гжели. Какое-то время эти столь различные в своих истоках и формах явления развивались бок о бок, внешне независимо друг от друга, на двух полюсах русской жизни XVIII века. И лишь позднее, в первой четверти XIX века, стало ясно их непрестанное внутреннее взаимное тяготение, обнаружился процесс органического взаимопроникновения, приведший к совершенно новому качеству русского пластического искусства.

Фарфор Императорского завода был, несомненно, значительным явлением художественной культуры середины XVIII века. Он во многом определил лицо малой декоративной пластики в России последующих периодов. Однако фарфоровые «куклы» раннего, елизаветинского периода не были единственным видом русской мелкой пластики этой эпохи. Судьбы русской скульптуры малых форм XVIII — XIX веков не могут рассматриваться вне связи с существовавшей одновременно народной скульп-

турой — гжельскими майоликовыми фигурками, богородской деревянной игрушкой. Их неправомерно относить целиком к области детской игрушки, считая, что переработка игрушки в собственно декоративную пластику произошло лишь в послереволюционное время в творчестве советских мастеров народных промыслов. Видимо, процесс этот в основном завершался к XVIII веку, и уже тогда из детской игрушки явно выделилась линия *скульптуры*. Сохранившиеся скульптурные произведения гжельских мастеров второй половины XVIII века из майолики, фаянса и полуфаянса охватывают такой круг тем и образов, которые нельзя рассматривать под углом зрения только детской игрушки. И они вполне логичны, как проявление художественного осмысления действительности, отвечающее эстетическим потребностям взрослого человека. Точно так же и рафинированные композиционные пластические принципы богородской деревянной скульптуры конца XVIII — начала XIX века с непреложной убедительностью заявляют о себе, как о результате длительного развития своеобразной культуры предшествующих периодов, опять-таки не вытекающей только из потребностей детской игрушки. Можно предполагать, что в быту русского крестьянина уже в середине XVIII века (а возможно и гораздо раньше) определенная часть майоликовых, деревянных, глиняных «кукол» являлась своего рода настольной пластикой, выделяясь из собственно игрушки и приобретая специфические черты игрушки-забавы для взрослых и камерной скульптуры малых форм.

Это допущение чрезвычайно важно, ибо оно дает ключ к пониманию необычайно быстрого блестящего расцвета фарфоровой скульптуры конца XVIII — начала XIX века, помогает проследить в ней нарастание национальных народных качеств, превративших фарфоровые фигурки, по прекрасному выражению М. В. Фармаковского, в воистину русскую национальную форму украшения жилища ¹.

Обращаясь к фарфоровым «куклам» Императорского завода и майоликовым фигуркам безымянных гжельских мастеров, мы сталкиваемся с двумя полярными фактами искусства. С одной стороны, это — сугубо аристократическое производство, целиком исходившее в первоначальный период своего развития из образцов мейсенского фарфора, обреченное монаршей волей удовлетворять лишь потребности императорского двора. Оно было сковано субъективными вкусами и личными пристрастиями сановников, коим поручалось руководство заводом. И тем не менее мы наблюдаем здесь интереснейший процесс демократизации искусства, идущий как бы вопреки вкусам непосредственных заказчиков. Мы обнаруживаем проникновение в фарфоровую пластику прогрессивных эстетических взглядов общества, видим отпечаток творческого мировосприятия русских художников второй половины XVIII века, создававших модели для производства или выполнявших эти образцы в фарфоре.

С другой стороны — живое традиционное крестьянское искусство гжельских народных мастеров начинает, пусть медленно, впитывать в себя черты новой, идущей «с верхов» художественной культуры, претворять их по-своему, трансформировать и корректировать в соответствии со вкусами и потребностями весьма широких слоев потребителей такого рода камерной пластики. В активном взаимодействии и взаимопроникновении этих двух видов скульптуры малых форм — аристократического

¹ М. Фармаковский. Скульптура государственного фарфорового завода. — В сб.: «Русский художественный фарфор». Под ред. Э. Голлербаха и М. Фармаковского. Л., 1924.

фарфора Императорского завода и народной пластики Гжели — основная тенденция развития мелкой пластики XVIII века. В этом процессе складывался яркий стиль фарфоровых фигурок первой четверти XIX века, получивший столь блестящее проявление в произведениях Гарднеровского предприятия, а затем и других заводов и бесчисленных мелких кустарных мастерских.



Искусство гжельских мастеров майоликовой пластики второй половины XVIII века развилось в старинном русском керамическом районе и, несомненно, к XVIII веку являлось результатом длительного совершенствования высокой местной народной художественной культуры.

Гжельская майоликовая пластика с первого взгляда покоряет детской свежестью, цельностью, непосредственностью передачи впечатлений действительности. Ясный и простой взгляд на мир, глаз, безошибочно видящий лишь самое важное и интересное, — все это роднит творчество гжельских мастеров с искусством художников греческой архаики, мастеров игрушки-скульптуры народов Китая и Японии. У гжельских мастеров тоже предельное знание материала, возможностей и ограниченных сторон технологии, умение простыми средствами достигать высоких художественных результатов. Эти принципы и художественно-технические приемы, образующие целостную пластическую систему, вытекающую из содержания, из образного строя произведений, и представляют для нас особый интерес, научную и практическую ценность.

Содержание творений гжельских скульпторов — окружающая их действительность, мир крестьянской жизни, персонифицированный в хорошо знакомых художнику людях — односельчанах, жителях соседних деревень. Изображаются привычные сцены: баба снимает с мужа сапоги, мужик и баба дерутся, женщина везет санки с ребенком, девушка несет ведра с водой; священник в полном облачении приготовился служить обедню; военный в треуголке и мундире; женщина, доящая корову; женщина верхом на лошади — вот мир излюбленных гжельскими художниками образов. Сюда же надо прибавить изображения животных и птиц: волк, несущий барана; олень, лев, собака. В фигурках животных формы выполнены наиболее обобщенно, раскрашены они наиболее приблизительно. Это были, видимо, самые дешевые, ходовые изделия, скорее всего, детская игрушка.

Гжельской пластике присущ видовой, обобщенный характер образов. Индивидуальные особенности человека мастера не интересуют. Скупость и немногословность характеристик соответствует непосредственному и наивному мироощущению гжельского крестьянина XVIII века, отвечает кругу его интересов.

Обращают на себя внимание пропорции гжельских фигурок, характерные для народного искусства и не совпадающие с анатомическими: большая голова, иногда равняющаяся одной трети туловища, очень короткие ноги, маленькие ступни ног. Интересно, что при такой трактовке даже с очень большого расстояния все самое существенное в маленькой фигурке (двенадцать, максимум — пятнадцать см высоты) отчетливо воспринимается с первого взгляда. Если мысленно «исправить» пропорции человеческого тела и привести их в соответствие с анатомическими — эта декоративная выразительность, безусловно, уменьшится.

Обобщенный, видовой характер образов в гжельской скульптуре ведет за собой и большую обобщенность формы. Фигурки монолитны, решаются одним общим объе-

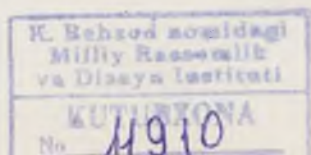
мом. Массы как бы перетекают одна в другую, они почти не расчленены. Иногда нанесенные на общий объем формы даются как легкий намек на рельеф; они детализируются, становятся несколько более конкретными при помощи росписи: линии и цвета. При наложении одной формы на другую ближние к зрителю объемы уплощаются, превращаются, как правило, в рельефные (например, сложенные на груди руки женщины, фигурка ребенка-поводыря, стоящего перед нищим). И лишь в особо интересных художника случаях объемность форм, вернее, отдельных деталей не только дается полно, но даже преувеличивается против натуры, например канты на бортах мундира у фигурки «Военного», лямки сумы у «Нищего» выполнены в довольно высоком рельефе. В то же время ступни ног обычно не только уплощаются, но показываются просто пятном краски, нанесенным на подставку, без выявления формы рельефом. Без особой нужды руки фигурок не отделяются художником от их туловища; они плотно прижаты к телу; просветы между туловищем и согнутыми в локтях руками также делаются редко — только в тех случаях, когда это из сюжетных соображений представляется необходимым.

Положения фигур часто фронтальны и симметричны и в первую очередь там, где это обусловлено самим действием, например в изображении «Военного», стоящего навытяжку, или «Женщины с ведрами» из коллекции Гос. Исторического музея. Художники имеют возможность передавать и движение («Бытовая сценка», «Драка»), причем логика физического движения их мало интересует — важно общее впечатление, ясность сюжетного смысла движения, его эмоциональная выразительность. Однако характерно, что при всем этом и отдельно стоящие фигурки, и двухфигурные группы не разворачиваются в глубину; композиция скорее распластана по плоскости или, во всяком случае, расположена в очень неглубоком «слое» пространства, формы разворачиваются фризобразно. Эта черта гжельской пластики, вообще характерная для народного искусства, прослеживается чрезвычайно отчетливо. Яркие примеры ее — фигурка «Военного», двухфигурная композиция «Драка», «Женщина на лошади», фигурка полулежащего мальчика из коллекции Гос. Исторического музея ².

«Распластанность» композиций, чрезвычайно легко достигаемая при изображении стоящих фигур, но представляющая значительные трудности при трактовке фигуры человека в сидячем положении, тем не менее сохраняется и в этом последнем случае. В гжельской пластике эта задача решается двумя путями: в одном случае сокращается бедро, от таза до колена, что делает возможным уменьшить вынос коленок вперед, на зрителя, и тем самым «сжать» композицию в глубину, при основной точке зрения на скульптуру с фаса; в другом случае, при сохранении почти анатомически правильной длины бедра, колени при фронтальном положении торса сильно отводятся в сторону, в профиль. И в том, и в другом случае создается впечатление, что художник стремится разместить изображение как бы между двумя невидимыми стенками, за пределы которых он не может выходить, как будто бы его идеалом является плоскость. Типичным примером первого решения плоскостной, фронтальной композиции является мужская сидящая фигурка; примером второго — фигурка сидящего мальчика ³.

² Соответственно ГИМ №№ 296/5604ш, 334 фс/ш-5595, 5605 ш/329 фс, 5629 ш/302 фс, последняя треть XVIII века.

³ ГИМ 5594 ш/299 фф и 5644 ш/334 фс



В гжельской скульптуре основная точка зрения, как правило, фасовая. «Винтовое» движение форм, «приглашающее» зрителя осмотреть фигурку со всех сторон, встречается довольно редко.

Большинство гжельских фигурок располагается на подставках. Круглые, овальные, прямоугольные, часто с двумя скругленными углами, они изображают «кусочек земли», на котором размещаются гжельские скульптуры. Подставки в большинстве случаев не являются самостоятельными объемами, активными элементами скульптурной композиции. Они служат лишь для того, чтобы вещь на них стояла, или чтобы технически ее легче было выполнить. С этой целью к фигурке обычно приставляются столбики, тумбочки и т. д. (этот прием получит в дальнейшем самое широкое распространение в фарфоре, в целях избежания технически трудновыполнимых просветов между формами), или же подставка изображает нужные для пояснения сюжета предметы, например, постель с подушками, табуретку, детские санки и т. д. Иногда она вносит в композицию элементы пейзажа и изображает камни и скалы, кусты и пни.

Гжельская майолика — типично полихромная скульптура. Ее пластика рассчитана на роспись. Форма и цвет дополняют друг друга, они отдельно не существуют. Роспись наносится легко, свободным мазком; фона — белого цвета майоликовой эмали — остается много, его берегут, не записывают, он полноправный элемент цветовой композиции. Белыми, не раскрашенными, всегда остаются кожа лица, рук, босые ноги. Колорит росписи мы находим твердо установившимся; он неизменно строится на небольшом количестве цветов. Причину этого можно видеть, с одной стороны, в ограниченности палитры красок, имевшихся в распоряжении у гжельского мастера, с другой стороны — в обычном для народного искусства мудром стремлении к достижению максимальных художественных результатов минимальными средствами.

Основную, ведущую роль в цветовой композиции играет белый цвет (фон), затем, в порядке значимости в общей композиции, идет цвет зеленый, желтый (его вводится уже очень немного) и лиловато-коричневый — это традиционный цвет волос, шерсти, дерева и т. д. Значительно реже, и в небольших количествах, вводятся в роспись другие цвета, например мутноватый серо-голубой или оранжевый.

Таким образом, зеленый, желтый и коричневый служат для очень условной, но тем не менее убедительной передачи цвета самых различных материалов платья, головного убора, дерева мебели, волос человека, шерсти животных, оперения птиц.

Коричневая линия служит для уточнения формы, для необходимого разделения слитно трактованных объемов. Иногда пальцы рук, черты лица, ступни ног просто изображаются линией, рисунком. Эта линия («внутренний контур») играет в раскраске большую роль. Живая, гибкая, «маховая» она обычно или идет рядом с границей формы, никогда полностью не совпадая с ней, или же самостоятельно рисует эту границу, членит слитный объем. Сплошное покрытие краской больших поверхностей редко; иногда закрашиваются отдельные части одежды, которые почему-либо следует выделить, подчеркнуть. Охотно применяется орнаментальная разделка одежды, простые элементы узора: полосы, клетки, волнистые линии, «горохи».

При обобщенности образа у гжельского мастера острый интерес к вещам, к предметам быта: ведро в руках бабы гораздо более детализировано, чем сама несущая его рука, которая имеет вид равномерной «колбаски», чуть тронутой росписью, а на ведре обручи под окраской проработаны рельефом. В характеристике персонажей

большую роль играет сравнительно подробное «описание» одежды, различных предметов быта, орудий труда. Изображаются их наиболее интересные части, хотя тоже скорее намеком, ибо, видимо, зрителю все эти вещи хорошо известны и он легко дополнит недостающее воображением. Особенно интересен важный для декоративной скульптуры вопрос о соотношении пластики с обстановкой, в которой она находится и воспринимается. В гжельском искусстве проблема эта решается своеобразно и убедительно. Размер скульптуры (12—15 см высоты), чрезвычайно устойчивый и постоянно сохраняемый, находится в ясно читаемых и выразительных соотношениях с крестьянской посудой, фигурными сосудами, а через них — с архитектурными пропорциями крестьянского жилища. С домашней утварью роднит ее, объединяя в одно композиционное целое, также материал — майолика, один и тот же колорит росписи и смелая обобщенность форм.

В ансамбль народного жилища включает гжельскую скульптуру еще одна особенность ее построения: подчеркнутая ясность пропорциональных отношений. Почти в каждой вещи, одиночной или являющейся частью двухфигурной композиции, различается несколько горизонтальных членений. Это может быть лента пояса, край рубахи или кофты, полосы на юбке и другие, естественно вытекающие из смысла изображения, членения, которые делят фигуры по горизонтали на несколько отрезков, неизменно находящихся в очень четких и выразительных, можно сказать, архитектурных масштабных соотношениях друг с другом. Это придает гжельской скульптуре своеобразную монументальность и декоративность. С особой ясностью такой эффект наблюдается в изображении женщины, несущей ведра с водой, из коллекции Гос. Исторического музея. Фронтально стоящая, почти симметричная и как будто бы лишенная движения фигурка тем не менее дает ощутимое впечатление тяжести ведер, напряженности рук, усилия, выраженного всем строем форм. Горизонтальные членения, динамика их ритма, выявлены здесь необычайно сильно и убедительно: короткая линия прямоугольного выреза ворота поддерживается несколько более энергичной, слегка волнистой линией края безрукавки и многократно энергично «подтверждается» широкими полосами, заканчивающимися низ фартука. Находясь в крестьянской избе, такая скульптура должна была гармонично отвечать четкому ритму складывающихся стены горизонтальных венцов бревен, очертанию окон, дверей.

Таким образом, в творчестве гжельских мастеров XVIII века мы встречаемся со своеобразным, типично народным художественным языком, в котором умело «обходились» ограниченные стороны скульптуры малых размеров и полно использовались ее специфические возможности. Если в станковой скульптуре важнейшим выразительным средством неизменно является изображение человеческого тела, пластика его форм, движение, жест, мимика лица, то майоликовая пластика Гжели этих средств по существу не знала. Человеческое тело передавалось в полной гармонии с возможностями материала, техники, с уровнем познания действительности, которым обладали гжельские художники: условно, отвлеченными, обтекаемыми, округлыми объемами без детальной моделировки. В характеристике персонажей акцент в известной степени переносился на изображение особенностей одежды (если требовалось несколько индивидуализировать образ), на крайне условный, но довольно экспрессивный жест. Сюжет уточнялся при помощи различных аксессуаров или предметов обстановки.

Образ складывался из совместного действия формы, цвета, графической линии. Все эти элементы гармонично объединялись равной степенью обобщения и условности. Они были действенны и выразительны, так как никогда не повторяли, не дуб-

лировали друг друга, а дополняли один другого. Цвет начинался там, где замолкал язык формы; линия досказывала то, чего не договаривала форма или цвет.

Высокая художественная значимость гжельской майоликовой пластики основана на полной гармонии между задачами художника и находящимися в его распоряжении средствами. В искусстве гжельской майолики сложился своеобразный, острый язык, достаточный для того, чтобы выразить все то, что художник хотел бы сказать об изображаемом. Эти качества определяют жизненность и важность для нас художественных традиций гжельской майоликовой пластики XVIII века.

Производство художественного фарфора возникло в России в середине XVIII века. Как известно, первым фарфоровым производством в России (и третьим в Европе) был Императорский завод, основанный в 1744 году в окрестностях Петербурга.

«Фарфоровое производство возникло в России в ту пору, когда фарфор считался изысканной редкостью, драгоценной диковинкой на европейском рынке», — говорит биограф Ломоносовского фарфорового завода Е. Я. Данько⁴. Императорский фарфоровый завод был основан ради «высокого удовольствия» императрицы Елизаветы.

Фактически фарфоровое дело в России действительно возникло как подражание западной моде, как роскошь, как забава привилегированных классов. Однако появление его в России определялось не только капризами моды, но и более глубинными процессами развития национальной художественной культуры и возникновения новых духовных потребностей общества⁵.

Организация фарфорового производства явилась делом сложным и трудным. Приглашенный для этой цели в Россию саксонский мастер Х. К. Гунгер оказался не способным не только осуществить возложенную на него миссию по налаживанию работы завода, но даже и выполнить несколько пробных фарфоровых изделий, вследствие чего и был отозван с завода. После его отставки в 1748 году дело было целиком поручено молодому русскому ученому металлургу Д. И. Виноградову, первоначально назначенному в помощники Гунгеру. Талантливый и пытливый исследователь, друг М. В. Ломоносова, Виноградов путем научно поставленных опытов добился получения фарфоровой массы на основе русских глин и впервые дал научное обоснование технологии фарфора. Таким образом, уже в самой рецептуре фарфоровой массы, в ее технологии, имевшей определенные особенности, отличавшие русский фарфор от западноевропейского, было заложено зерно самобытного начала, сыгравшее, безусловно, известную роль в быстром отходе русского фарфора от подражания иностранному и сложении самостоятельных технологических и художественных качеств.

⁴ Е. Д а н ь к о. Вводная статья к каталогу «Государственный фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова». Л., 1938.

⁵ Попытки организовать фарфоровое производство предпринимались уже при Петре I (Б. Ш е л к о в н и к о в. Прикладное искусство первой половины XVIII века. — В кн.: «История русского искусства», изд. АН СССР, М., 1960, т. V, стр. 515). В дальнейшем принимались и другие меры в этом же направлении, также кончавшиеся неудачей.

Изготовление фарфоровых фигурок было освоено заводом в начале 1750-х годов ⁶. Наиболее ранними среди сохранившихся фигурок Императорского завода считается чернильница «Медведь» и статуэтка «Белый медведь», из коллекции Музея завода ⁷.

Обе эти вещи во многом близки к народной деревянной игрушке. Однако здесь мы, видимо, имеем дело не с активным развитием народной традиции, как это может показаться с первого взгляда, а скорее с преобладанием интереса к технической стороне дела, к овладению мастерством изготовления фарфоровых фигур, и одновременно со снисходительным отношением заказчиков к народной трактовке формы, понимаемой как «грубость» изделий и «несовершенство» скульптурного мастерства, в котором в дальнейшем будут столь упорно добиваться предельной тонкости и изящества.

Выполненные в этот же период или, может быть, несколько позднее, фигурки «Собака» и «Корова» сделаны уже более искусно. В них сильно чувствуется влияние образцов китайского фарфора, легко узнается собака Фо, хранительница врат храма, и священная корова Лао-цзе ⁸.

При известных успехах эти ранние скульптурные произведения елизаветинского фарфора еще очень далеки от свободного владения материалом и техникой. «Толстые, неуклюжие тела животных на необычайно толстых ногах (для большей устойчивости), непропорциональность членов, до смешного резко очерченные ребра у собаки и стилизованный хвост, наконец, сплошная густая позолота — все это указывает на неопытного модельера, формовщика и обжигальщика» ⁹.

⁶ Как считает Б. Эмме («Русский художественный фарфор». М.—Л., «Искусство», 1950), фарфоровую скульптуру Императорский завод стал выпускать с 1752 года, когда был приглашен «резной мастер» Дункер. «Дайте ему фарфоровой массы, из которой куклы делать можно, сколько он потребует» («Императорский фарфоровый завод. 1744—1904». СПб., Издание Управления Императорскими заводами, 1907. В дальнейшем указывается сокращенно ИФЗ).

На протяжении первоначального — Виноградовского периода на Императорском фарфоровом заводе собственно скульптурные произведения выполнялись в очень незначительном количестве, от случая к случаю. В это время на заводе не была еще освоена технология изготовления фигурок из фарфора. Первая статуэтка, о которой сохранились сведения, была выполнена мастером Дункером в 1753 году. Она изображала фигуру Атласа (или Геркулеса), держащего на плечах земной шар. Однако неоднократно повторявшийся обжиг неизменно кончался неудачей, шар был тяжел и «в огне Атлас садился» (ИФЗ, стр. 386, примеч. 257). Таким образом, производство фарфоровой скульптуры было освоено далеко не сразу. Предложенная Дункером фигура, изображавшая Атласа с земным шаром на плечах, причинила заводу массу хлопот и все же не удалась, видимо, в первую очередь из-за незнания еще скульптором и мастером специфических качеств и возможностей нового материала — фарфора. Тем не менее, технические трудности изготовления фигурок из фарфора довольно быстро преодолевались: в мае 1754 года Виноградов уже посылал заказчикам... «несколько фарфоровых кукол» (ИФЗ, примеч. 258). В описи вещей, оставшихся после смерти Д. И. Виноградова, числилось довольно значительное количество фигур и групп. Среди них были «как готовые, так и модели»: «1 фигура с изображением женской сидящей статуи, лебедя и купидона, резная с цветами; две статуи мужских гипсовых, одна одну несущая; лошадь — 1; штук танцевальных в 3 фигурах — 1; штук истории в 3 фигурах — 1; фигура Атласная с глобусом — 1» (ИФЗ, стр. 48, примеч. 250).

⁷ М. Ф а р м а к о в с к и й. Указ. соч., стр. 79. В книге приведена репродукция чернильницы «Медведь». Фигурка «Белый медведь» воспроизведена в ИФЗ и в книге «Государственный фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова». Л., 1938.

⁸ Обе фигурки репродуцированы в ИФЗ.

⁹ М. Ф а р м а к о в с к и й. Указ. соч., стр. 48.

О дальнейших успехах в технологии свидетельствует группа, изображающая борьбу трех собак с диким кабаном¹⁰, довольно сложная по композиции: «... в формах животных заметна еще некоторая непропорциональность и тупость, но в фигурах много движения, отделка отличается гораздо большей тонкостью, чем в предыдущих»¹¹.

Среди скульптурных произведений начала 60-х годов интересными для нас являются фигурки серий «Негры» (или, как их иногда называют, «Жители тропических стран») и «Люди в восточных одеждах» («Китайцы»)¹². Они говорят уже о более высокой степени владения техникой изготовления скульптурных произведений в фарфоре, особенно «Негры». Однако по стилю они еще близки саксонским фигуркам.

Фигурки «негров» представлены в сложных движениях и поворотах. Как бы жестикулирующие руки далеко отстоят от туловища, в некоторых случаях они согнуты в локтях, пальцы раздвинуты. Выполнение их в фарфоре должно было быть весьма сложным и требующим большого мастерства. Однако, не говоря уже о том, что позы и сильно аффектированное движение фигурок мало пластичны и композиционно неорганизованны, возникает впечатление, что над материалом совершается известное насилие: в фарфоре стремятся получить эффекты, трудно достигаемые в нем, поразить зрителя виртуозным техническим мастерством, сильно развернув формы фигурок в пространстве. С художественной стороны, по нашему мнению, более высокой оценки заслуживает серия «Китайцы». Простая и уверенная постановка фигур, их спокойные и в то же время ритмичные движения, свободные длинные одеяния, спадающие плавными складками, говорят не столько об ограниченности технических возможностей, сколько о более развитом и изысканном вкусе, о тяготении к благородной простоте. Об этом же свидетельствует и необычайно тактичная раскраска. В отличие от тяжелой, закрывающей черепок росписи «негров» здесь прозрачные, просвечивающие тона (голубоватые с красным головного убора, бледно-желтоватые верхней одежды, чуть розоватые кожи) и очень много белого незаписанного фарфора. Весьма изящна роспись лица: ноздри, губы, глаза прочерчены тонким, свободным и точным мазком черной краски.

Другие фигурки 50-х — начала 60-х годов: греющийся у огня солдат («Стрелок»), завернувшийся с головой в широкий плащ бородатый человек, и известная очаровательная статуэтка «Повариха»¹³, также близки к своим прообразам — изделиям саксонского фарфора. И в то же время в них можно уже обнаружить некоторое отличие от последних. Фармаковский считает даже, что «Стрелок» и «Повариха» знаменуют собой начало самостоятельного этапа развития национальной русской фарфоровой пластики.

Ранняя фарфоровая скульптура оказывалась в интерпретации русского мастера более «западной», чем сами оригиналы. Русский мастер подчеркивал в них то характерное, что имелось в образце, выявлял и обобщал типичное примерно так же, как это происходит в творчестве художника при суммировании и обобщении им явлений действительности в процессе превращения их в художественный образ. По существу и здесь воспроизводилась реальная действительность, которую в данном случае

¹⁰ ИФЗ.

¹¹ М. Ф а р м а к о в с к и й. Указ. соч., стр. 49.

¹² Основная коллекция фигурок этих серий хранится в ГРМ.

¹³ Все три фигурки воспроизведены в ИФЗ.

представляли собой сделанные руками человека предметы — фарфоровые фигурки. Между художником и жизнью устанавливалась определенная связь, появлялось некое промежуточное звено, новая для мастера объективно существующая реальность, которой русский мастер в своем произведении придавал, может быть, бессознательно, свою образную характеристику, соответственно его мироощущению и пониманию. В этом случае мы встречаемся с проявлением одной из особенностей народного творчества — со стремлением мастера по возможности оттолкнуться не от непосредственного впечатления действительности при встрече с новым для него явлением (что представляет для мастера значительные трудности), а от уже художественно осмысленной его интерпретации в произведении искусства. Этот образец мастер воспринимает в известной степени не как факт искусства, а как непосредственный «кусочек жизни». Такого рода примеры мы постоянно встречаем в народном искусстве, особенно в те периоды, когда в него особенно интенсивно врываются новые явления, выходящие за рамки привычных традиционных образов. Проявление этой закономерности особенно интересно в данном случае, когда она «пробивается» безусловно вопреки поставленной заказчиком (а возможно, и самим художником) задачи: повторить иностранный образец как можно точнее.

Во всяком случае несомненно, что уже в этот ранний период можно подметить некоторые признаки «обрусения» попадавших на Императорский завод саксонских фарфоровых статуэток.

Довольно значительная группа разрозненных шахматных фигур, имеющих в коллекциях Гос. Русского музея и музея завода им. М. В. Ломоносова, представляет собой, как указывает Б. Эмме, «своеобразное сочетание экзотических восточных фигур на пьедесталах, сделанных в европейском вкусе». Но и здесь, несмотря на явную эклектичность и подражательность, также начинают намечаться черточки самобытности. Фигуры шахмат, видимо, изготовлялись каждая отдельно, а не в одной форме, как обычно, даже пьедесталы для одинаковых фигур имели различную декоративную обработку. Хотя это усложняло и удорожало изготовление скульптур, но, вместе с тем, позволяло устранять сухость и однообразие, неизбежные при выполнении отливки в одной форме¹⁴. Фигурки, выполненные подобным образом, получали известное своеобразие, отличавшее их от западноевропейских.

По-видимому, уже в 60-е годы появляются отдельные примеры обращения к «отечественным сюжетам». Мы имеем в виду скульптуру «Мальчик-кучер» (Гос. Русский музей)¹⁵, любопытную сложным «винтовым» движением сидящей фигурки, переданным живо и естественно; также можно назвать и упоминавшегося «Стрелка» с несомненно русским типом курносого лица¹⁶.

Характеризуя значение фарфоровой пластики елизаветинского периода, можно присоединиться к мнению Фармаковского о том, что фигурки этих лет интересны и поучительны для нас «не ради своей редкости, а по отношению к ним мастеров». Именно отсюда, говорит М. Фармаковский, русские фарфоровые «куклы» начинают свое победное шествие по необъятным просторам Российской империи, делаются неприменной принадлежностью каждой гостиной. Родившись как редкостное украшение дворцовых покоев, они скоро становятся одним из самых доступных произведений

¹⁴ Б. Э м м е. Указ. соч., стр. 20.

¹⁵ Воспроизведена в указ. книге Б. Эмме.

¹⁶ Воспроизведена в ИФЗ.

искусства, «средством воплотить свои идеалы или выразить свои наблюдения над жизнью», ответить «на биение сердец этих заброшенных среди полей маленьких дворянских усадеб и новых жителей сословных городов, и, наконец, изысканных столичных вельмож»¹⁷.

Таким образом, речь идет о чертах, предвещающих возникновение в фарфоровой пластике Императорского завода национального содержания и процесса кристаллизации новых форм, все более полно его выражающих.

Соглашаясь с высказываниями М. В. Фармаковского, Б. Н. Эмме, Б. А. Шелковникова и других исследователей о том, что уже елизаветинский фарфор показывает определенную степень «русификации» пластики, не следует, на наш взгляд, преувеличивать интенсивность и размах происходящих в этот период процессов. Говорить здесь о последовательной тенденции, о сложившихся национальных чертах в фарфоровой пластике 60-х годов было бы натяжкой. Отмечавшиеся выше отличия русских фарфоровых фигурок от их западноевропейских прототипов в значительной части объясняются сосредоточением основного внимания на овладении технологией, на освоении нового для русского мастера материала, на который он неизбежно и неосознанно переносил привычные приемы работы в другом материале. Черты народной непосредственности и наивности, почти привлекательной неуклюжести были, вероятно, скорее всего следствием своеобразного рецидива, своего рода остаточного явления народности, проявлением качеств, избавиться от которых одинаково хотели, но не всегда могли, и заказчик, и мастер-исполнитель. И эти «приметы народности», эти, казалось бы, черты складывающегося своеобразия на ранних этапах развития фарфоровой пластики, как показывают изделия последующих лет, не возрастали, а, наоборот (и это понятно), ослабевали и исчезали, уступая место желаемой изысканности, изяществу, некоторой жеманности. Во всяком случае здесь рано еще искать один из основных стимулов коренного отхода от заграничных образцов — ответа на новые потребности российского общества, на вкусы более широких слоев покупателей. Их влияние на характер фарфоровой скульптуры начнет сказываться несколько позднее. В этот же период еще рано говорить о национальном стиле русской фарфоровой пластики Императорского завода.



Последние два десятилетия XVIII века справедливо считаются периодом высокого расцвета деятельности Императорского фарфорового завода.

По мере того как проходила мода на саксонский фарфор и менялся, расширяясь, круг потребителей фарфоровых фигурок, возникала потребность по-своему переосмыслить новый материал — фарфор, приблизить его к мировосприятию русского человека, приспособить к привычным эстетическим критериям, стилистически связать с интерьером жилища.

В одной из серий в фигурках продавцов и ремесленников в некоторой степени прослеживается воздействие русской народной полихромной пластики, однако этот процесс идет медленно и как бы нерешительно, видимо «сдерживаемый» вкусами основного их потребителя. В целом фигурки этой серии в данное время еще остаются близкими западноевропейскому фарфору.

¹⁷ М. Фармаковский. Указ. соч., стр. 80—81.

В другой группе выпускавшихся Императорским фарфоровым заводом скульптур — серии «Народы России» развитие идет несколько иными путями. Особенно заметной становится здесь связь фарфоровой пластики с основным направлением русской художественной культуры второй половины XVIII века — классицизмом.

Характерно, что в русле этого направления фарфор первоначально не воспринимался художниками как материал, наделенный собственными пластическими качествами, своими декоративными выразительными возможностями. Фарфоровые фигурки этого типа сильно напоминают трактовкой формы мраморную скульптуру той же эпохи.

Подобного рода явления — перенесение на вновь появляющийся материал привычных технических и художественных приемов обработки старого, сходного с новым, уже хорошо освоенного в искусстве материала, мы наблюдаем в искусстве постоянно. Это своего рода закономерность, особенно ярко проявляющаяся в коллективном творчестве народа. Новый материал на первоначальном этапе своего «вращения» в творческую деятельность человека воспринимается «красивым» главным образом в той мере, в какой его возможно уподобить уже привычному благородному, дорогому материалу, в данном случае — мрамору.

Собственные качества и возможности нового материала приобретают ценность лишь в длительном процессе познания, освоения его в искусстве.

«Миниатюрный мрамор» — бисквит¹⁸ или покрытый бесцветной глазурью фарфор помогал русской скульптуре перейти из садов и парков, из парадных дворцовых галерей — в более интимную домашнюю обстановку.

Переход пластики этого направления в область бытового искусства шел от фарфоровой скульптуры торжественных уникальных сервизных ансамблей, от скульптурных филе — к статуарной пластике, уже размноженной в небольшом количестве экземпляров и даже иногда поступавшей в продажу¹⁹.

Скульптурные фигуры и группы, входящие в состав парадных столовых сервизов, показывают мастерство выдающихся скульпторов круга Козловского, Щедрина, Мартоса. Содержание и сюжеты, принципы композиции, трактовка формы этих

¹⁸ Бисквит был, по всей вероятности, изобретен мастером Андреем Черным во второй половине XVIII века, как то свидетельствует надпись на бисквитной фигурке «Спящий амур» 1769 года из коллекции ГРМ, № Ф-673 (Б. Шелковников, Т. Гольдберг. Прикладное искусство первой половины XVIII века. В кн.: «История русского искусства», Изд. АН СССР. М., 1961, т. VII, стр. 377—378).

Таким образом, Императорский завод в конце 60-х годов получил в свое распоряжение новые возможности использования фарфора — было освоено производство «бисквита», т. е. неглазурованного фарфора, обладавшего красивой матовой поверхностью и приятным, чуть желтоватым цветом. Бисквит стал использоваться в пластике наряду с глазурованным и расписанным фарфором. Бросающееся в глаза сходство бисквита с белым мрамором, видимо, было замечено и учтено художниками XVIII века, начавшими работать с фарфором.

¹⁹ Для Императорского завода правление Екатерины II знаменует собой «...эпоху перехода к массовому производству художественных предметов». Завод расцветал еще потому, что «ему позволено было обратиться с своими произведениями ко всему народу» (М. Ф. Фролов. Указ. соч., стр. 82). Конечно, «переход к массовому производству» и «демократизм» были весьма условными и декларативными, что естественно вытекало из политики екатерининского правления. Однако в области фарфора и это «послабление», выход пластики за пределы исполнения только заказов Двора, привел к определенным положительным сдвигам, приблизил фарфоровую скульптуру к потребностям более широких слоев населения, высвободил какие-то возможности более непосредственного выражения их мировоззрения.

произведений целиком лежат в рамках общей системы русского классицистического ваяния.

Ярким примером этой линии фарфоровой пластики является «филе» так называемого «Арабескового сервиза», выполненного на Императорском заводе при непосредственном участии скульптора Ж. Д. Рашетта²⁰. Этот грандиозный ансамбль включает в себя многочисленные и сложные скульптурные произведения. Сам факт выпуска сервиза, насчитывающего 973 предмета, в том числе и фигуры, говорит о высокой степени художественно-технического мастерства, о полном овладении мастерами Императорского завода технологией фарфорового дела.

Это произведение, несомненно, работа очень опытных художников с академическим образованием. В скульптурах чувствуется рука мастера, привыкшего работать в мраморе.

Бесконечно далекие и от наивной непосредственности неумелых произведений раннего елизаветинского периода, и от старательно преувеличенной изысканности и игривости их европеизированных собратьев — русских реплик саксонского фарфора, скульптуры «Арабескового сервиза» наиболее полно отвечали утонченным аристократическим вкусам заказчиков. Высокий уровень русской художественной культуры второй половины века обусловил несколько парадоксальным образом выдающиеся композиционные, пластические достоинства произведений этого, нового для России, жанра скульптуры, при утрированной апологетической тенденциозности замысла, объединяющего фигуры «Арабескового сервиза».

Девять скульптурных групп и фигур сервиза, рассчитанного на 60 персон, развивают одну тему — идею прославления Екатерины II как великой императрицы, непобедимой в войнах, справедливой и мягкосердечной к своим подданным. Скульптурная часть сервиза представляет собой тщательно продуманную, объединенную общим замыслом аллегорическую «сюиту».

Фигуры, расположенные в спокойных, величавых позах, как бы навеки застыли в своем совершенстве. Детально разработанные постаменты, аллегорические атрибуты придают им характер моделей больших скульптур, монументов. Одежды ниспадают плавными, длинными складками, массы и объемы строго уравновешены, пропорции отвечают классическим канонам. Моделировка формы, с ее тонкой проработкой, с четким выявлением выпуклостей и заглублений, в которых сгущаются тени, заставляет думать скорее о технике ваяния из мрамора, чем об использовании возможностей изготовления скульптуры в фарфоре.

Связь с классицизмом вообще и с этими фигурами в частности мы обнаруживаем и в менее уникальных произведениях завода — фарфоровых фигурках, уже не объединенных в целостные ансамбли и рассчитанных на несколько более широкий круг потребителей.

Среди них — фигурки «продавцов» и «ремесленников» и в особенности — «Народов России». Они представляют для исследователя художественной культуры большой интерес. Это редкий случай, когда можно воочию наблюдать переход от

²⁰ Ж. Д. Рашетт поступил на Императорский завод в 1779 году и возглавлял модельмейстерскую часть завода до 1804 года (Б. Ш е л к о в н и к о в, Т. Г о л ь д б е р г. Прикладное и декоративное искусство. — В кн.: «История русского искусства», изд. АН СССР. М., 1961, том VII, стр. 380). Идея «Арабескового сервиза» принадлежала тогдашнему руководителю завода кн. А. А. Вяземскому. Сервиз изготовлен в 1784 году.

установившихся художественно-технических приемов, неразрывно связанных с особенностями уже хорошо освоенного в скульптуре материала — мрамора, к новой системе выразительных средств, когда художник принужден отталкиваться от совершенно иных свойств и возможностей материала, которые еще надо открыть и затем художественно осмыслить.

В этих произведениях, и особенно в некоторых фигурках — типах «Народов России»²¹ — чаша весов еще колеблется между более привычной красотой «миниатюрного мрамора» — бисквита и новыми декоративными качествами расписанного, покрытого блестящей глазурью фарфора. Перед нашими глазами проходит волнующая история сложения нового художественного языка на основе принципиально-новых возможностей технологии и, что также чрезвычайно важно, формируется жанр декоративной скульптуры с прямым адресом — жилище человека.

Фигурки серии «Народов России» далеко не равноценны. Одни из них воспринимаются скорее как довольно близкое объемное воспроизведение в фарфоре репродукций книги Георги. Но даже и эти более обычные произведения говорят об определенном сочувственном отношении художника к изображаемому: в позе «Татярина» — гордость и независимость, в характеристике «Эстонки» — привлекательность, мягкость. Другие скульптуры серии говорят о значительно более творческом и самостоятельном подходе к их решению. Таковы выполненные в бисквите фигурки «Якута» и глазурованные с росписью «Камчадалка» и группа «Коряки».

Фигурка «Якута»²² уже довольно далеко ушла от образцов западноевропейского фарфора. И вместе с тем ничто не сближает ее и с народной пластикой. Все в ней свидетельствует о совершенно ином художественном мироощущении, о другой пластической системе.

Фигурка «Якута», выполненная в бисквите, без росписи, отличается чрезвычайно детальной и тщательной проработкой волос, меха, камней на подставке. Строго соблюдается анатомическая правильность пропорций; округлость форм нигде не переходит в рельеф, не уплощается. Скорее наоборот, есть стремление подчеркнуть объемность форм, усилить игру светотени; где возможно делаются просветы, даже между ногами между пальцами рук, что технически вызывало, несомненно, большие трудности. Точно так же углубление между рукой и краем рукава значительно усиливается, благодаря чему слегка сгущаются тени, несколько рассеянные в чуть просвечивающих материалах типа мрамора и бисквита. В отличие от характерной для народной пластики слитности форм, здесь границы между ними подчеркиваются, даются четко и определенно. Это создает в бисквите энергичную светотень, позволяет преодолеть некоторую «слепоту» белой матовой поверхности, лишенной бликов и росписи. Объемы становятся более выразительными, более круглыми.

В трактовке формы обращает на себя внимание еще одно отличие от народной керамической пластики: четко отграниченные друг от друга объемы соприкасаются между собой под *прямым* или под *острым* углом, тогда как в народной глиняной, майоликовой или впоследствии в фарфоровой скульптуре наиболее типично соприкосновение

²¹ Серия выполнена по вышедшей в Петербурге в 1776—1777 годах книге И. Георги «Описание всех в Российском государстве обитающих народов...» мастерами, работавшими во главе с Ж. Д. Рапеттом (Б. Шелковников, Т. Гольдберг. Прикладное и декоративное искусство, стр. 384).

²² Коллекция ГРМ, Ф-665 ГРМ, последняя четверть XVIII века; на подставке сзади надпись «Якутъ», фарфор, бисквит.

их под *тупым* углом, более 90°. С другой стороны, сопоставляя фигурку «Якута» со скульптурами «Арабескового сервиза», наблюдаем между ними большое сходство в моделировке формы, что говорит о их общих стилевых истоках, о понимании фарфора как «миниатюрного мрамора». Однако тональность образа в этих двух случаях различна. В характеристике «Якута» нет торжественного и величавого спокойствия фигур «Арабескового сервиза», он более романтичен. Лицо «Якута» отличается развернутой психологической характеристикой, какую можно встретить обычно лишь в большой скульптуре. Мы видим умное, интеллектуальное лицо с тонкими чертами, тщательно проработанное пластически во всех деталях. От особенностей этнического типа в нем осталась, может быть, лишь некоторая широта скул и утяжеление овала книзу. Выражение умного лица с большими красивыми глазами, породистым носом с горбинкой, тонким вырезом нервных ноздрей, маленьким твердым ртом, энергично, собранно и вместе с тем отмечено печатью трагического. Надбровные дуги выпуклы, на переносице скорбные морщины. Тяжелые верхние веки, чуть припухшие нижние (в одном месте даже прорисованы ресницы). Волосы лежат в поэтическом беспорядке, пластично и красиво; лоб в висках несколько сдавлен. Создается образ скорее романтического плана, далекий от классицистического идеала. Тщательная проработка волосков меха на шубе придает фигуре некоторую сухость, но тем не менее — это произведение хорошего скульптора, великолепно владеющего формой, прекрасно проработавшего ее до мельчайших деталей, не нарушив ее общей цельности. Создается впечатление, что фигура могла бы выдержать, не потеряв выразительности и известной монументальности, очень большое увеличение размера, особенно голова. Скульптор строго учитывал особенности и возможности материала, в котором работал. Однако фарфор не стал еще в этой вещи «соавтором» художника — он не подсказывал скульптору новые декоративные приемы, не побуждал отходить от установившейся трактовки формы, приемов обработки поверхности в более привычном материале с тем, чтобы с меньшими усилиями добиться больших результатов в смысле декоративной выразительности.

Фигурку «Якута» можно привести как очень яркий пример *станковой* трактовки формы в мелкой фарфоровой пластике Императорского завода раннего периода. Художник свободно располагает фигуру в пространстве — не «экономит» его, даже лук на спине якута несколько отстает от одежды, между ними сделан просвет. Это — факт, естественный и несколько не удивительный в станковой скульптуре, выполняемой художником в одном единственном экземпляре, в большом размере, в мраморе. Но в фарфоре он должен создавать колоссальные технические трудности — особенно при серийном изготовлении. И поэтому мастер, привыкший к фарфору, хорошо изучивший его «повадки», вряд ли прибегнул бы к такому приему. Совершенно ясно, что здесь художник не ищет еще возможностей упростить, сделать более легким выполнение скульптуры в фарфоре, — не экономит ничего — ни времени, ни труда. Он дает богатую пищу для разглядывания вещи во всех подробностях с близкой точки зрения. При этом художник, видимо, не ставит перед собой задачи создания декоративного произведения, легко воспринимаемого с первого взгляда, со сравнительно большого расстояния, и ничем не «сближает» скульптуру с другими предметами интерьерного ансамбля (который уже переставал быть уникальным и единичным).

Другое произведение рассматриваемой серии — группа «Коряки»²³, выполненная

²³ Коллекция ГРМ, № 5146; 1780-е годы, фарфор, роспись. Фигурки плохо сохранились — отсутствуют кисти рук, утеряно изображение зайца, который находился на руках у «коряка».

в раскрашенном и глазурованном фарфоре, во многом близка к предыдущей. Это говорит о том, что характер пластики «Якута» не был случайным в работе завода.

В скульптуре «Норяки» появляется и нечто принципиально новое: фарфор расписан и покрыт глазурью. Раскрашены фигурки в «натуральные» цвета. Живописная разделька меха и волос очень детальная — показаны отдельные прядки и ворсинки.

Раскраска по существу полностью закрывает черепок фарфора, не позволяя выйти на поверхность его белому цвету. Можно предположить, что в этот период фарфоровые «куклы» выпускались в двух вариантах — белые и с росписью. Особенно заметной разницы в трактовке пластической формы в фигурках без росписи и с росписью обнаружить не удалось. Но, видимо, полихромная пластика начинала все более удовлетворять потребителя, и раскрашенные фигурки быстро становятся преобладающими.

Постепенно разрабатываются оригинальные приемы росписи фарфоровой скульптуры. Однако в серии «Народов России» она все же остается еще «окраской»: скульптор не оставляет места для росписи, ибо предельно завершенную, детально проработанную пластическую форму нет надобности дополнять, конкретизировать цветом, линией. Правда, в некоторых фигурках серии можно отметить появление несколько иного отношения к цвету самого черепка фарфора: в одном из вариантов фигурки «Эстонки»²⁴ его белый тон становится в скульптуре уже «цветом» изображаемого материала, в данном случае — ткани передника и рукавов. В целом же в серии фигур «Народы России» цвету, линии не отводится еще самостоятельной, необходимой роли. Они скорее передают реальный цвет тех или иных материалов, усиливают конкретность и жизненность изображений.

Заканчивая рассмотрение серии «Народов России» конца XVIII века, необходимо подчеркнуть несколько моментов, представляющих для нас особую важность.

Первый и, может быть, самый важный, вывод таков, что помимо двух обычно отмечаемых источников русской фарфоровой пластики, т. е. саксонского фарфора, первоначально служившего образцом для повторения, и русской народной майолики, в становлении национальной камерной скульптуры малых форм участвовал и третий источник — профессиональное искусство мастеров «большой» скульптуры, работавших в мраморе.

Необходимо отметить несомненную принадлежность фарфоровых фигурок очень квалифицированным, академически образованным, опытным скульпторам. Создаваемые ими фарфоровые фигурки были близки академической школе скульптуры того времени и далеки в то же время от традиций и принципов русской народной пластики.

Другая важная черта — отношение художника к фарфору как к материалу для одноцветной, не раскрашенной скульптуры. Основные средства выражения — пластика человеческого тела, выразительность лица, точность жеста. Введение цвета являлось второстепенным моментом, средством, усиливающим «похожесть» изображаемого, но не дополняющим пластическую проработку форм. Роспись помогала легче «узнавать» материал изображенной ткани одежды, мех шубы и т. д. Еще один интересующий нас момент: ярко выраженный станково-миниатюрный принцип скульптуры.

Ни масштабные соотношения, ни пластическая проработка тех или иных элементов не подвергаются здесь трансформации в целях выделения, подчеркивания или опускания каких-то подробностей в процессе решения задачи повышения *декоративности*

²⁴ ГРМ, Ф-662.

скульптуры (как мы это часто будем в дальнейшем наблюдать в фигурках народного, лубочного плана).

Следует подчеркнуть условность содержания «интереса к народу», который, как считают некоторые исследователи, проявлялся в обращении художников Императорского фарфорового завода к изображению типов простонародья или различных национальностей Российской империи. Возможно, что выбор тем и сюжетов этой серии находился в определенной связи с политическими принципами Екатерины II, стремившейся во всех случаях демонстрировать свою любовь к «народу». Более существенным, чем стремление к изображению национальных типов, является, по нашему мнению, то, что в этих изысканных, высоко профессиональных скульптурах сквозит совершенно определенное сочувственное отношение художника к человеку «малой народности»; ощущается какой-то отблеск высоких идей просветителей, мыслей о значимости человеческой личности, о ее красоте, вне зависимости от того, какое положение на ступенях общественной лестницы занимает человек.

Наконец, необходимо отметить чрезвычайно высокое *техническое* мастерство выполнения фарфоровых фигурок, дающее возможность воспроизводить в фарфоре чрезвычайно детально и тонко проработанные скульптурные формы, со сложным силуэтом и пространственным размещением объемов. Этот момент очень важен, ибо только при полном овладении техникой обработки материала возникает возможность его дальнейшего, художественного освоения в искусстве.

Наиболее ярко процесс становления русской национальной пластики малых форм конца XVIII — начала XIX века прослеживается на материале одного из первых частных фарфоровых предприятий России — Гарднеровского завода ²⁵.

Фарфоровые фигурки Гарднера — интереснейшая страница в истории русской камерной пластики. Они появились вскоре после фарфоровых «кукол» Императорского завода. Непосредственные истоки их, казалось, были те же самые — образцы саксонского фарфора. И тем не менее гарднеровская фарфоровая скульптура приобретает иной, отличный от пластики Императорского завода характер.

Выпуск скульптуры на Гарднеровском заводе начался с первых же лет его существования ²⁶, т. е. в конце 60-х — начале 70-х годов XVIII века. Уже первые скульптуры

²⁵ Гарднеровское предприятие, ныне Дмитровский фарфоровый завод, было основано 18 января 1766 года в сельце Вербилки на реке Дубне в 24 км от города Дмитрова (Московская область). Основатель завода — обрусевший английский купец Франц Яковлевич Гарднер, в результате длительных изысканий нашел на Украине, под г. Глуховым фарфоровую глину, ставшую затем основной сырьевой базой для всей русской фарфоровой промышленности; в Сибири он отыскал глину, подобную глуховской, и на Соловецких островах — необходимый в фарфоровом производстве кварц.

В конце XVIII века завод перешел к сыну основателя завода — Францу Францевичу Гарднеру.

В первый перипод работы завода в его деятельности принимали участие специалисты-иностранцы из Саксонии: технолог Ф. И. Гаттенберг, надзиратель Мейснер и его зять — живописец И. Кестнер (А. С а л т ы к о в. «Русская керамика», пособие по определению памятников материальной культуры XVIII — начала XX века. М., Госкультпросветиздат, 1952, стр. 61). Завод выпускал изделия двух категорий: для широкой продажи — более дешевые и простые и для состоятельных покупателей — дорогие, «художественные» вещи, часто на заказ.

²⁶ А. С а л т ы к о в. Указ. соч., стр. 64.

Гарднера предстают перед нами как изделия искусных мастеров, обладающих большим знанием материала и возможностей техники. По-видимому, исполнителями фарфоровых фигур первоначально были мастера из Саксонии, с Мейссенского завода, подобно тому, как это имело место в производстве гарднеровской посуды самого раннего периода. Во всяком случае здесь не замечается характерной для первых фарфоровых «кукол» Императорского завода неуклюжести в постановке фигур, искаженности пропорций, приблизительности в передаче форм, наивности и непосредственности, лишь впоследствии преодоленной заводом, в процессе старательного приближения к заграничным образцам.

В 70—80-х годах в фигурках Гарднеровского завода преобладали галантные сюжеты, пасторальные сцены; изображались типы итальянской комедии, появились кавалеры и дамы в придворных или пастушеских костюмах, нарядно одетые мальчики и девочки, держащие в тоненьких пальчиках букетики роз, — изысканные, жеманные и пленительно-красивые. Во всех музеях мира хранятся фигурки гарднеровского «Арлекина» и «Женщины-арлекина», прекрасной «Охотницы» с соколом в руке, парного к ней «Молодого охотника», фигурки «Мальчиков» и «Девочек», поддерживающих рог изобилия, статуэтки, изображающие молодого человека со шляпой, наполненной цветами, в руках, мальчика с горшком цветов, мальчика, играющего на флейте, и т. д.

Эти вещи еще очень близки к своим саксонским прототипам не только кругом образов и сюжетов, но и по характеру пластики и колорита. В них та же сложная постановка фигур, большая развернутость их в пространстве, порывистость движения. Отсутствуют столь типичные для русской народной пластики фронтально стоящие или сидящие фигуры; почти нет спокойных поз стоящего с упором на одну ногу человека. Движение динамично, его пластическому выявлению подчинены формы, силуэт, линии: одежда развевается, ее складки подчеркивают движение тела, формы получают диагональные направления, пересекаются и перекрывают друг друга в угловатых, острых изгибах, при одновременной общей плавности пластических ритмов.

Роспись заставляет вспоминать колорит ранних мейссенских фигурок. Белый цвет фарфорового черепка выявлен хорошо, но не является главенствующим в цветовой гамме: он всего лишь один из нескольких, строящих колорит, цветов, равноправных друг с другом. Никакого преимущества белому, как цвету материала, не предоставляется. Гамма строится на основе розовато-сиреневого, серо-голубого, необыкновенно красивого светло-зеленого цветов. Краски разбеленные, «пастельные», сквозь них слегка просвечивает, мерцая, белый тон фарфора. Орнаментальная разделка в росписи довольно скромная и умеренная. Живопись передает цвета изображаемых материалов — дорогих тканей и кружева, волос и кожи, травы и цветов, но передает изысканно, в смягченном и лишенном «простонародной» яркости и «грубости» тоне.

Такой была ранняя гарднеровская пластика, целиком еще связанная с работой на заводе иностранных мастеров. Однако очень скоро иностранцев сменяют русские. Что нового, своего вносили они в иностранные образцы — одна из самых увлекательных проблем бытовой пластики конца XVIII века.

Для Императорского фарфорового завода вопросы изготовления массовой продукции, сбыта, влияния спроса покупателей на характер изделий являлись факторами второстепенного значения. В производстве гжельской майолики остроту этой проблемы смягчала близость вкусов и эстетических воззрений производителя

и потребителя. Применительно же к Гарднеровскому фарфоровому заводу, возникшему и существовавшему всецело как доходное предприятие, как производство, основной и, собственно, единственной целью которого было — приносить доход владельцу, — эта сторона дела приобретает первостепенную важность. Вкусы покупателей, их изменение, мера демократичности и прогрессивности эстетических взглядов общества, тех его слоев, которые являлись основными потребителями фарфоровой пластики, становились во многом решающими и для художественной стороны дела. Было бы неправильным, как мы это иногда делаем, осовременивать намерения и побуждения Гарднера и работавших у него художников и мастеров из народа, приписывая им какие-либо культуртрегерские стремления. Думается, что о процветании русской культуры и искусства они заботились меньше всего. Основной целью было коммерческое процветание предприятия. Средством достижения его являлся возможно более точный учет общественных вкусов и эстетических потребностей, изменений моды; в определенные периоды становилось выгоднее массовое изготовление дешевой продукции для более широких слоев населения, чем выпуск трудоемких, сложных и дорогих изделий для более узких кругов любителей фарфора.

О влиянии вкусов покупателей на характер фарфоровой пластики писал исследователь скульптуры Императорского завода М. В. Фармаковский²⁷. Однако наиболее богатый материал для изучения этой важной проблемы дает скульптура, выпускавшаяся Гарднеровским заводом, а впоследствии и другими частными предприятиями и мелкими кустарными мастерскими, работавшими уже исключительно на безымянного, небогатого покупателя. Имея в виду ранний период работы Гарднеровского завода, можно думать, что модные и дорогие заграничные фарфоровые фигурки приобретались владельцем предприятия, как модели с совершенно определенными целями — они должны были служить рабочим, мастерам и художникам русского завода образцами для возможно более *точного* воспроизведения. Однако, несомненно, возникали некоторые факторы, которые обуславливали или даже *требовали* внесения определенных изменений в эталоны-образцы.

Во-первых, это могли быть соображения экономического порядка — необходимость сделать фигурки более дешевыми, без сколько-нибудь существенной утраты их нарядного, «дорогого» вида. К числу такого рода изменений можно было бы отнести, например, часто встречавшееся уменьшение или полное исключение позолоты, в состав которой входило настоящее золото, это могло быть также некоторое упрощение технологически сложных форм, более простая роспись.

Какие-то изменения происходили там, где мастер-скульптор, выполнявший модель для серии изделий, или живописец, наносивший роспись, не совсем понимали те или иные детали заграничного образца и домысливали их по-своему. Безусловно должно было сказываться и стремление мастеров ускорить работу, найти более «маховые», сподручные, производственно целесообразные приемы росписи. В более дешевых, ходовых изделиях мастера, видимо, были более свободны, могли не так уж близко придерживаться оригинала и не копировать его абсолютно точно. И здесь, очевидно, более сильно проявлялись их традиционные вкусы и художественные воззрения, делались варианты, реплики на заграничные образцы, а иногда и собственные, навеянные этими образцами, композиции.

²⁷ М. Фармаковский. Указ. соч., стр. 80—81.

Таким образом, независимо от чьей-либо воли, но вполне закономерно в работе русских мастеров происходил постепенный отход от копируемых образцов. В рассматриваемый нами первоначальный период деятельности завода (70—80-е годы) отход этот безусловно не являлся выражением сознательно принятого заводом художественного направления работы. Тем не менее, сопоставляя различные фигурки, сделанные по одному и тому же образцу или, вернее, на основе одного и того же образца, мы можем довольно ясно проследить черты вносимых русскими мастерами изменений в заграничные образцы-эталоны.

Одним из ранних и очень распространенных предметов, выпускавшихся заводом Гарднера в конце XVIII века, была так называемая «Двойная солонка», представлявшая собой сидящую или стоящую фигурку мальчика, девочки, женщины с двумя большими корзинами, т. е. являвшаяся собственно скульптурой. Образцами для выполнения этой вещи на гарднеровском заводе служили, как известно, «Двойная солонка с фигурой мальчика» и парная к ней «Двойная солонка с фигурой девушки» производства Мейссенского завода ²⁸.

По этим образцам в 80-е годы XVIII века было сделано большое количество моделей, в той или иной мере отличных от первоначального эталона. Чрезвычайно интересно проследить нарастание изменений, вносимых туда русскими мастерами.

«Двойная солонка» Мейссенского завода с фигуркой сидящего мальчика ²⁹ — тонкий, чуть прозрачный, ослепительно-белый фарфор. Светлая пастельная гамма цветов — беж, сиреневый, бледный желтовато-зеленый. Все тона легкие, как бы просвечивающие, хорошо сочетающиеся со снежно-белым цветом фарфорового черепка, который бережно сохраняется: белыми оставлена кожа лица и рук, чулки, корзины, подставка. С этой утонченностью колорита сильно и выразительно контрастирует обильная, но в то же время изящная позолота — галуны на камзоле, пуговицы, рокайльные завитки на подставке. Очень много живописных орнаментальных разделок: голубовато-зеленые полосы на жилете, ленты у колен, букетики цветов на корзинах — и снаружи, и внутри. Проработка формы детальная, умело-профессиональная; посадка фигурки, жесты рук изящны, слегка жеманны. Это — пышная и нарядная статуэтка, изображающая пасторального «пастушка», изысканно-условная и рафинированная. Все в этой маленькой фигурке говорит о большой и развитой культуре старинного фарфорового производства, об искусстве, давно перешагнувшем пору пытливых и смелых исканий, нашедшем наилучшие художественные средства для выражения привычных, установившихся образов, застывшего и слегка омертвевшего в своем совершенстве.

И вот этот образец западноевропейского фарфора со всей тщательностью выполнен на русском заводе. Мы не знаем, удалось ли образец Мейссенского завода первоначально скопировать совершенно точно, но дошедшие до нас изделия Гарднеровского завода имеют уже некоторые отличия от него не только в росписи, но и в самой скульптурной модели.

Перед нами «Двойная солонка» производства Гарднеровского завода ³⁰. Сюжет и композиция остались, примерно, те же самые, что и в саксонском образце. Между

²⁸ Соответственно ГИМ 61356-1316/606 фф и ГИМ 70488-1433/229 фф.

²⁹ ГИМ 61356/606 фф.

³⁰ ГИМ 58442-247/895 фф. Первые мысли об этом процессе сложились у автора в беседах с зав. отделом керамики ГИМ Н. В. Булочкиным.

двумя большими корзинами сидит мальчик. Однако кое-что изменилось: корзинки слегка раздвинуты, мальчик уже не пристроился несколько неустойчиво на их краях, — он более основательно и «надежно» уселся на появившуюся между корзинами подставочку, так, вероятно, мастеру было понятнее; ноги мальчика скрещены более энергично и в то же время непринужденно. Движение рук потеряло изысканность и жеманность и приобрело отпечаток грусти, несколько сентиментальной меланхоличности. Этому жесту отвечает мечтательно склоненная к правому плечу голова. Одежда оставлена немецкая: шляпа с широкими полями, отогнутыми спереди и сзади; камзол, жилет в мелкие цветочки; короткие штанишки, повязанные лентами у колен; белые чулки и туфли. Наиболее заметно изменилась пластическая трактовка и характер росписи. Здесь мастер, видимо, чувствовал себя менее связанным образцом, особенно в росписи. Переработка формы идет явным образом в сторону ее упрощения, опускания деталей, без которых «можно обойтись»; появляется большая мягкость, текучесть форм. Уменьшается количество цветов в росписи, она становится менее дробной, цвет более спокойно покрывает большие поверхности фарфора; последний менее записан орнаментальной и цветочной разделкой, появляется больше «уважения» к его спокойной глади; исчезает позолота. Несколько упрощается композиция: убираются очень сложные для воспроизведения в фарфоре (да и просто некрасивые), сильно оттопыренные ручки корзин. Их заменяют маленькие, плотно прилегающие к стенкам корзинки дугообразные ручки. Сами корзины коренным образом перерабатываются. Возможно, русскому мастеру оказалась непонятной изысканная условность их раскраски — гирлянды пестрых цветов — и внутри, и снаружи — по белому фону фарфорового черепка. Во всяком случае, он изображает их значительно более конкретно, как настоящие сплетенные из прутьев корзины — желто-охристые, а внутри — белые: как и иностранный мастер, он не забывает, что это ведь вместилища для соли, для пряностей, т. е. уже сосуды, а не только корзины. Рокайльные завитки на подставке тоже чем-то не понравились мастеру или оказались непонятными; он просто закрашивает всю подставку зеленой краской, превращая ее из отвлеченного белого с золотыми узорами островка в знакомую и надежную «землю», покрытую зеленой травкой. Его мысли конкретнее, в них много от наивного натурализма, от желания сделать «как в самом деле». Его искусство — молодое, свежее, грубоватое и немного примитивное, но полное жизненной силы и уверенности в своей правоте.

Другая «Двойная солонка» Гарднеровского завода из коллекции Гос. Русского музея ³¹ очень похожа на предыдущую. Но в ней мастер делает дальнейший шаг от первоначального образца: он «одевает» мальчика в русский картуз, в остальном придерживаясь уже достигнутого и видимо удовлетворяющего его результата.

Необычайно любопытна недавно приобретенная Государственным Историческим музеем «Двойная солонка» Гарднеровского завода, также с фигуркой мальчика ³². Это покрытый бесцветной глазурью фарфор без росписи. Все «завоевания» предыдущих русских солонок здесь закреплены — и трактовка корзин (без больших оттопырившихся ручек), и их положение, дающее место для фигурки мальчика, и общий покрой его костюма. Но есть и новое: облик мальчика и детали костюма сильно русифицированы. Изменилась прическа; шляпа, которую мальчик держит в руке,

³¹ Репродуцирована в кн.: Б. Э м м е. Русский художественный фарфор.

³² ГИМ 61356-357/897 фф.

похожа на русский крестьянский головной убор; из-под жилета довольно курьезно выглядывает длинная русская рубаха; штаны заправлены в сапожки. Изменилась и композиция — мальчик изображен стоящим. Рукой он указывает на корзину — свободным хлебосольным жестом, как бы приглашая воспользоваться ее содержимым. Разительную перемену показывает задняя сторона фигурки: вместо куцевого камзолчика мы видим длинную (опять очень похожую на русскую) верхнюю одежду, падающую прямыми, свободными складками до самой земли.

Подобный же процесс изменений можно проследить и в ряде других случаев, там, где время сохранило нам различные варианты той или иной композиции. В частности, он явственно прослеживается на примере «Двойных солонок» с фигуркой девушки. Сопоставляя образец Мейссенского завода и изделия Гарднеровского предприятия³³, мы явственно ощущаем различие между изысканно-жеманной саксонской «пастушкой» и русской девушкой, в которой почти узнаешь милый облик «бедной Лизы», — в ее простой и естественной позе, грустно склоненной головке, трогательном жесте руки, прижимающей к груди цветок. На голове гарднеровской девушки повязан платок, как-то очень по-русски, клинышком спускающийся на спину; исчезла туго стянутая корсетом талия, пышная юбка мейссенского образца. Так же конкретно, как и в русских солонках с фигурками мальчиков, переосмыслены формы корзин и подставки. Здесь тенденция также идет от изысканной утонченности и грациозной условности западноевропейского фарфора — к более простой и целостной трактовке формы, к немногословному колориту. В искусство фарфора проникают меткие и мудрые жизненные наблюдения, фигурки искренни и непосредственны. И эти качества сближают их с народной пластикой, лучшие черты которой можно было видеть почти в это же время в творчестве гжельских мастеров майоликовых фигурок.

Таким образом, думая о фарфоровой мелкой пластике XVIII века в целом, можно говорить о трех различных корнях ее, о трех основных слагаемых национального стиля.

Безусловно неверно было бы выводить происхождение и прототипы русского фарфора середины XVIII века только из мейссенского фарфора. Не менее сильной струей явилось представленное произведениями Императорского завода течение, близкое к стилю «большого искусства». И, наконец, живые традиции народной пластики — гжельской майолики — не в меньшей степени формировали стиль фарфоровой скульптуры.

На протяжении XVIII века эти тенденции существовали одновременно, смешиваясь, но органически еще не сливаясь, не порождая новое качество. При этом черты саксонской фарфоровой пластики убывали, постепенно растворяясь и уступая место более национальному восприятию образа, формы. Струя «миниатюрного моря», давшая много фарфоровой скульптуре Императорского завода, затем изжила себя в период упадка работы завода на рубеже XVIII—XIX веков, было воспринята и по-своему развита Гарднеровским заводом. Она необыкновенно привлекательным образом соединилась в творениях русских мастеров с усилившимися чертами исконной народной пластики. На основе этих течений сложилось оригинальное искусство малой скульптуры начала XIX века — его «фарфоровая» ветвь.

³³ ГИМ 70488-1433/229 фф и ГИМ 70488-2461/226 фф.

В первой четверти XIX века сложилась благоприятная обстановка для дальнейшего развития жанра мелкой декоративной пластики — искусства, одновременно интимного и общедоступного по своей природе. Радуга глаз человека, отвечая его потребности в красоте, фарфоровая скульптура малых форм оказалась в то же время способной гибко и живо отображать настроения и суждения о жизни больших социальных групп. Конечно, далеко не все тенденции эпохи могли находить ощутимое отражение в этом виде пластики, у которого есть свои цели и задачи, свои специфические средства выражения и вместе с тем свои ограниченные стороны, по сравнению с другими жанрами скульптуры. Как это характерно для декоративного искусства вообще, малая пластика с наибольшим успехом выражает оптимистическое, жизнеутверждающее отношение к действительности, создает мажорные или лирические образы, воспевающие радость жизни, красоту человека.

Под влиянием законов рынка, в связи с условиями производства, с требованиями купли-продажи стихийно складывались суммарные воззрения, обобщающие разнонаправленные устремления больших масс людей, которым она была адресована. Что вызывало к жизни, например, бесчисленные фарфоровые фигурки «сбитенщиков», «продавщиц ягод», деревянные статуэтки богородских «мужичков»? Интерес к сословию крестьян, ремесленников и мелких торговцев со стороны помещика, интеллигента, чиновника. Но не только их. Видимо, здесь имело место проявление исторически-необходимого процесса самоутверждения, стремление «познать себя», материализовать свои идеалы набирающего силу третьего сословия, складывающихся групп мелких, выходящих из среды крестьян и ремесленников предпринимателей, жизнеспособных, быстро продвигающихся вперед по пути капиталистического развития. Какими бы хотели видеть свое изображение сами «модели», вчерашние «расхожие продавцы и ремесленники»? Пожалуй, именно такими, как их представляли серии фигурок начала XIX века, выпускаемые заводом Гарднера.

Как бы то ни было, остается несомненным, что в начале XIX века мелкая камерная пластика переживает этап бурного развития. К началу XIX века усиливается потребность общества в «домашнем искусстве» — в том числе и в мелкой пластике, в его произведениях у себя дома. Продолжая украшать собой дворцовые покои, дворянские особняки, пластика начинает завоевывать и жилища все менее «избранных» слоев населения.

Аристократически-изысканная фарфоровая скульптура Императорского завода на рубеже веков переживает кризис, связанный с плачевным его организационным состоянием во время короткого царствования Павла I. Но, безусловно, дело было не только в причинах производственного порядка. Изживание идей и эстетических воззрений, питавших это рафинированное искусство, также играло существенную роль. Замкнутость придворного быта, отсутствие обширной «питательной среды», несомненно, дают себя знать уже в первой трети XIX века, когда говорить об упадке фарфоровой пластики Императорского завода еще преждевременно.

Не случайно, что в эти же годы набирает силу и выдвигается на первое место частное предприятие Гарднера, ориентированное на обслуживание более разнообразных и многочисленных кругов покупателей. Заимствуя многое у Императорского завода, Гарднеровское предприятие быстро подхватывало и отзывалось на различные веяния окружающей жизни, поддаваясь воздействию общественных интересов. Фарфоровая пластика делается искусством гибким, живым и современным.

В начале XIX века заметно активизируется и другая ветвь мелкой пластики — искусство народных мастеров-игрушечников. Их творения все более решительно переходят рубеж, отделяющий детскую игрушку от декоративной пластики. Майоликовая, полужаянсовая, деревянная скульптура-игрушка — каждая из них находит свой контингент покупателей. Не имея возможности соперничать с более дорогим фарфором, они многое от него заимствуют, стремятся ему подражать, создавая искусство «красивой жизни» тем, для кого фарфор был недостижимой роскошью. В это же время народная скульптура-игрушка, как и в XVIII веке, но в еще большей мере, сама продолжает во многом оплодотворять фарфор ярким ощущением декоративности, оптимистичности, смелой обобщенностью, меткостью характеристик.

Производство майоликовых фигурок Гжели, сыгравших такую значительную роль в развитии национальной мелкой пластики, в начале XIX века значительно сокращается и постепенно сходит на нет, вытесняемое фаянсовыми, а затем и быстро деформирующимися фарфоровыми изделиями. Как бы перевоплощаясь в другой материал, она дает жизнь новому интереснейшему художественному явлению середины XIX века — так называемому народному «фарфоровому лубку», о котором речь будет идти ниже.

Ширится и расцветает старинное производство деревянных игрушек в Сергиево-Троицком посаде и с. Богородском Владимирской губернии. Богородская скульптура-игрушка становится столь значительным художественным явлением этой эпохи, что без ее рассмотрения трудно охарактеризовать состояние мелкой декоративной пластики первой трети XIX века.

Время правления Александра I (1804—1825) было апогеем и в то же время началом падения «античной волны». Благодаря тому, что «культурная поверхность на народной толще, жившей собственными вкусами» была сравнительно тонка, классические увлечения в русском искусстве продержались недолго и были обречены на быстрое и полное вымирание, «не будучи поддержаны народными низами»³⁴.

Однако в первой четверти века классицистическая традиция фарфоровой пластики Императорского завода взрастила еще один великолепный цветок. Она вновь обогатилась живым общенародным содержанием. Связанное с войной 1812 года, с победой над наполеоновской армией, с героической ролью народа в ее изгнании, высоко поднявшееся значение понятий «Родина», «Отечество», вновь нашло отклик и созвучие в идеях античности. Формы классицизма приобретают национальную окраску, становятся выразителями живых и современных чувств и переживаний.

В этот период принципы классицизма в значительной мере определяют характер фарфоровой пластики Императорского завода. Этому способствует деятельное и непосредственное участие в создании скульптурных моделей выдающихся скульпторов и архитекторов³⁵.

³⁴ М. Фармаковский. Указ. соч., стр. 86.

³⁵ В скульптурных работах Императорского завода принимал участие С. С. Пименов (старший) и другие художники.

Произведением, не только оказавшим большое влияние на ходовые, массовые изделия фарфоровых заводов, но и послужившим во многих своих частях непосредственным образцом для повторения на производстве, явился так называемый «Гурьевский сервиз»³⁶. Здесь великолепные принципы классической композиции, приемы объединения скульптурных изображений человеческих фигур и отвлеченных форм сосудов достигают высокого совершенства. Прекрасные, артистически вылепленные статуэтты женщин и юношей гармоничных удлинённых пропорций, легко и спокойно несут массивные сосуды, приподнимая их кверху словно богатые, изобильные дары щедрой природы, плоды радостного труда. Плавные струящиеся складки длинных сарафанов, русских рубах приближают изображения крестьянской девушки, деревенского парня к образам античности. Скульптуры Гурьевского сервиза породили великолепные образцы статуарной мелкой пластики Императорского завода, и в первую очередь — широко известные фигурки «Водоноса» и «Водоноски». Некоторые фигуры сервиза перекочевали в статуарную скульптуру непосредственно: таковы «Юноша, несущий лоток с фруктами», «Девочка с вазой на голове»³⁷.

Дальнейшее усиление Российской империи, увеличение ее политического значения на европейской и мировой арене, несомненно, сказалось на сложении отношения русского общества к проблеме народа, к проблеме нации, как к явлениям первостепенной важности. Однако наряду с искренним восхищением значительной части современного русского общества мощью, героизмом, талантливостью народа, с моментами высокой идеализации его образа в искусстве, имело место и известное, если можно так выразиться, спекулятивное отношение к этой проблеме. Слишком уж велика разница между почти обоготворяющим отношением художника к крестьянину в фигурках «Водоноса» и «Водоноски» и действительными широко распространенными взглядами на «мужика» у господствующих классов. Возникает мысль о возможном желании тех, кто мог воздействовать на деятельность Императорского фарфорового завода, преувеличить, продемонстрировать в произведениях пластики свое уважение к народу, подогреть патриотические чувства общества, любовь к отчизне, нуждающейся в помощи народа; «поднять» народ на «блестящие подвиги», убедить его же в том, что он не крепостной раб, а так сказать «представитель могучего племени россов», что «формы и пропорции греческих богов стали ему подходить так же, как и героям Марафона и Саламина, как братьям Горациям или Муцию Сцеволе»³⁸.

Наиболее красноречиво идею величия простого русского человека выражают замечательные фигурки «Водоноса» и «Водоноски», выпущенные заводом во времена правления Александра I (вероятно, в ранний период его царствования). Скульптуры дают идеализированное изображение юноши с ведрами в руках, идущего «с радостным, открытым лицом, легко, свободно, как будто (это «как будто» — очень существенно! — И. К.) перед ним раем расстилается широкая родина и впереди ему видится лучезарная звезда», а также девушки в сарафане, которая «скромной богиней» выступает с коромыслом на плечах, — «движения ее плавны, гармоничны и вся фигура неотразимо обаятельна»³⁹.

«Водонос», «Водоноска» и другие, близкие им по характеру образов и пластическому стилю фигурки Императорского завода, явно тяготеют к профессиональному,

³⁶ Сервиз назван по фамилии тогдашнего управляющего заводом Гурьева.

³⁷ Из коллекции ГИМА (экспозиция).

³⁸ М. Ф а р м а к о в с к и й. Указ. соч., стр. 84.

³⁹ Там же.

«фигурки» искусству — к живописи венециановского круга и в то же время являлись по стилю станковой и монументальной скульптуре из мрамора того же периода. Правда, здесь уже прекрасно понята специфика фарфора. Во всяком случае «народность» этих фигурок коренным образом отличается и от ранних екатерининских «простонародных типов», и от гарднеровских «расхожих продавцов и ремесленников» начала XIX века. В «Водоносах» и «Водоносках» мы, безусловно, ощущаем искреннее сочувствие и восхищение художника изображаемым, но со стороны, издали; сама героиня типов носит несколько отвлеченный изысканно-аристократический характер, не лишенный, правда, большого очарования и убедительности. Но здесь нет и следов той живой и непосредственной уверенности в своей правоте, той невозможности «скапсулы» и сделать иначе, которая согревает непритязательные фигурки «продавцов» и «ремесленников». Чувствуется, что в них — народ сам, своим родным языком рассказывает о себе, — без затей и без прикрас; в «Водоносах» же — о нем повествуют констатационным и утонченным языком талантливые, образованные, прогрессивно и добросовестно настроенные художники, выученики Академии.

В дальнейшем в деятельности Императорского завода появляются признаки творческого упадка, сначала еле заметные, потом все более ощутимые. Еще долго сохранявшие великолепную форму, скульптурные произведения завода становятся все более холодными, искусственными, удаленными от жизни. И здесь еще раз можно подчеркнуть, что упадок Императорского завода, несомненно, может быть поставлен в связь с тем, что уже в самом начале XIX века, после недолгого периода сравнительной свободы, он оказывается всецело подчиненным настроениям и вкусам своего основного и почти единственного заказчика — императорского двора. Завод, по справедливому замечанию Фармаковского, «остался экспериментальным институтом, где рефлексировались художественные формы, изыскивались технические приемы, рецепты изготовления печей и т. д., но вне живой связи с народом, вне того коллективного творчества, которыми жили Гарднер, Попов, Батенин, Козлов и т. д., — он при всей красоте морально стал бессодержательным на долгие годы»⁴⁰.

В первой четверти XIX века Императорский завод начинает уступать ведущее место частным предприятиям, и в первую очередь заводу Гарднера⁴¹. Изделия последнего

⁴⁰ Там же.

⁴¹ В первой половине XIX века резко увеличивается количество частных фарфоровых заводов, и в том числе предприятий, выпускавших фарфоровую пластику. Среди них надо указать, помимо уже перечисленных, на завод Храпунова, Попова (Гжельского района), завод Тереховых и Киселева (Речицы Бронницкого уезда Московской области), братьев Новых (деревня Кузьево Богородского уезда Московской области), завод Корнилова (Петербург), завод Миклашевского (с. Волокитино, Глуховского уезда Черниговской губернии), завод Сафонова и др. (см.: А. Салтыков. Указ. соч.).

Предприятие Ф. Я. Гарднера являлось первым среди частных заводов и по времени сложения самостоятельного стиля работы, и по значимости в становлении русской мелкой пластики. Другие заводы во многом шли «в фарватере» гарднеровского завода. Каждый из них, конечно, имел и свои особенности. Так, например, завод А. Г. Попова особенно славился фарфоровой скульптурой — фигурками и целыми скульптурными композициями — группами, часто включавшими архитектурное окружение. Многие исследователи обращают внимание на оригинальность и высокую художественную ценность поповских фигурок, изображающих пляшущих крестьян и крестьянок.

как уже было сказано, очень быстро становятся распространенными в силу ориентации на все более широкие слои покупателей.

Блестящее творчество частных заводов начала XIX века «не испытывало на себе пагубного влияния академического искусства, потому что деятельность их все время координировалась из постоянно живого источника» ⁴².

Модели Императорского завода неизбежно переходили, иногда почти без изменений, иногда в разнообразных самостоятельных вариантах, в более «простонародную» пластику — продукцию частных фарфоровых предприятий. Однако наиболее ценный и значительный вклад в это искусство составили произведения, уже полностью относящиеся к самостоятельной деятельности частных заводов и резко отличающиеся от аристократической скульптуры Императорского завода. И здесь в первую очередь надо говорить о сериях «расхожих продавцов и ремесленников».

Гарднеровские фигурки первой четверти XIX века показывают, что к этому времени черты, привнесенные в русскую фарфоровую пластику мейссенской традицией, активно преодолеваются. Усиливается струя русской народной пластики с ее господством статичной, фронтальной постановки фигуры, стремлением к максимальному производственно-целесообразному упрощению, условности в передаче движения. И здесь же выступает чрезвычайно ясно близость гарднеровских «кукол» начала XIX века к гжельской майоликовой пластике конца XVIII века, как в приемах трактовки движения, так и в некоторой «распластанности» форм, их размещении как бы по плоскости, без развития в глубину.

Фигурки «расхожих продавцов и ремесленников» ⁴³, выпускавшиеся в многочисленных вариантах и распространявшиеся в огромных количествах, ярко характеризуют один из наиболее блестящих периодов работы Гарднеровского завода. Они являются существенным звеном в развитии русской фарфоровой пластики начала XIX века.

Чуть ли не единственной работой, посвященной непосредственно фарфоровой пластике Гарднеровского завода, является книга А. В. Морозова о фигурах «Волшебного фонаря» ⁴⁴. Небольшая по объему, но серьезная и глубокая работа Морозова содержит важные наблюдения и представляет большой интерес и для настоящего времени ⁴⁵. Высоко оценивая гарднеровские фигуры этого цикла, Морозов тем не ме-

⁴² М. Ф а р м а к о в с к и й. Указ. соч., стр. 86.

⁴³ Фигурки серии выполнены по гравюрам иллюстрированного издания, носившего название «Волшебный фонарь», или «Зрелище С.-Петербургских расхожих продавцов, мастеров и других простонародных промышленников, изображенных верной кистью в настоящем их наряде и представленных разговаривающими друг с другом, соответственно каждому лицу и званию. Издание на 1817 год» (СПб., типография Плавильщикова, 1817). Гравюры «Волшебного фонаря» долгое время приписывались А. Г. Венецианову. В настоящее время установилась точка зрения на гравюры, как на работу художника Зеленцова.

⁴⁴ А. М о р о з о в. Фигуры Гарднера по гравюрам «Волшебного фонаря». Гос. Музей фарфора. М., издание Музея, 1929. Статья, 18 стр. с илл. В работе репродуцировано несколько гравюр и выполненных по ним фигурок. См. также статью: В. В а с и л е н к о. Скульптура Гарднера. — «Декоративное искусство СССР», 1960, № 5, стр. 35—36.

⁴⁵ Морозов делает ряд интересных наблюдений над фигурками «Волшебного фонаря». В качестве общей тенденции, он отмечает отход фигурок от «верной кисти» художника, запечатлевшего характерные типы петербургских торговцев «в настоящем их наряде», — в сторону некоторой идеализации, придания им изящества и даже изысканности. Пожилые, коренастые, неуклю-

нее склонен считать их как бы первой стадией обращения к реалистическому изображению народных типов и сюжетов в фарфоре, еще в известной мере скованному неизжитым влиянием классицизма. По мнению Морозова, на этом фоне выделяется, как особо интересная, более поздняя группа фигур «на взятые из русской будничной действительности всем понятные и близкие сюжеты». Имеются в виду серии 60-х годов: изображения сцен крестьянской и простонародной городской жизни, большей частью двух-и многофигурные группы в раскрашенном неглазурованном фарфоре (бисквите). «Эти фигуры, — замечает Морозов, — исполнены уже совсем в свободной реалистической манере». С этим мы, при всем уважении к автору, не можем согласиться. По нашему мнению здесь, наоборот, сделан шаг от приподнятого, опоэтизированного реалистического восприятия натуры в фигурах цикла «Волшебного фонаря» к скучному, натуралистически-макетному, банальному изложению претендующих на демократизм сюжетов, часто с неприятным оттенком сентиментальности и салонной слащавости.

Как совершенно справедливо отмечает Морозов, изменение типажа гравюр «Волшебного фонаря» идет в фарфоровых фигурках в сторону его «омолаживания». Даже у «торговки старыми вещами», которая по самому смыслу сюжета должна быть по крайней мере пожилой, — молодое, хорошенькое личико; фигуркам придается большее изящество по сравнению с одноименными гравюрами.

Нам хотелось бы дополнить эти наблюдения Морозова еще некоторыми, по нашему мнению, немаловажными моментами.

Во всех фигурках «Волшебного фонаря» замечается, по сравнению с гравюрами, значительная удлинненность, вытянутость пропорций, их облегчение, в чем действительно можно видеть отзвуки классицистических традиций; в ряде случаев сильно уменьшается размер головы, сравнительно с остальными частями тела (особенно в фигурках «Русской ягодицы», «Молошницы», «Сбитенщика»). Образы получают привлекательность и поэтическую окраску. Движение фигур успокаивается, позы приобретают большую статуарность и статичность. Уменьшается сюжетная и композиционная связь фигур друг с другом: в гравюрах каждая композиция парная, персонажи объединены общим разговором, иногда движением, жестом. Например, «Кучер» на гравюре положил руку на плечо «Сбитенщику»; в фигурках же они никак не реагируют на присутствие друг друга, «Кучер» убрал руку с плеча «Сбитенщика» и упер ее

жие «ремесленники» превращаются в статных, красивых юношей; аналогичная метаморфоза происходит и с «Крестьянкой» — плотной, простоватой деревенской девицей.

Дополнив перечень коллекции Музея другими известными автору фигурками этой же серии и несколькими произведениями того же круга, также близкими к гравюрам «Волшебного фонаря», хотя точно их сюжеты и не повторяющими, автор подчеркивает неизменно грамотное и четкое исполнение всей серии. Он отмечает особенности окраски фигурок — гармоничное сочетание ярких и глубоких цветов, тонкость и законченность воспроизведения старинных узоров тканей, указывает, что «... собранные в группы, эти фигуры изяществом своей скульптурной формы и красочной насыщенностью рельефно выявляют декоративную ценность русского фарфора».

Существенно и указание Морозова на ту большую роль, которую сыграли гарднеровские фигурки серии «Волшебного фонаря» в деятельности остальных фарфоровых заводов, в том числе и мелких кустарных, в возникновении замечательного художественного явления — производства фарфорового «лубка», в котором «народный быт отразился так ярко и жизненно... их отмеченные острой наблюдательностью произведения несут в себе яркий отпечаток непосредственного самобытного творчества вышедших из народа талантливых самородков» (Указ. соч., стр. 18).

в бок; в гравюре «Трубочист и Дворник» — последний смотрит вверх, — вероятно, на крышу, куда указывает ему рукой трубочист, в фарфоре дворник просто стоит с метлой в руках (фигурка «Трубочист» не сохранилась). На гравюрах многие персонажи представлены идущими, в фигурках же позы почти всегда статичны, они стоят обычно с легким упором на одну ногу. Мастера явно избегают трудных для выполнения в фарфоре постановок фигуры, передачи сложных движений. Исключение в этом отношении составляет лишь группа «Почтальон и Градский Страж»; в этих двух фигурках делается попытка, и довольно неудачная, повторить жесты, изображенные на гравюре: страж протянутой рукой указывает почтальону, куда ему идти, а почтальон, наклонив голову, внимательно читает адрес на конверте. Точная передача движения оригинала получилась не особенно убедительной, такая зависимость от гравюры не пошла на пользу скульптуре. Это, пожалуй, наиболее слабые фигуры из всей серии. Они выделяются среди других и более тяжелыми, грузными пропорциями, отличаются и наличием большого количества объемных деталей, «отстающих» от общей массы, например, руки, пика в руках стража, письмо, которое держит почтальон, и т. д.

В фигурках из фарфора отлична от гравюр и трактовка одежды, ее складок: в соответствии с техническими возможностями и свойствами материала, они значительно обобщены, упрощены, уменьшены в количестве.

Роспись местами (черты лица, волосы) не повторяет скульптурную форму, а, как в народной пластике, дополняет ее, — форма сделана как бы в расчете на последующую раскраску. Объемы значительно обобщены; пластическое движение руки от плеча до кисти, головы и шеи идет плавно и непрерывно общей линией; в одних случаях, при сильно выраженных горизонтальных членениях, достигаемых обычно варьированием длины различных частей одежды, почти полностью отсутствуют членения вертикальные; в других — композиция строится на одной-двух главенствующих, очень сильных вертикалях: резко падающей сверху вниз кайме сарафана у «Крестьянки» или полы кафтана у «Кучера». Черты лица лишь чуть-чуть скульптурно моделированы, основная роль падает здесь на раскраску, которая рисует лицо смелыми, четко отработанными движениями кисти, условно и убедительно, типически, без каких-либо индивидуальных черточек, с явно выраженным личным почерком художника.

Такие детали одежды, как пуговицы, серьги, ожерелья, выделяются сплошь да рядом рельефом, тогда как узор тканей и вышивки передается графически, живой и сочной цветной линией, с большой точностью и правдоподобием, но декоративно-выразительно. Очень тщательно передается обычно покроем одежды, соблюдается ее соответствие типу и социальному положению изображаемого персонажа; большое внимание уделяется сопутствующим изображению атрибутам и предметам утвари: кувшинам, корзинам, сосудам для сбитеня и т. д. Преследуется цель полной сюжетной ясности и понятности изображаемого.

В целом чувствуется наличие большой и своеобразной художественной культуры, тесно и непосредственно связанной с традиционным народным творчеством и в то же время ярко новаторской, вызванной к жизни новыми потребностями общества, выросшей в поисках доходчивых и максимально простых форм выражения нового содержания современности.

В современных искусствоведческих работах нами часто делаются соображения о том, что тот или иной художник прикладного искусства или народный мастер прошлого «стремился» в своих работах, вполне сознательно и целеустремленно, к обобщению, к условной передаче формы или цвета, к декоративности и т. д. Короче говоря, мы ему

иногда настойчиво навязываем психологию нашего современного художника-прикладника. Между тем, думается, в действительности дело происходило проще, закономерней и целесообразней. Как мы уже говорили, трудно предположить, что хозяин коммерческого предприятия — фарфорового завода или крошечной кустарной мастерской — ставил перед собой какие-либо цели народного просвещения, воспитания вкусов, поисков декоративного языка фарфоровой пластики. Его основной и единственной целью было найти такой ассортимент, такие сюжеты, такую их форму, чтобы его изделия находили неограниченный сбыт и приносили предприятию доход. Хозяин такого производства должен был обладать острым чутьем современности, умением угадывать вкусы и склонности общества, быстро и решительно заимствовать, подхватывать и осваивать новое в своей области, где бы оно ни появлялось, не упуская из поля зрения ни одной группы возможных потребителей его продукции. Он должен был неустанно изучать вкусы «публики», внимательно следить за их изменениями. Вернейшим и основным показателем была кривая сбыта, если продукция «шла», ее охотно раскупали, значит, завод попал «в точку». Здесь мелкие заводики шли по следам крупных, брали их наиболее ходовые фигурки, копировали их, упрощали применительно к возможностям своей более примитивной технологии и иным покупательным способностям их круга потребителей. Иногда откровенно подлаживались под «вкус публики», — и тогда получались вульгарные, ремесленные поделки; иногда, — и это несомненно, — когда вкус мастера-художника совпадал со вкусами тех, для кого его «куклы» делались, — он работал весело, с увлечением. И тогда под его руками совершалось чудо — рождалось новое, создавалось подлинное произведение искусства, соответствующее вкусам, потребностям художника и потребителя его труда. И для грядущих поколений в таком скромном произведении сохранялось живое дыхание подлинной жизни, с особой яркостью запечатлевались подлинные приметы времени.

Но новая удачная фигурка слишком быстро находила подражателей, она заполняла прилавки модных столичных магазинов, провинциальных лавчонок, во множестве упрощенных вариантов появлялась в базарных ларьках. И передовые, делавшие погоду, крупные заводы всегда должны были иметь наготове новое, должны были непрерывно поддерживать интерес покупателя к своей продукции, быстро меняя и обновляя ее ассортимент.

Самым верным, простым и целесообразным путем было обращение в поисках новых сюжетов к популярным периодическим иллюстрированным изданиям, которые наиболее быстро и гибко отмечали вкусы и потребности времени, как это и произошло с фигурками «Волшебного фонаря». И кто мог подсмотреть, когда совершалось чудо — из рук мастера выходила вещь радостная, праздничная, — по-новому, по-своему сделанная: расфранченная как на ярмарку или в церковь городская красавица-щеголиха, какую встретишь на главной — обязательно «Дворянской» — улице в воскресенье, или одетый «с иголочки» франт в цилиндре? ⁴⁶

Ставилась ясная, четкая, определенная задача. И для ее выполнения выискивались средства. Самые лучшие, самые простые, самые дешевые. Менялся «адрес» изделий, сужался или расширялся круг потребителей; становились их интересы и вкусы более возвышенными или более низменными, — основная цель неизменно сохранялась, — ответить на их вкусы, дать им то, что для них наиболее желанно, наиболее интересно в

⁴⁶ Великолепные фигурки «щеголих» и «франтов», явно выраженного народного плана, во множестве вариаций выпускались заводом Сафронова. Интереснейшая их коллекция хранится в ГРМ.

данный момент. А средства выражения должны были, с одной стороны, полно и доходчиво донести содержание, а с другой — найтись именно в данном материале, в данной технике, помочь «выжать» из нее все, что возможно, и как можно проще и легче.

Эти стихийные, казалось бы, беспорядочно идущие изменения, происходившие под воздействием непрестанных колебаний рынка сбыта, направляли, тем не менее, искусство малой пластики в целом в общее русло русской художественной культуры первой трети XIX века, так как двигателями его в конечном счете также являлись основные тенденции эпохи. Однако мелкая фарфоровая пластика неизбежно была более чувствительным и тонким измерителем более мелких «волн» в развитии общества, немедленно откликаясь и на временные, скоропроходящие увлечения его, и на капризные запросы моды.

В начале XIX века мы встречаемся с еще одним важным художественным явлением — с высокоразвитым искусством декоративной пластики из дерева народных мастеров Сергиева-Посада и села Богородского Владимирской губернии ⁴⁷.

Как это ни парадоксально, богородские мастера, широко известные сейчас как скульпторы-анималисты, в начале XIX века вовсе не были таковыми. Их главные интересы сосредоточивались вокруг изображения человека. И образы человека как раз и являются наиболее ценным наследием из всего, что оставили нам богородские мастера прошлого.

Видимо, разделение искусства богородских резчиков на две линии — деревянной игрушки и скульптуры малых форм из дерева произошло гораздо раньше, чем мы привыкли думать; во всяком случае к концу XVIII века оно уже совершилось в значительной степени. В наиболее ранних из дошедших до нас фигурках пляшущих и играющих на скрипке, на дудке богородских мужичков, налицо уже классически-отработанные пластические и композиционные приемы изображения человека, могущие сложиться лишь в процессе длительного развития народной художественной культуры. Они позволяют рассказать об изображаемом все, что художник хотел поведать взрослому языком реалистической декоративной скульптуры. Эти фигурки таковы, что в них уже *нельзя* или, по крайней мере, чрезвычайно неудобно играть. Они не рассчитаны на осязание, на захват рукой, они очень конкретны в своем действии, их нельзя заставить делать и «переживать» все на свете, т. е. обладать свойствами, необходимыми в любой детской игре. Достаточно сравнить «мужичков» с другой группой богородских изделий (по всей вероятности, одновременных), например, с «Седачком» ⁴⁸, со «Львом» ⁴⁹ или с «Барыней с муфтой» ⁵⁰. Это — образы предельно видовые, не индивидуализированные, обобщенные в своей характеристике и в трактовке формы; они могут в игре исполнять любую роль — быть весе-

⁴⁷ В настоящее время село Богородское входит в состав Московской области.

⁴⁸ МНИ, МХП-9506.

⁴⁹ ГИМ, 62976/122.

⁵⁰ МНИ, МХП-8593. Л. К. Розова относит эту фигурку к концу XVIII века («Каталог выставки богородского искусства резьбы по дереву». М., «Советский художник», 1965).

О богородской резьбе по дереву писали: А. В. Бакушинский, Н. Д. Бартрам, В. М. Вишневская, Н. И. Каплан, А. Н. Рейнсон-Правдин, Л. К. Розова, Н. М. Церетели.

лыми, печальными, добрыми, злыми; они окажутся уместными при любой ситуации в игре; их удобно взять в руки, переставлять с места на место, словом, ими хорошо играть. Они плоскостны и силуэтны и лишь напоминают свой реальный прообраз — остальное домыслит ребенок; в них — безграничный простор его воображению.

Другое дело богородские «мужички». Они ярки, определены и «досказаны» в своей характеристике. Правда, это не индивидуумы, а типы (или «виды»), но типы чрезвычайно конкретные, жизненные. Они рассчитаны на круг интересов не ребенка, а взрослого человека. В них по существу отсутствует элемент забавности, они не воспринимаются и как «игрушка для взрослых». Это очень серьезные вещи — образы современников богородских резчиков, красивые, умные, даровитые люди, трудолюбивые землепашцы, умелые плотники и дровосеки, искусные плясуны и музыканты. Почтенные, бородатые мужи, спокойные, мудрые и величавые, с одухотворенными лицами, огромными выпуклыми лбами.

Если сравнить богородскую пластику с майоликовой скульптурой Гжели конца XVIII века, станет ясна разница в круге интересов и художника, и зрителя в первом и втором случае. Если гжельскому мастеру конца XVIII века достаточно было показать, *кто* им изображен, то богородский резчик начала XIX века уже обращает пристальное внимание и на то, *что* изображаемый *делает*, и *как* он это делает; ему важно показать хорошую, умную работу дровосека, плотника, внимательно выбирающего в лесу нужное дерево из сотни ему подобных; дать представление об искусной пляске, о мастерской игре на свирели; для зрителя, видимо, существенно почувствовать, что пряха действительно непревзойденная искусница в своем деле. Красота человеческой деятельности... Вот что было содержанием богородской скульптуры малых форм. И, конечно, для *качественной* характеристики нужны были иные средства изображения, иное композиционное построение, иная трактовка пластической формы. И эти средства складывались, совершенствовались по мере того, как становилось определеннее, яснее содержание, по мере того, как фигурка выходила за пределы детской игрушки и приобретала иные функции, начинала участвовать в художественном познании мира уже взрослым человеком.

Следование великолепным принципам формальной композиции, оригинальной, самобытной, основанной на строго отработанных приемах и наличии «добротного мастерства» обработки дерева, надежно обеспечивали общий хороший уровень изделий богородских резчиков, неизменное нахождение скульптуры в рамках подлинного искусства. Здесь могли время от времени появляться выдающиеся талантливые художники, виртуозы своего дела, изумлявшие, может быть, окружающих удивительной выдумкой, фантазией, живостью своих произведений. Они развивали дальше искусство резьбы, внося в него новое. Но независимо от этого каждый, становясь резчиком, проходил большую школу ученичества, с малых лет осваивая при отце, деде мастерство резьбы, овладевая традиционными приемами резьбы. Независимо от наличия или отсутствия таланта он становился хорошим мастером, изготавливал добротные вещи, никогда не опускавшиеся ниже определенного уровня. Были вещи великолепные, выдающиеся, были средние — хорошие изделия, но не было плохих, беспомощных, пошлых изделий, от этого спасало жизненно-важное содержание искусства и следование большим композиционным принципам, составлявшим строго выверенную, вытекающую из художественных задач, из характера создаваемых образов, пластическую систему. И здесь мы сталкиваемся с важнейшей стороной народного творчества.

К наиболее старым изделиям богородских резчиков, относящимся, по всей вероятности, к концу XVIII века, можно причислить раскрашенные и неокрашенные фигурки строго фронтального построения, статичные, весьма обобщенной характеристики. Таковы, например, «Барыня с муфтой»⁵¹, «Крестьянка»⁵² и др. Эти фигурки отличаются последовательно-плоскостной трактовкой формы, расположением всего изображения как бы в неглубоком «слое» пространства, подобно тому, как поступали гжельские мастера майоликовой пластики конца XVIII века. Сюда же, или, быть может, к самому началу XIX века можно отнести ряд фигурок с более объемной трактовкой форм, но по-прежнему с фронтальной, статичной композицией, весьма напоминающих современные им фарфоровые фигурки. Здесь фактически имело место влияние фарфоровой пластики, которая в первой четверти XIX века становилась «властительницей вкусов» уже очень широких слоев населения и начинала знаменовать собой определенный эстетический идеал. Очень возможно, что здесь имел место целый период откровенного подражания фарфору с целью удовлетворить требования тех слоев общества, которые не в состоянии были приобретать дорогие фарфоровые «куклы». Но, если такой период и был, он в это время остался эпизодом в творчестве богородских художников, ибо имитация в дереве другого материала — фарфора и художественно-технических приемов его обработки не могла явиться основой большого искусства, каким, несомненно, было творчество сергиевских и богородских резчиков по дереву конца XVIII — первой четверти (или даже половины) XIX века. Возвращаясь к «профарфоровым» фигуркам, следует отметить, что и в них заметны некоторые чисто богородские, «деревянные», «резные» приемы. Если целиком в русле фарфоровой техники находятся такие вещи, как «Крестьянка с горшком»⁵³ (хотя и здесь мастер обработал подставку непременно богородскими порезками круглой стамеской), то в «Крестьянине с вязанкой дров»⁵⁴, несмотря на типично «фарфоровый» сюжет и подражающую фарфору роспись, уже явно намечается или, вернее, возобновляется композиционный прием вписывания изображения в трехгранник дерева.

Период начала — первой половины XIX века является наиболее интересным и значительным в искусстве богородской скульптуры. Здесь получают развитие оригинальные композиционные пластические принципы, которые затем варьируются, видоизменяются, достигая вершины где-то в 40-х годах XIX века и затем постепенно сходя на нет и теряя свое жизненное содержание.

Применительно к первой четверти XIX века с полным правом можно говорить о развитой уже скульптуре малых форм Богородска, четко выделившейся из русла собственно детской игрушки. Этот период (первой четверти XIX века) представлен рядом великолепных произведений, таких, как фигурка «Пляшущего крестьянина»⁵⁵, «Рожденика»⁵⁶, «Крестьянина с лопатой»⁵⁷. Эти скульптуры сохраняют сравнительно небольшой размер (15—18 см с подставкой, тогда как в последующий период «мужички» «вырастают» до 22—25 см). Из чего же складывалась композиционная сис-

⁵¹ МНИ, МХП-8593.

⁵² ГИМ-5176/8348.

⁵³ МНИ, МХП-8641.

⁵⁴ МНИ, МХП-8617.

⁵⁵ МНИ, МХП-9507.

⁵⁶ ГИМ/Д 1774.

⁵⁷ ГИМ, № КДШ 3674.

тема богородской скульптуры малых форм начала XIX века? Здесь можно говорить о целом ряде моментов, устройчиво прослеживающихся в произведениях высокого расцвета богородской пластики.

Как и в русской народной деревянной архитектуре, и в северной резьбе по кости, в богородской пластике имелся свой «модуль». Если в архитектуре это было бревно, определявшее собой длину стены в «клетии», а в резьбе по кости максимальная длина пластины, которую можно получить из цевки (кости коровы), то в богородской пластике модулем служил размер чурки, расколотой на две, четыре, шесть, восемь частей. Получаемый таким образом трехгранник уже определял собой не только размер, но и основные контуры будущей богородской скульптуры. Все изображение размещалось внутри, в пределах этого трехгранника, прикасаясь к его поверхности основными, определяющими композицию и строй формы, точками и даже целыми плоскостями. Анализ сохранившихся от начала XIX века фигурок наглядно подтверждает это положение. Разберем для примера несколько вещей.

Фигурка «Крестьянин с лопатой»⁵⁸ поражает естественностью и живостью весьма сложного в передаче движения: пожилой крестьянин, работая лопатой, как бы на минуту приостановился, увидя проходящего мимо знакомого, и, повернувшись к нему всем корпусом, чуть приподнял приветливо шляпу свободной рукой. Медленно поворачивая эту чрезвычайно выразительную фигурку, мы убеждаемся, что она со всех точек зрения крепко «удерживается» сторонами трехгранника: ничего нельзя стронуть с места, передвинуть — немедленно нарушился бы ее предельно логичный композиционный строй⁵⁹.

Все основные точки, по которым строится фигурка, оказываются расположенными на «бывшей» поверхности трехгранника. Благодаря этому зритель, даже не думая о композиции и об изначальном трехграннике, испытывает определенное эстетическое наслаждение, связанное с легкостью восприятия той предельно простой, понятной основной формы, в которую укладывается скульптура. Когда глаз зрителя, охватив фигурку в целом и уловив сюжетный смысл движения, как бы возвращается сверху вниз из «путешествия» по скульптуре: от верха шляпы — к подставке, еще не разглядев вещь в деталях, но восприняв уже ее в основном, он получает как бы подтверждение своего еще смутного ощущения закономерности расположения фигурки в пространстве, — в форме подставки. Эта подставка неизменно очень энергично моделирована крупными декоративными бороздками — одним движением большой округлой стамески, чтобы вернее привлечь к ней внимание зрителя. Знаменательно, что такого рода порезка в этот период применяется только для оформления подставки. Последняя очень высока, это не дощечка и не постамент на ножках, который будет часто

⁵⁸ ГИМ, КДШ-3674.

⁵⁹ Липовая чурка расколота на несколько частей. Две грани сходятся под острым углом, третья — под более тупым, приближающимся к прямому. Сторона между острыми гранями образует фас фигурки; на ее плоскости лежат: большой палец правой ноги, кисть правой руки, затем левая сторона левого бедра, левое поле шляпы, локоть левой руки, левая сторона (бок) торса. Две другие стороны трехгранника, сходящиеся под прямым углом, образуют два профиля фигурки. Правая сторона трехгранника «держит» своей поверхностью плоскость лопаты, правую полу кафтана, верхнюю часть правой руки, правое поле шляпы. С левой стороной трехгранника совпадает левая сторона ступни левой ноги, основная плоскость спины — выше и ниже пояса — до нижнего края кафтана; левая рука — вся целиком; низ поля шляпы сзади и край ее тульи совпадают также с поверхностью этой стороны трехгранника.

встречаться впоследствии, а последнее, заключительное звено в четком ритмическом ряде, создаваемом горизонтальными членениями (поле шляпы — нижний край бо-роды — пояс — нижний край кафтана — подошвы ног — нижний край подставки.) В подставке не только строго сохранены, но и ясно подчеркнуты все три стороны трехгранника: они как бы помогают «суммировать» впечатление от пластического строя всей скульптуры.

Второй пример — «Плящущий крестьянин» ⁶⁰. Спина скульптуры здесь плоская, она совпадает с одной из плоскостей трехгранника, а острый угол, образуемый двумя его сторонами, направлен прямо на зрителя. Такое композиционное построение позволяет художнику просто и естественно выдвинуть в характерном движении русской пляски правую ногу и правый локоть «мужика» далеко вперед, отнюдь не нарушая закономерного расположения скульптуры в пространстве ⁶¹. И опять, как своеобразный припев, повторяющий основной композиционный мотив, — энергично обработанная крупными декоративными порезками высокая трехгранная подставка, подчеркивающая и выявляющая общий трехгранный контур скульптуры.

Эти примеры говорят о систематическом следовании определенной композиционной системе и одновременно о богатстве и разнообразии решений, возможных в рамках этой системы. Примеры таких решений можно умножить, подробно разобрав другие произведения этого периода, такие, как фигурка старика с рожком под мышкой ⁶², дровосека с топором в руке ⁶³ но, думается, уже приведенные два примера с достаточной ясностью раскрывают суть своеобразной композиционной системы богородских резчиков по дереву конца XVIII — начала XIX века.

Следует добавить, что замечательный прием вписывания скульптурного изображения в трехгранник в творчестве богородских резчиков начала XIX века заставляет пересмотреть представление о русской народной пластике, как об искусстве, ограниченном только плоскостной рельефной трактовкой объемной формы, ее расположением в неглубоком «слое» пространства, и свидетельствует о значительно большем богатстве его языке.



Обращаясь к произведениям богородцев уже второй половины XIX века, необходимо остановиться еще на одной существенной проблеме. При наличии единого стиля, в рамках коллективно-разработанной композиционно-пластической системы скульптуры, явственно выступают особенности, различие творческих почерков у разных мастеров.

⁶⁰ МНИ, МХП-9507.

⁶¹ Эти основные точки совпадают с передней гранью трехгранника. На переднюю грань его также «ложатся»: профиль правой ноги, вся передняя плоскость туловища, локоть руки, левая сторона бедра, левый профиль лица, левое поле шляпы. С правой плоскостью трехгранника совпадают: профиль правой ноги (главным образом, колено), тыльная сторона правой руки, край правого поля шляпы. Левая сторона также надежно держит левый профиль левой ноги и выше до пояса, тыльную сторону левой руки, левую лопатку, поля шляпы, верхний задний край туловища.

⁶² «Рожечник», ГРМ/Д-1774.

⁶³ Выставка 1964 года «Богородское народное искусство резьбы по дереву», Музей народного искусства.

Одним из выдающихся богородских художников был, несомненно, Никита Алексеевич Зинин, сын Алексея Зинина, также замечательного резчика. В его фигурках⁶⁴ при сохранении традиционной системы, замечаются индивидуальные, ранее не встречающиеся особенности трактовки пластической формы. Они представляют собой зрелый, классический период богородской пластики. Великолепные возможности художественного языка полностью раскрыты, доведены до логического завершения. Все формы напряжены, «выпуклы». Они несколько менее условны, чем это было в предшествующий период. Типаж, сюжеты остаются по существу теми же самыми. Слегка смягчается суровый лаконизм произведений начала века.

Поверхность дерева в скульптурах Н. Зинина по-прежнему заглаженная и на ней нанесены порезки — складки одежды. Их количество становится большим, чем это строго необходимо для обрисовки форм и объемов. Но все «в меру», ничего лишнего, появляется только чуть-чуть большая щедрость, как будто художник позволяет себе наслаждаться красотой пластики форм. Порезка не превращается в декор поверхности, она лишь подчеркивает, выявляет движение пластических масс, правда, несколько обильнее, чем раньше но все же с хорошим чувством меры.

В трактовке складок применяется очень красивый прием: если смотреть на фигурку с фаса, то ближе к боковым ее контурам, по обе стороны, появляются две крупные «складки» — широкие и короткие выемки, сделанные одним движением большой круглой стамески. Эта порезка, образующая ясную, «сочную» складку, дающая энергичную светотень, видимо, очень нравилась художнику, он повторяет ее во всех своих произведениях.

Тип лица, форма головы зининских скульптур близки к традиционным: кругой, выпуклый лоб, чуть запавшие щеки, глубоко сидящие глаза, декоративно трактованная борода веером. Та же уверенная «маховая» порезка черт лица точным и верным движением. Выразительная светотень глубоко врезанных глазниц, чуть намеченных бороздок морщин на лбу. Характеристика по-прежнему значительна: подчеркнуты глубокая мудрость, жизненный опыт, суровость. Головы фигурок Н. Зинина прикреплены на проволочных спиральках; они чуть-чуть движутся при дуновении воздуха. Это придает изображениям своеобразную живость, лишенную иллюзорности. Своеобразны пропорции: тяжеловатые, мощные (как у людей, занимающихся тяжелой крестьянской работой). Кругловатая, несколько сторбленная, сильная спина, еще удлиненная низко опущенным у бедер кушаком. Она округлая выше пояса, а ниже строится из двух плоскостей, сходящихся друг с другом почти под прямым углом (заметим, это — угол «бывшего» трехгранника). При значительно большем размере фигурок (они достигают у Зинина 22—25 см против 15—18 см в начале века), характерные декоративные порезки на подставке становятся мельче и несколько усложняются в ритме.

При всей обаятельности и яркости характеристик богородских скульптур середины века нельзя не отметить некоторой замкнутости круга интересов художников, их приверженности к созданию небольшого количества традиционных композиций и сюжетов, в которые они вносили свои вариации, видимо, не ощущая необходимости выйти, если так можно выразиться, за околицу своего села, за пределы крестьянской жизни.

⁶⁴ «Дровосек», «Охотник», «Крестьянин с лопатой» (приведено в кн.: |А. Рейнсон-Правдин. Русская народная скульптура по дереву). «Дровосек» (второй вариант), «Крестьянин с овцой» (выставка 1964 года «Богородское народное искусство по дереву», МНИ).

К середине века малая интерьерная пластика достигает самого широкого распространения буквально во всех слоях общества. Выпуск статуэток, в особенности фарфоровых, доходит до огромных размеров⁶⁵.

Само пластическое искусство претерпевает значительные изменения. Если в начале XIX века мелкая декоративная пластика достигала высокого уровня повсеместно, в старых очагах ее производства и в сравнительно новых, в глине, дереве, фарфоре, фаянсе, то в середине — второй половине века идут процессы определенного расслоения. Судьбы отдельных производств и видов мелкой пластики начинают различаться друг от друга. Одни из них уходят от живой жизни, выхолащиваются; другие же продолжают оставаться на уровне подлинного искусства или даже набирают силу, наполняются новым содержанием. Несомненно, причины этих явлений лежали в изменениях социального порядка, сдвигах в мировоззрении значительных масс народа, в меняющемся соотношении классовых сил в стране.

Определенный упадок искусства мелкой пластики прежде всего начинает ощущаться в наиболее аристократическом производстве — на Императорском фарфоровом заводе, хотя в 30 — 40-х годах XIX века он выпускает совершенные по мастерству и технике произведения. Несколько снижается художественное качество продукции крупных частных заводов Гарднера, Попова, Корниловых и др. В то же время в мелких и мельчайших «простонародных», полукустарного типа мастерских Гжели и других керамических районов России, выпускавших самую дешевую продукцию, как раз в середине века, в 40 — 50-х годах, расцветает замечательное искусство декоративной фарфоровой пластики, подлинно народное по непосредственности и свежести выражения, яркости художественного языка, меткости суждений.

К середине — второй половине XIX века относится значительное расширение производства декоративной скульптуры малых форм, выполняемой в металле — бронзе, серебре, чугуне⁶⁶. Зародившись в эпоху спада искусства мелкой пластики, этот раздел скульптуры с особой остротой отразил в себе черты деградации, воспринял стиль ложной, показной народности, ханжеского, спекулятивного отношения к идеям отечества, родины, национальной самобытности. Наименее самостоятельный из всех жанров мелкой пластики, он стал и наиболее эклектичным ее видом. Скульптура бытового, камерного характера из серебра, бронзы отражала в этот период не столько новые тенденции искусства, сколько мимолетные, преходящие веяния моды, что приводило к особенно плачевным результатам: в произведениях, изготовленных в ценном материале — металле, еще ярче выявлялись черты безвкусыя, претензии на

⁶⁵ Необходимость наилучшим образом организовать массовую продажу фигурок «Народов России» и других побудило Гарднера ввести систему нумерации моделей. С этой целью экземпляр выполненной в фарфоре фигурки имел на поддоне выдавленную в «тесте» цифру — номер модели, нанесенный не от руки, а специальным штампиком, что могло быть целесообразным лишь при очень широком массовом выпуске каждой модели. Число моделей, согласно цифр на поддоне, достигало более двухсот.

Это, сделанное автором, наблюдение не только подтверждает факт чрезвычайно большого размаха производства фарфоровых фигурок, но и дает возможность установить более точный хронологический порядок изготовления моделей большого числа изделий Гарднеровского завода второй половины — конца XIX века.

⁶⁶ См.: Н. Левинсон, Л. Гончарова. Русская художественная бронза. — «Труды ГИМ. Памятники культуры», вып. XXIX. М., «Советская Россия», 1958.

аристократизм, изысканность. Видимо, здесь опять немаловажную роль играло то, что этого рода изделия были рассчитаны исключительно на вкусы очень богатых людей (а таковыми были сплошь да рядом новоявленные «миллионщики» и промышленные магнаты, лишённые и наследственной, и благоприобретенной культуры), для которых искусство было в большой степени средством демонстрации своей значительности, как бы знаком принадлежности к высшему обществу.



Один из видов мелкой пластики, получивший высокое развитие в середине XIX века, очень близок по мироощущению, по яркой народной декоративности к Богородску. Это фарфоровые фигурки неизвестных гжельских полукустарных заводиков и крестьянских мастерских — «фарфоровый лубок». Однако они значительно богаче богородской резьбы не только по сюжетам, приемам композиции, но и по широте охвата изображаемых явлений действительности.

Безымянным художникам небольших фарфоровых мастерских Гжели, в которых иногда работало всего несколько человек местных крестьян, удалось создать большое и значительное искусство, впитавшее в себя черты современной художественной культуры, и в то же время всеми корнями связанное с принципами народного творчества прошлого.

Доходчивые, доступные по цене фигурки «фарфорового лубка» обладают предельной технологической целесообразностью, полно и разнообразно используют декоративные качества материала, необычайно живо передают смысл сюжетной ситуации в оригинальной пластической трактовке формы. Многие роднит их с гжельской майоликой конца XVIII века. Но они изображают уже не быт родной деревни, а более сложную жизнь промышленных сел и определенных слоев населения больших городов; мастера фарфоровой фигурки наблюдают и ярко отображают быт мелкопоместного дворянства, мещанской среды, что делает содержание их творчества несравненно более сложным и многогранным, чем искусство гжельских мастеров майолики XVIII века, изображавших патриархальное течение тихой и почти не менявшейся деревенской жизни. При этом, что особенно поразительно, в искусстве «фарфорового лубка» сохраняется та же цельность и непосредственность видения, что и у гжельских художников XVIII века, при необычайной яркости и выразительности часто очень индивидуальных образов.

Отчетливее всего в искусстве фарфоровой фигурки середины XIX века отразились, пожалуй, идеалы, устремления третьего сословия, в том числе и выбирающегося в городские мещане вчерашнего крестьянина, деревенского прасола и перекупщика изделий кустарных промыслов.

Искусство фарфорового лубка чрезвычайно гибко, оно быстро откликается на вновь возникающие явления и тенденции, жадно впитывает в себя разнообразные настроения и веяния. Здесь мы найдем и лирически-сентиментальные, но неизменно полнокровные и жизненно-конкретные образы «Женщины с птицей»⁶⁷, согретых подлинным чувством «Влюбленных», выхваченного из гущи жизни ловкого и находчивого российского «фигаро» — коробейника, и простоватого пологого, и мечтательно-ску-

⁶⁷ Завод Гулина, вторая четверть XIX века. ГИМ 425676-67/2381 фф.

чающей дамы в скульптуре «Служанка, моющая ноги барыне», и остро характерного «Ученика парикмахера» — маленькой, хрупкой фигурки, причесывающей огромного, неподвижно сидящего барина, и «Гувернера с барчуком»⁶⁸ и т. д. — нескончаемая галерея самых разных образов и типов.

С гжельской майоликовой пластикой их роднит и характер трактовки формы — слитные, нерасчлененные объемы, плавно переходящие друг в друга, дополняемые еще большей решительностью средствами живописи. Однако сам принцип росписи, ее соотношение с формой другие: колорит становится несравненно разнообразнее, нет одной определенной гаммы цветов. Сам цвет приобретает эмоциональное звучание (например, сильный, ярко-блестящий черный цвет одежды «Гувернера и барчука»), он покрывает плотным слоем большие поверхности низкосортного, грязноватого, с «мушками», фарфора, который особенно показывать и выявлять нет смысла. Наоборот, «корпусная» окраска помогает закрывать его дефекты и придавать дешевым вещам нарядный, дорогой вид, к чему одинаково стремятся и мастер, и покупатель. В них нет и следа статичности, фронтальности, симметричности поз гжельских майоликовых фигурок: такое построение не дало бы возможности мастерам фарфорового лубка передавать неизмеримо усложнившееся содержание сюжетов и образов. Позы и положения их фигурок свободны и естественны, хотя движение и передается весьма условно, без претензии на сколько-нибудь точное правдоподобие. Нужно сделать поворот головы, дать изгиб торса, наклон: он делается так, как удобнее согнуть, смять кусочек фарфоровой массы, а не так, как «в самом деле» двигается тело человека. Но в этом такая скульптурная закономерность, которая заставляет верить изображенному, не сомневаться в его внутренней правдивости.

К концу века это прекрасное искусство замирает. Исчезает цельность мировосприятия, а с ней и обобщенность пластики, ее реалистическая жизнеутверждающая сила. Фигурки становятся подражательными, они копируют изделия крупных заводов. Рынок завоевывает также достигшая уровня дешевого ходового товара продукция Гарднеровского, Поповского и других крупных заводов, а позднее изделия предприятий товарищества М. С. Кузнецова, сделанные с подкупающим техническим совершенством и даже блеском, точностью проработки деталей, равнодушные и натуралистичные.

Эта продукция появляется в огромных количествах — неглазурованный фарфор, раскрашенный в мутноватые и глухие «естественные» цвета, с безжизненным сходством и внешним правдоподобием изображающий сцены из крестьянской жизни, бесконечные серии «народов России» в духе поздних передвижников. Широко эксплуатируются сюжеты: бедная, молодая и красивая, одинокая мать-крестьянка, кормящая ребенка, женщина, ведущая домой пьяного мужа. Стала особенно распространена скульптура, сочетаемая с утилитарным предметом — какая-нибудь включенная в композицию вещь, деталь пейзажа: корзина, корыто, пень и т. д. служит вместилищем для перьев, чернил, пещи и т. д. Эти изделия уже свидетельствуют о полном упадке пластического искусства. По их стопам следуют и авторы фарфорового лубка, их произведения вырождаются и становятся по существу ухудшенными репликами изделий крупных заводов.

⁶⁸ «Служанка, моющая ноги барыне», Гжель, неизв. завод, 30—40-е годы XIX века. Репродуцировано в кн.: А. С а л т ы к о в. Русская народная керамика, 1960; «Гувернер и барчук», Гжель, неизв. завод, 40-е годы XIX века, Музей керамики «Кусково»; «Барин и парикмахерский ученик», Гжель, неизв. завод, 40-е годы XIX века, Музей керамики «Кусково».

Во второй половине XIX века упадок искусства фарфоровой пластики крупных предприятий, и прежде всего Императорского завода, становится очевидным.

Меняется отношение к фарфору, который перестает цениться как таковой. Он представляется уже слишком общедоступным, слишком простым материалом. Как и в декоративно-прикладном искусстве, и в архитектуре того времени, в области малой пластики появляется стремление дешевый материал подделывать под более дорогой, покрывать фарфор позолотой, имитировать бронзу фарфором. Стали золотить не только детали предметов, как бы украшенных бронзой, но и целые фигуры и группы.

В начале 50-х годов XIX века на Императорский завод был приглашен в качестве модельмейстера скульптор Август Карлович Шпис, «человек не без дарования» ⁶⁹. Он внес «новую манеру, но, — увы! — не новую струю». Его произведения отличались манерностью в стиле Людовика XV, но в немецком понимании 50-х годов XIX века. Бесчисленные фигуры детей нагих и одетых, пухлых, розовых заменили строгих, ставших безжизненными героев греческого и римского мира, но это было так же далеко от содержания русской жизни, как и прежние образы: это, по словам Фармаковского, опять совершенно отвлеченные и идеальные фигуры из области очень спокойной, неволнующейся фантазии, лишь слегка подогретой небольшим сентиментальным привкусом или легкой чувственностью. Это был любимый стиль императрицы Марии Александровны, не имевший почвы в России ⁷⁰.

Все царствование Александра II (1855—1881) характеризуется бесконечным повторением необычайно многочисленных шписовских моделей. Они становятся обязательными для Императорского завода, и даже изображение крестьян и других народных типов также носит шписовский характер с его сентиментальностью, абсолютно не гармонирующей с «грубоватой, неряшливой, но необыкновенно своеобразной и яркой русской действительностью».

Такое положение продолжается и в самом конце XIX века, с той лишь разницей, что в это время интерес к скульптуре из фарфора вообще угасает и фигурок делается крайне мало. Эпигоны Шписа довели «до полной застылости то, что у Шписа было мало интересно и сделано слишком по-немецки, но хотя бы было грамотным и отличалось каким-то вкусом и любовью» ⁷¹.

Основой дальнейшего развития искусства Императорского завода от этого периода остается по существу лишь «доброе мастерство» рабочих, прочная производственно-техническая традиция.

«...Несколько копий со старых академических скульптур, работы Каменского, тяжелых, неповоротливых, не считающихся с красотой натурального фарфора и характером форм, ему доступных; неприятно выдуманные фигуры зверей Тимуса — опыт применения новых форм для подглазурных красок; наконец, конные военные фигуры барона Рауш-фон-Траубенберг, — вот, оказывается, все, что характеризует деятельность завода приблизительно до 1905 года» ⁷².

⁶⁹ М. Фармаковский. Указ. соч., стр. 92.

⁷⁰ Там же.

⁷¹ Там же, стр. 94.

⁷² Там же.

В самом начале века на Императорском заводе появляются новые имена художников, связанных с «Миром искусства», и в первую очередь — К. Сомова и В. Серова⁷³. Сомов лепит для фарфора ставшую широко известной фигурку «Маска», затем «Поцелуй» и «На камне». Эти вещи, особенно две первые, были ярким эпизодом в деятельности завода начала XX века, резко выделявшимся на фоне все более холодных и безликих скульптур, выполненных по моделям Шписа, Каменского, Траубенберга, Судьбинина⁷⁴. Серов дал заводу одну вещь — «Похищение Европы»⁷⁵.

В 1913 году на заводе в должности заведующего художественной частью начинает систематически работать Евгений Евгеньевич Лансере. К со жалению,

⁷³ М. В. Фармаковский так характеризует признаки, свойственные деятельности мирискусников в области фарфора: «Тонкая изощренность исполнения и крайний аристократизм содержания. После колористического индифферентизма предшествующего времени, упоенные красочным миром художники этого направления нашли действительно необычайно тонкие гармонии и, наслаждаясь этой изысканной тонкостью, они создавали колористические аккорды неслыханной у нас до того времени — одни — легкости, другие, наоборот, — напряженности; одни искали вдохновения в поблекших аккордах XVIII века, другие — в старом русском народном творчестве».

Это искусство было удалено от действительной жизни, даже в ее исторической перспективе: ни Петр Великий, ни французская революция не существуют в их XVIII веке: «... для них это был век непрерывного праздника, роз без шипов, любви без борьбы за нее; они жили в атмосфере очаровательных будуаров, красивых гостиных, правильно разбитых садов... XVIII век, непрерывно потрясаемый громами орудий, создание новой жизни, крушение старых идеалов под напором свежих сил, и труд, двигатель всей жизни, — все это далеко-далеко от их представления, которое потому и остается только в сфере самого крайнего аристократизма, в своем собственном, абсолютно не похожем на реальный, — XVIII веке» (М. Ф а р м а к о в с к и й. Указ. соч., стр. 94—95).

⁷⁴ «После грузного и скучного Каменского, занимавшегося в своих фигурах народностей России протокольной передачей костюмов этнографического музея и лишь изредка поднимавшегося над этим прозаизмом, мастерская перешла к изображениям военных гвардейских форм; это не были высокие достижения, но все же — в смысле понимания фарфора, как материала, шагом вперед. Далее, указывает Фармаковский, ... начинаются замкнутые в нешироком круге красивых образов, фигуры из театра в моделях Судьбинина. «Он много подвижнее, тоньше Траубенберга, но у него нет никакой фантазии; он чисто внешне идеализирует балерин Карсавину и Павлову, однако это далеко не бесплотные духи из мира грез, как этого хотели наши балеты и оперы, особенно его Собинов — очень реалистическое, совершенно лишенное поэзии создание; Судьбинин лишь в таком отношении представляет интерес, что он отметил содержание, которое стояло в центре городской жизни, но русского театра, как такового, он не понял» (М. Ф а р м а к о в с к и й. Указ. соч., стр. 96).

⁷⁵ Сходные тенденции Фармаковский прослеживает и в группе работы В. А. Серова «Похищение Европы» (она осталась белой, хотя, видимо, художник мыслил сделать ее в цвете). Образец поступил в распоряжение завода лишь в начале 20-х годов, когда эта композиция, «сработанная перед эпохой бури и грозы», когда еще можно было «предаваться мечтаниям и давать волю своим изысканным грезам» (М. Ф а р м а к о в с к и й. Указ. соч., стр. 99). Выйдя в свет, она видит его «уже изменившимся». Тем не менее Фармаковский отдает в полной мере дань восхищения этой великолепной вещи. В ней он видит тот же, что и у Сомова, тонкий эстетизм исполнения, глубокий аристократизм содержания. Это «очень красивый образ прошедшего...» И понят он своеобразно, очень далеко от археологического материала. «Как все контуры фигуры, так и в равной мере очертания всей композиции — бесконечное любованье нарастающей линией морской волны, из которой органически вырастает мощный хребет и огромная голова быка, пересеченная как будто бы неожиданно, однако в действительности с тонким расчетом, крошечной фигуркой похищенной девушки. Видение, как будто бы не получившее четкости реального воплощения, — а в действительности тонко рассчитанная и чрезвычайно жизненная незавершенность» (Указ. соч., стр. 98—99).

он не был скульптором, и это отрицательным образом сказалось на результатах его работы на заводе. Ряд проектов Лансере остался неосуществленным, по всей вероятности из-за недостаточного учета в них возможностей материала и техники. Работа над предложенной им большой композицией *surtout de table* в виде ваз, «украшенных хороводом и поддерживаемых фигурами жнецов и жниц»⁷⁶, не спорилась и так и не была закончена⁷⁷.

Лансере принадлежит заслуга привлечения к постоянной работе на заводе молодого еще тогда скульптора Василия Васильевича Кузнецова. На первых порах дело не особенно ладилось, Кузнецов, привыкший к скульптуре монументального плана (он работал над трехаршинными барельефами для дома Азовско-Донского банка), далеко не сразу уловил специфику пластики малой формы⁷⁸.

Однако позднее, уже после Октябрьской революции, ему и его ученице Н. Я. Данько довелось сыграть выдающуюся роль в подъеме искусства фарфоровой пластики.

На фоне общей деградации мелкой пластики второй половины и в особенности конца XIX века, богородская резьба по дереву, претерпев известные изменения, все же во второй половине века продолжает выделяться как живое, полнокровное, художественно-значимое народное искусство. Оно продолжает сохранять свою самобытность, верность испытанным временем принципам пластической композиции и создает остро выразительные, характерные типы русских крестьян середины века.

Богородские скульптурные изображения 60—70-х годов уже окончательно выделились из русла детской игрушки и стали в полном смысле декоративной статуарной скульптурой, предназначенной находить место в жилище человека. Как мы видели на примере фигурок Н. Зинина, размер богородских скульптур увеличивается: если фигурка начала века имела обычно 15—18 см высоты, то теперь излюбленной становится высота в 22—25 см и более. Эта скульптура, указывает один из исследователей богородской резьбы, А. Н. Рейнсон-Правдин⁷⁹, «вовсе не является подходящей игрушкой для ребенка», которому трудно даже удержать в руках деревянную «куклу», высотой около 30 см.

С большим тактом и искусством резчики этого периода по-прежнему пользуются традиционным принципом «вписывания» композиции в трехгранник, с не меньшей органичностью, чем их предшественники в начале века, передавая сложное и вместе с тем жизненно-убедительное движение. Столь же активную композиционную роль продолжает играть высокая подставка, повторяющая форму исходного трехгранника. Характерные богородские порезки округлой стамеской на ней становятся несколько

⁷⁶ М. Ф а р м а к о в с к и й. Указ. соч., стр. 100.

⁷⁷ К этой композиции несколько фигур выполнила Н. Данько. Впоследствии они неоднократно выпускались заводом.

⁷⁸ «Принимая постоянное участие в работах для архитектурных целей, при возведении построек в обновленном ампирином стиле, Кузнецов, конечно, должен был получить известную печать неоклассицизма, склонность к строгой гармонии линий, к законченности пропорций и ясности композиции. Таким образом, и у него есть нечто от господствовавшего тогда преклонения перед стариной, правда, в ином виде — это так называемый активный пессеизм, желание из старого создать новый стиль» (М. Ф а р м а к о в с к и й. Указ. соч., стр. 100).

⁷⁹ А. Р е й н с о н - П р а в д и н. Русская народная скульптура по дереву. М., 1958, стр. 17.

сложнее и мельче; но ее характер «рефрена» общей композиционной темы еще полностью сохраняется.

Своеобразные «богородские» пропорции человеческого тела приобретают несколько иной вариант: у богородских деревянных мужичков по-прежнему крупная голова, прикрепленная к телу проволочной спиралькой, тяжелый торс с круглой, как бы сутулой спиной, короткие ноги; но ноги и руки становятся несколько плотнее. Меняется и характер порезок, «изображающих» складки одежды: их становится больше, они теряют ярковыраженное прямое направление и остроту граней, делаются мягче, приобретают некоторую криволинейность, что придает формам большую пластичность; эти складки, как и ранее, выразительно сочетаются с заглаженной поверхностью основных объемов. Головы богородских фигурок по-прежнему великолепны: это все те же крестьяне, умные и сильные люди. Огромный округлый лоб, декоративный «веер» бороды, энергично прорезанные, богатые светотенью, глубокие глазницы; однако тип этот, достигнув предельной выразительности и отточенности характеристики, начинает немного «мертветь», терять вариантность. Чудится, что еще немного, и он застынет, начнет «кочевать» с одной фигурки на другую, как это действительно и случилось позднее.

Менее стилистически цельным и художественно значимым представляется следующий период — самого конца XIX и начала XX века. К этим годам относится огромное количество изделий, самых разнообразных сюжетов и образов, принадлежащих резцу очень разных по своему творческому почерку богородских мастеров. Произведения этого периода начинают уже «объединять» ставший знаменем времени «принцип» эклектичности. Фигурки мастера Чушкина Петра Ивановича ⁸⁰, выполненные им, вероятно, в самом конце XIX или в начале XX века, имеют ряд характерных особенностей и значительно отличаются от скульптур середины века. Им присущ опять довольно маленький размер — около 12—13 см высоты. Одна из них — дама в модном городском костюме. В правой руке у нее, очевидно, был позднее утраченный зонтик. Другая фигурка — мужчина в высокой крестьянской шапке с дудкой в руках. Видимо, это крестьянин, но тип выражен весьма неясно. Мастер явно стремится делать фигурки «поскорее»: он избегает трудоемких просветов между формами. За исключением небольшого промежутка в женской фигурке между торсом и согнутой в локте левой рукой, — ни одна деталь не отделена от общего блока дерева (вспомним, с какой виртуозной легкостью и свободой располагал в пространстве свои фигурки мастер начала и середины века!). Руки, ноги, дудка в руках мужчины плотно прижаты к торсу и друг к другу. Чувствуется, что художник старался так разрубить чурку или обрубить ее, чтобы затем требовалось лишь нанести несколько порезок, изображающих складки или украшения на ткани, и та или иная часть фигурки была бы уже готова. Головы вырезаны очень примитивно и маловыразительно. В лице мужчины отсутствуют усы и борода, дающие такой красивый декоративный эффект в классических богородских фигурках начала — середины века. Нет здесь и пластически выразительного, крутого «богородского» лба. Мастер, видимо, сам ощущал бедность проработки лиц: у мужчины он доделал «глазки» черной краской.

Несколько фигурок того же периода конца XIX — начала XX века принадлежат, вероятно, резцу одного и того же мастера — об этом говорит сходная трактовка формы и обработка поверхности, при весьма различных сюжетах. Первая фигурка —

⁸⁰ Родился около 1828 г., умер около 1914 г., согласно опр. Л. К. Розовой.

ных планов, избежать которого ранее как раз и помогал мастеру богородский «трехгранник». Творческий прием превратился в окостенелую схему. Мы останавливаемся подробно на этом моменте потому, что, как увидим в дальнейшем, прием вписывания скульптур в трехгранник был воспринят при возрождении промысла уже в советское время в качестве основной художественной традиции Богородска.

Этот последний предреволюционный период в творчестве богородцев неразрывно связан с деятельностью Кустарного музея и губернских земских организаций. Большое влияние на его последующее развитие оказала творческая индивидуальность работавших с ними художников, и в первую очередь — Н. Д. Бартрама, посвятившего этой работе многие годы своей жизни.

Принципы работы земских организаций с народными художественными промыслами в общих чертах хорошо известны. Но деятельность Бартрама и других «земских» художников, связанных с богородской резьбой, имеет свои особенности. Бартрам понимал трудность, почти невозможность для народного мастера создания произведений непосредственно «с натуры», по живому впечатлению действительности, без «промежуточного звена». Он пытался дать им в руки такое звено, которое в какой-то степени было бы близко их мироощущению. Бартрам предлагал богородским мастерам для воспроизведения в дереве старые лубочные картинки — «Суд Соломона», «Бой Еруслана Лазаревича с драконом», «Как мыши кота хоронили» и даже «Выезд Людовика XIV», «Лестница человеческой жизни» и т. д. На этой основе мастера разрабатывали сложные композиции из многих фигур, смонтированных на одной подставке. От пластических принципов классического Богородска здесь, по существу, ничего не оставалось. «Богородскими» был типаж, в особенности характер лиц, и знаменитая «богородская порезка», которая, однако, служила уже не последним штрихом, подчеркивающим выразительность формы, а зачастую основным приемом, с помощью которого мастер выявлял скульптурный объем.

Следует отметить, что деятельность Бартрама касалась главным образом уникальных, выставочных произведений богородских мастеров. Рядовая, массовая продукция промысла (в основном — игрушка с движением) продолжала оставаться в принципе без изменений, становясь лишь более поспешной, грубой, однообразной, сохраняя все же в целом свои качества народной пластики. Неизменно продолжавшееся изготовление привычных изделий — «повозок», «коней», «петухов», «медведей», поддерживавшее традиции маховой резьбы и условной, обобщенной трактовки образов, спасало богородских мастеров от полной деградации и упадка мастерства.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ



Изделия Государственного фарфорового завода и народная пластика из дерева и глины Богородска и Дымкова представляли в первом десятилетии советской власти искусство декоративной скульптуры малых форм.

Особое место фарфоровой скульптуры Государственного фарфорового завода в истории советской пластики определяется прежде всего тем, что в начале 20-х годов она являясь декоративной камерной скульптурой и отвечая этому своему назначению, нашла в то же время выход в искусстве больших образов. В ней искренне, без ложной патетики и помпезности, отразился подлинный пафос революции. Работавшие в фарфоре художники, используя декоративные возможности материала, создали замечательную галерею типов простых, обыкновенных людей эпохи пролетарской революции, повсеместно, незаметно, без громких слов, делавших свое дело. Это искусство возникло потому, что было исторически необходимо. Оно явилось частью общей культурной революции.

Имеются многочисленные свидетельства того, сколь важна была роль агитационного фарфора, в том числе и скульптуры, в утверждении идей революции, в установлении престижа советской России за рубежом. Фарфор «обошел все столицы Европы. Он побывал в Лондоне, в Берлине, в Стокгольме, в Милане, в Венеции. Он получил золотые медали на выставках в Ревеле (1923) и в Париже (1925). Кучка белоэмигрантов пыталась разгромить витрину советского фарфора в Брюсселе. Этот фарфор стал одним из документов культурного строительства в революционной стране и опроверг бредни белогвардейцев о гибели искусства в советской России»¹.

Была в послереволюционной фарфоровой пластике и другая, не менее существенная сторона. В трудное для нашей страны время скульпторы Государственного фарфорового завода умели мечтать, они всем своим существом ощущали право людей на

¹ Е. Д а н ь к о. Вводная статья к каталогу «Художественный фарфор. Ленинград». Л., 1938, стр. 24.

счастье, видели и ценили красоту человека и выражали ее средствами пластики. И в этом также было живое агитационное значение фарфоровой скульптуры.

«Кто помнит Петроград тех лет — выщербленные пустыни мостовых, погруженные в тьму и холод безлюдные дома, а в окнах иглистые звездочки, следы недавних пуль, — тот помнит и фарфоровую витрину на проспекте 25 октября», — пишет о девятнадцатом годе Е. Я. Данько, живописец и биограф завода. — Там, на белых блестящих блюдах, горели красные звезды, серп и молот мерцали неярким фарфоровым золотом, сказочные цветы сплетались в вензель РСФСР. Там стояли маленькие красногвардейцы, матросы, партизаны и блестели новые шахматы «Красные и белые». На большом блюде была надпись в венке из цветов: «Мы превратим весь мир в цветущий сад».

Прохожие останавливались перед витриной и подолгу глядели на фарфор. Этот фарфор был вестью из прекрасного будущего, за которое билась советская страна в страшных боях с голодом, с разрухой, с интервенцией².

Это прозрение «прекрасного будущего», наряду с образами людей революции и явилось тем неоценимым вкладом, который внесла фарфоровая пластика начала 20-х годов в общую сокровищницу советской художественной культуры.



Творческий путь художников фарфоровой пластики отнюдь не был прямым и легким. Наоборот, он подчас оказывался исключительно трудным и тяжелым, особенно для скульпторов старшего поколения. Эти люди находились под влиянием противоречивой и сложной культуры рубежа двух веков. Сложным и неустroенным был их внутренний мир. Может быть, советское искусство первых послереволюционных лет оказалось таким ярким, оригинальным и «настоящим» потому, что оно было результатом борьбы художника прежде всего с самим собой, было порождением и победой нового не только в жизни общества, в окружающей действительности, но и в душе художника?

Интереснейшим художником, к сожалению, очень недолго проработавшим на Государственном фарфоровом заводе (с 1914 по 1919 г.) был В. В. Кузнецов³.

Ранее Кузнецов работал в области монументально-декоративной скульптуры. Поэтому ему предстояло «найти себя» в новом жанре — мелкой пластике, научиться мыслить в новом материале — фарфоре.

Упорный творческий труд был связан с обращением к современности, с поисками образов, обновленных сильными и непосредственными впечатлениями реальной

² Е. Данько. Указ. соч., стр. 23—24.

³ Кузнецов Василий Васильевич (1882—1923). Учился в Академии художеств у Г. Залемана с 1903 по 1908 год). С 1908 года занимался декоративно-скульптурным оформлением архитектурных сооружений (фриз Азово-Донского банка, фризы русских павильонов на международных выставках в Риме и Турине и др.).

На Государственном фарфоровом заводе Кузнецов работал с 1914 года. В 1919 году он из-за слабости здоровья и трудностей жизни в Петрограде вместе с семьей уехал в Саратовскую губернию. В 1921 году художник прислал заводу свои последние произведения — 4 фигурки из начатой еще до революции серии аллегорических знаков зодиака («Месяцы года»), а также скульптурную группу «Кумушки» («Ткачиха, Повариха и Бабариха» из «Сказки о царе Салтане»). В дальнейшем связь Кузнецова с заводом окончательно порвалась. Умер он в 1923 году после продолжительной и тяжелой болезни (См.: Б. Э м е. Русский художественный фарфор. Л., 1950).

действительности. Тем более значительным предстает перед нами творчество Кузнецова, тем ценнее выстраданная гармония его произведений.

Пластическая система фарфоровой скульптуры Кузнецова непосредственно вытекает из характера создаваемых образов, из их эмоциональной окраски.

На наш взгляд, одной из наиболее интересных серий его работ в фарфоре является сюита «Месяцы года»⁴, над которой художник работал на протяжении нескольких лет. Это — своеобразный гимн древней Руси, попытка воссоздать образы русского народа, в его непреходящей, не исчезающей, всегда современной силе и цельности. Это какой-то вневременной цикл жизни народной. Образы простых, могучих и мудрых людей, еще не «отделившихся» от животворящей природы, еще составляющих часть ее. Это своего рода видение Золотого века, поэма, посвященная счастливому, доброму, радостно трудящемуся из месяца в месяц, из года в год народу, живущему в согласии с природой и самим собой. Представляется, что художник искал, и в каких-то вещах находил выражение общей гармонии, в которой проявляются развивающиеся и в то же время вечные законы мироздания, одинаково управляющие и звездами, и человеком, и зверем, и окружающим их неодушевленным миром вещей. В чем-то Кузнецов близок здесь раннему Рериху — его «Гонцу» и другим произведениям, посвященным древней Руси.

Возможно, что известный исследователь советского фарфора 20-х годов М. В. Фармаковский и был прав, подмечая в «Месяцах года» влияние театра⁵. Однако, очевидно и другое: никакого налета «берендеевщины», внешней театральности в лучших вещах серии нет. Свободны они и от налета этнографизма. Это прекрасный сказочный, фантастический мир, в котором реальные связи человека с природой, вечно живая сила народа раскрываются с наименьшей убедительностью, чем, может быть, в произведениях, более близких по теме к современной действительности. С театром кузнецовские вещи связывает удивительная музыкальность, пронизывающие композицию певучие ритмы, одновременно мягкие и мужественные.

Кузнецов находит своеобразную пластическую форму воплощения образов древней Руси, одновременно воссоздавая аромат седой старины и в то же время приближая их к современности.

Художнику удалось найти новое, своеобразное звучание материала, которому, пожалуй, в прошлом не подберешь аналогий. Он понимает фарфор не как мягкопластичную, слегка текучую и «оседающую» массу, а скорее как более твердое, как будто бы кристаллическое вещество, в котором пластичность сочетается с плотностью, крепостью. Для него фарфор — материал белый, сверкающий, наделенный какой-то особой чистотой. Кузнецов находит и характер трактовки формы, и особый масштабный строй, отвечающий как тональности образов, так и пониманию материала. Он «скуп» пользуется округленными очертаниями, сочетая их со сравнительно широкими плоскостями, которые смыкаются друг с другом под углом иногда прямым и даже острым, с чуть только смягченной гранью. У него своеобразный характер обобщения. Довольно сильно геометризует форму, приводя ее к более простым объемам, художник нигде не превращает ее в схему, сохраняя убедительность живой органики. Он любит

⁴ Из серии «Месяцы года» в период 1917—1923 годов были выполнены следующие композиции: «Водолей (январь)», МЗС-1688; «Рыба (февраль)», МЗС-1686; «Пастух (март)», МЗС-1685; «Дровосек (апрель)», МЗС-1689; «Косари (май)», МЗС-1683; «Кузнечик (июнь)», МЗС-1682; «Стрелец (ноябрь)», МЗС-1684.

⁵ М. Фармаковский. Указ. соч.

Изделия Государственного фарфорового завода и народная пластика из дерева и глины Богородска и Дымкова представляли в первом десятилетии советской власти искусство декоративной скульптуры малых форм.

Особое место фарфоровой скульптуры Государственного фарфорового завода в истории советской пластики определяется прежде всего тем, что в начале 20-х годов она являясь декоративной камерной скульптурой и отвечая этому своему назначению, нашла в то же время выход в искусстве больших образов. В ней искренне, без ложной патетики и помпезности, отразился подлинный пафос революции. Работавшие в фарфоре художники, используя декоративные возможности материала, создали замечательную галерею типов простых, обыкновенных людей эпохи пролетарской революции, повсеместно, незаметно, без громких слов, делавших свое дело. Это искусство возникло потому, что было исторически необходимо. Оно явилось частью общей культурной революции.

Имеются многочисленные свидетельства того, сколь важна была роль агитационного фарфора, в том числе и скульптуры, в утверждении идей революции, в установлении престижа советской России за рубежом. Фарфор «обошел все столицы Европы. Он побывал в Лондоне, в Берлине, в Стокгольме, в Милане, в Венеции. Он получил золотые медали на выставках в Ревеле (1923) и в Париже (1925). Кучка белоэмигрантов пыталась разгромить витрину советского фарфора в Брюсселе. Этот фарфор стал одним из документов культурного строительства в революционной стране и опроверг бредни белогвардейцев о гибели искусства в советской России»¹.

Была в послереволюционной фарфоровой пластике и другая, не менее существенная сторона. В трудное для нашей страны время скульпторы Государственного фарфорового завода умели мечтать, они всем своим существом ощущали право людей на

¹ Е. Д а н ь к о. Вводная статья к каталогу «Художественный фарфор. Ленинград». Л., 1938, стр. 24.

счастье, видели и ценили красоту человека и выражали ее средствами пластики. И в этом также было живое агитационное значение фарфоровой скульптуры.

«Кто помнит Петроград тех лет — выщербленные пустыни мостовых, погруженные в тьму и холод безлюдные дома, а в окнах иглистые звездочки, следы недавних пуль, — тот помнит и фарфоровую витрину на проспекте 25 октября», — пишет о девятнадцатом годе Е. Я. Данько, живописец и биограф завода. — Там, на белых блестящих блюдах, горели красные звезды, серп и молот мерцали неярким фарфоровым золотом, сказочные цветы сплетались в вензель РСФСР. Там стояли маленькие красногвардейцы, матросы, партизаны и блестели новые шахматы «Красные и белые». На большом блюде была надпись в венке из цветов: «Мы превратим весь мир в цветущий сад».

Прохожие останавливались перед витриной и подолгу глядели на фарфор. Этот фарфор был вестью из прекрасного будущего, за которое билась советская страна в страшных боях с голодом, с разрухой, с интервенцией»².

Это прозрение «прекрасного будущего», наряду с образами людей революции и явилось тем неоценимым вкладом, который внесла фарфоровая пластика начала 20-х годов в общую сокровищницу советской художественной культуры.



Творческий путь художников фарфоровой пластики отнюдь не был прямым и легким. Наоборот, он подчас оказывался исключительно трудным и тяжелым, особенно для скульпторов старшего поколения. Эти люди находились под влиянием противоречивой и сложной культуры рубежа двух веков. Сложным и неустроенным был их внутренний мир. Может быть, советское искусство первых послереволюционных лет оказалось таким ярким, оригинальным и «настоящим» потому, что оно было результатом борьбы художника прежде всего с самим собой, было порождением и победой нового не только в жизни общества, в окружающей действительности, но и в душе художника?

Интереснейшим художником, к сожалению, очень недолго проработавшим на Государственном фарфоровом заводе (с 1914 по 1919 г.) был В. В. Кузнецов³.

Ранее Кузнецов работал в области монументально-декоративной скульптуры. Поэтому ему предстояло «найти себя» в новом жанре — мелкой пластике, научиться мыслить в новом материале — фарфоре.

Упорный творческий труд был связан с обращением к современности, с поисками образов, обновленных сильными и непосредственными впечатлениями реальной

² Е. Данько. Указ. соч., стр. 23—24.

³ Кузнецов Василий Васильевич (1882—1923). Учился в Академии художеств у Г. Залемана с 1903 по 1908 год). С 1908 года занимался декоративно-скульптурным оформлением архитектурных сооружений (фриз Азово-Донского банка, фризы русских павильонов на международных выставках в Риме и Турине и др.).

На Государственном фарфоровом заводе Кузнецов работал с 1914 года. В 1919 году он из-за слабости здоровья и трудностей жизни в Петрограде вместе с семьей уехал в Саратовскую губернию. В 1921 году художник прислал заводу свои последние произведения — 4 фигурки из начатой еще до революции серии аллегорических знаков зодиака («Месяцы года»), а также скульптурную группу «Кумушки» («Ткачиха, Повариха и Бабариха» из «Сказки о царе Салтане»). В дальнейшем связь Кузнецова с заводом окончательно порвалась. Умер он в 1923 году после продолжительной и тяжелой болезни (См.: Б. Э м е. Русский художественный фарфор. Л., 1950).

действительности. Тем более значительным предстает перед нами творчество Кузнецова, тем ценнее выстраданная гармония его произведений.

Пластическая система фарфоровой скульптуры Кузнецова непосредственно вытекает из характера создаваемых образов, из их эмоциональной окраски.

На наш взгляд, одной из наиболее интересных серий его работ в фарфоре является сюита «Месяцы года»⁴, над которой художник работал на протяжении нескольких лет. Это — своеобразный гимн древней Руси, попытка воссоздать образы русского народа, в его непреходящей, не исчезающей, всегда современной силе и цельности. Это какой-то вневременной цикл жизни народной. Образы простых, могучих и мудрых людей, еще не «отделившихся» от животворящей природы, еще составляющих часть ее. Это своего рода видение Золотого века, поэма, посвященная счастливому, доброму, радостно трудящемуся из месяца в месяц, из года в год народу, живущему в согласии с природой и самим собой. Представляется, что художник искал, и в каких-то вещах находил выражение общей гармонии, в которой проявляются развивающиеся и в то же время вечные законы мироздания, одинаково управляющие и звездами, и человеком, и зверем, и окружающим их неодушевленным миром вещей. В чем-то Кузнецов близок здесь раннему Рериху — его «Гонцу» и другим произведениям, посвященным древней Руси.

Возможно, что известный исследователь советского фарфора 20-х годов М. В. Фармаковский и был прав, подмечая в «Месяцах года» влияние театра⁵. Однако, очевидно и другое: никакого налета «берендеевщины», внешней театральности в лучших вещах серии нет. Свободны они и от налета этнографизма. Это прекрасный сказочный, фантастический мир, в котором реальные связи человека с природой, вечно живая сила народа раскрываются с наименьшей убедительностью, чем, может быть, в произведениях, более близких по теме к современной действительности. С театром кузнецовские вещи связывает удивительная музыкальность, пронизывающие композицию певучие ритмы, одновременно мягкие и мужественные.

Кузнецов находит своеобразную пластическую форму воплощения образов древней Руси, одновременно воссоздавая аромат седой старины и в то же время приближая их к современности.

Художнику удалось найти новое, своеобразное звучание материала, которому, пожалуй, в прошлом не подберешь аналогий. Он понимает фарфор не как мягкопластичную, слегка текучую и «оседающую» массу, а скорее как более твердое, как будто бы кристаллическое вещество, в котором пластичность сочетается с плотностью, крепостью. Для него фарфор — материал белый, сверкающий, наделенный какой-то особой чистотой. Кузнецов находит и характер трактовки формы, и особый масштабный строй, отвечающий как тональности образов, так и пониманию материала. Он «скуп» пользуется округленными очертаниями, сочетая их со сравнительно широкими плоскостями, которые смыкаются друг с другом под углом иногда прямым и даже острым, с чуть только смягченной гранью. У него своеобразный характер обобщения. Довольно сильно геометризует форму, приводя ее к более простым объемам, художник нигде не превращает ее в схему, сохраняя убедительность живой органики. Он любит

⁴ Из серии «Месяцы года» в период 1917—1923 годов были выполнены следующие композиции: «Водолей (январь)», МЗС-1688; «Рыба (февраль)», МЗС-1683; «Пастух (март)», МЗС-1685; «Дровосек (апрель)», МЗС-1689; «Косарь (май)», МЗС-1683; «Кузнечик (июнь)», МЗС-1682; «Стрелец (ноябрь)», МЗС-1684.

⁵ М. Ф а р м а к о в с к и й. Указ. соч.

вертикально ниспадающие складки одежды. Но одежда у Кузнецова — не изображение ткани, не пластичная и тонкая оболочка, плотно облегающая тело и помогающая выявлять его объемы; она сама становится пластической, скульптурной массой, композиционно, в строго найденных пропорциональных отношениях сопрягающейся с соседними объемами, лишь кое-где подчеркивая округлость колена, локтя, бедра.

Скульптор находит здесь логику и конструктивную, и композиционную. Изображая конкретное человеческое тело, он одновременно строит и пластическую композицию, отвлеченную скульптурную форму. Изображение одежды дает художнику большую свободу обобщения и возможность, без нарушения жизненной правдивости, подчинять объемы архитектурно-пластическому строю композиции.

Такая трактовка видна в скульптурах 1918 года «Водолей (январь)», «Рыба (февраль)» и становится все яснее и определеннее в более поздних вещах, таких, как «Пастух (март)» 1919 года; «Близнецы» («Косари», май) 1922 года; «Дровосек (апрель)», «Стрелец (ноябрь)» 1923 года.

В лучших вещах («Косари», «Дровосек», «Пастух») фигуры находятся в спокойных, но отнюдь не статичных позах. В них есть напряжение только что законченного, вернее, приостановившегося движения, только что осуществленного действия и готовность перейти к следующему — дальнейшему действию. Это — как пауза, создающая ощущение развивающегося во времени движения.

«Близнецы» («Косари», май) — одна из наиболее обаятельных вещей серии. Она — как мужественная и чистая песнь о радостном труде, о мирной жизни на лоне природы, о простых радостях сильных и добрых людей. Это образы цельные и обобщенные, лишенные всего мелочного и случайного. В «Косарях» два брата-близнеца — на минуту приостановили косьбу. Первый, стоя на одном колене, точит косу; второй, выпрямившись, величавым движением подносит ко рту чашу с освежающим напитком. Через всю композицию проходят энергичные, напряженные ритмы: от поднятой сверху руки с чашей стоящего косаря, через другую его руку, к плечу опустившегося на колено человека, по его левой опущенной руке — к косе. Как аккомпанемент, усиливающий звучание движения, почти параллельная руке линия подола рубахи коленопреклоненного косаря. И как основные точки, держащие композиционную конструкцию, — три «удара» — круглые объемы голов и колена. С тыльной стороны композиция строится широкими геометризованными объемами, с ясными членениями по горизонтали — линии ворота, пояса, подола длинной одежды. В таком построении, возможно, заключается секрет удивительного ощущения декоративности и вместе с тем монументальности небольших по размеру фигурок. Масштабность усиливает и своеобразное сопоставление цельных, обобщенных объемов, создаваемых одеждой, — с тонко моделированными кистями рук, ступнями ног, лицами «Близнецов».

Роспись (авторская) большинства фигур «Месяцев года» очень сдержанна. Она не следует распространенным канонам росписи фарфора. Лицо, руки, босые ноги — телесно-розовые, волосы — черные и коричневые, подставка («трава») — зеленая. Это — сравнительно небольшие поверхности, дополнительные тона, оттеняющие главный белый тон (цвет самого фарфора) длинных одежд. Условность в трактовке формы позволяет делать кожу — «телесной», траву — зеленой, не вызывая ощущения натуралистичности цвета. Наоборот, создается действенный и острый контраст разнонаправленных импульсов, особой напряженности колористической гаммы, отвечающей тональности образа, одновременно и реального, и былинно-сказочного.

В. Кузнецов известен как художник Государственного фарфорового завода, одним из первых создавший образ солдата революции — фигурку «Красногвардейца» (1918). Это чрезвычайно интересная вещь во многих отношениях. В ней художник отталкивается от традиций народного фарфорового лубка и вместе с тем сохраняет ясность классической пластики. Но главное стремление скульптора — найти адекватную форму выражения всего непосредственно наблюдаемого и почувствованного. При более скромных, чем в разобранных выше произведениях Кузнецова, внешних данных, — менее подчеркнутой декоративной ритмике, несколько упрощенном силуэте — в «Красногвардейце» больше от непосредственного наблюдения окружающей действительности.

Фигурка «Красногвардейца»⁶ создавалась Кузнецовым по существу в одно время с другими, резко отличными от нее произведениями — «Дамой с розой», фигурами месяцев «Рыба (февраль)», «Водолей (январь)» — в 1918 году. Это еще раз красноречиво свидетельствует о том, что пластическая трактовка образа возникала и складывалась у Кузнецова каждый раз заново, как единственно возможная форма выявления образного содержания, вне всяких канонов и привычных схем. Значительно более индивидуализированный образ «Красногвардейца» строится иначе, чем обобщенные, «видовые» образы «Косарей», «Дровосека». В этом случае художник отходит от своеобразной трактовки одежды цельными скульптурными массами; здесь она — изображение ткани, послушно облегающей и вырисовывающей формы тела. Менее красноречивы и подчеркнуты пропорциональные соотношения масс. Моменты конструктивный и изобразительный находятся в ином соотношении с моментом скульптурно-композиционным, который уходит скорее на второй план. Моделировка формы становится более подробной. Детали одежды, винтовки, даже намек на пейзаж, конкретизированный каменной уличной тумбой у ноги юноши, — здесь важны и существенны для характеристики образа, для раскрытия темы. Интересно, что скульптура здесь по существу «не нуждается» в росписи: экземпляр фигурки, оставшейся в глазурованном фарфоре без росписи⁶, ничего не утерять по сравнению с расписанным. Да и живописцу пришлось нелегко: он вынужден был лишь передавать естественные цвета одежды, лица, рук, кожи сапогов. «Договаривать» форму не было ни надобности, ни даже возможности: ею уже было все досказано до конца.

Убедительна психологическая характеристика образа «Красногвардейца». Это — изображение стройного и хрупкого юноши. В его внешней статике нет позы, нет ничего «от монумента». В ней скорее задумчивость, мечтательность, не утерянная еще штатскость, подчеркиваемая сугубо невоенной, какой-то сборной одеждой. В этой скульптуре художник отходит от напряженных, энергичных, подхватывающих друг друга пластических ритмов, так ярко выраженных в «Месяцах года». Вместе с тем Кузнецов избегает здесь несколько суховатых, усиливающих монументальность вещи, строго вертикальных и горизонтальных линий; не прибегает и к динамичным диагональным направлениям. В фигурке «Красногвардейца» преобладают оси движения слегка наклонные, не сильно отходящие от вертикали и не параллельные друг другу. Таковы линии чуть расходящихся в стороны бортов куртки, осей правой и левой ноги и очень протяженная, почти вертикальная линия винтовки. Этот строй композиции соответствует окраске образа, усиливает его психологическую характеристику пластическими, композиционными средствами. Ощутимым становится состояние изобра-

⁶ МЗС-1691.

женного — оттенок неуверенности, колебания. Это может быть то смутное чувство, которое возникает подчас перед решительным шагом, когда человеку невольно хочется еще раз оглянуться назад на то, что он безвозвратно оставляет позади. Возможно, что здесь подсмотренные в действительности настроения человека нового мира переплетаются с автобиографическими переживаниями художника. Во всяком случае образ этот — многоплановый и жизненно-сложный. Он допускает многозначную его расшифровку⁷. Деятельность Кузнецова в этом направлении не была им продолжена. «Красногвардеец» в творчестве художника явился значительным и интересным, но все же эпизодом.

Кузнецов недолго проработал на заводе. В дальнейшем скульптура Государственного фарфорового завода на многие годы неразрывно связывается с именем его ученицы — Н. Я. Данько, которая работала в тесном сотрудничестве с сестрой — Е. Я. Данько, живописцем⁸.

Поступив на завод вместе с Кузнецовым в 1914 году, Н. Данько проработала здесь более двадцати лет. Ею созданы сотни образцов скульптуры для воспроизведения в фарфоре. Они определяют целый период в развитии декоративной пластики малых форм Государственного фарфорового завода. Не только в начале 20-х годов, но и полтора последующих десятилетия Н. Данько являлась по существу почти единственным художником завода, систематически, изо дня в день работавшим над камерной пластикой. Рядом с ней трудилась Е. Данько, талантливый живописец, обладавший ярким декоративным даром, умением подчеркивать росписью то, о чем говорит скульптурная форма.

Н. Данько не ограничивалась кругом статуарной скульптуры: наряду с фигурками она создавала из фарфора и предметы утилитарного назначения — трубки, ручки для зонтиков, солонки, кружки, масленки, сахарницы, пресс-папье, чернильные приборы, флаконы для духов и т. д. Но к каждому предмету она подходила прежде всего как скульптор, и неизменно из ее рук выходили *скульптуры* — произведения, построенные по законам пластики, с ярко выраженной пластически-изобразительной

⁷ М. Фармаковский, например, «прочитал» фигурку «Красногвардейца» следующим образом: «Необыкновенная уверенность юности, которая ясно смотрит вперед и чувствует в себе всю силу победителя, заставляет сопоставить эту фигурку с фигурой юноши с ведрами, в свое время особенно отмеченной нами как лучшее скульптурное произведение завода времени Александра I: обе фигурки уловили настроение радости, веры в свое будущее, они вырвали из подлинно народной среды кусок действительной жизни не в ее грязи, а в ее лучезарной красоте» (М. Ф а р м а к о в с к и й. Указ соч., стр. 102—103).

⁸ Наталия Яковлевна Данько (Данько-Олексенко), 1892—1942. Училась в Строгановском училище (1901—1902), затем в Виленской художественной школе и в студии Яльмара Янсона. По приезде в 1908 году в Петербург занималась в студии М. Диллон, затем в студии Л. Шервуда, а в 1909 году поступила в скульптурную мастерскую В. Кузнецова и до 1914 года работала под его руководством в области декоративно-монументальной скульптуры. В 1914 году вместе с В. Кузнецовым поступила на Императорский фарфоровый завод. С 1914 по 1918 год работала под руководством Кузнецова, а с 1919 по 1941 год — возглавляла скульптурный отдел Гос. фарфорового завода.

С 1919 по 1934 год Н. Я. Данько и ее сестра Е. Я. Данько (живописец) являлись единственными художниками завода, систематически работавшими над фарфоровой скульптурой.

И. Груздев указывает год рождения Н. Данько — 1891. Он приводит любопытные, мало известные подробности ее биографии, почерпнутые из воспоминаний Ольги Иосифовны Данько, матери Наталии Яковлевны (И. Г р у з д е в. Горький и его время. 1868—1896. Гос. изд. худ. т-ры. М., 1962, раздел «Биографические исследования и материалы», стр. 667).

системой. Конструктивные, целесообразноутилитарные качества предметов волновали Данько далеко не в первую очередь. Большинство ее вещей утилитарного назначения лишь допускают (но не требуют) практического их применения. Основное в них — пластически-живописные качества; прелесть этих вещей можно полностью оценить лишь отнесясь к ним как к своего рода декоративной скульптуре.

Работой Н. Данько в этом жанре были заполнены два первых послереволюционных года. Создав в 1914—1916 годах серию фигур «плясуний»⁹, довольно вялую фигурку «Пастушка»¹⁰ и обаятельную «Даму с попугаем» (совместно с В. Кузнецовым), Н. Данько накапливает опыт, глубоко проникает в свойства и возможности материала — фарфора. В эти предреволюционные годы заканчивался определенный этап творчества скульптора, связанный с освоением традиций, с приобретением мастерства. В 1917—1918 годах она работает по существу не над фигурой человека в целом, а лишь над головой, однако, не в портретном, а в своеобразном декоративном плане. Увлечение этим жанром представляется для Данько не вынужденным, связанным с какими-либо превосходящими причинами не творческого порядка. Не только «кукольные головки» и головки марионеток, но и самые разнообразные бытовые предметы решаются ею как «головки». Видимо, была в этом для скульптора внутренняя необходимость. И решаются эти головки в подчеркнуто декоративном плане, как образы видовые, а не портретные, как типы, а не как конкретные индивидуальности. Таковы многочисленные трубки и кружки в форме головки или соединенных вместе двух или даже трех барельефных масок: трубки «Головка девушки», «Цыганка», «Барышня», «Девушка с косами», кружки «Славянка», «Молоко» и др. Эти вещи, с огромным декоративным чутьем расписанные Е. Данько, производят впечатление сверкающих самородков, драгоценных камней. Яркие, «светящиеся» краски, необыкновенно тонкая и вместе с тем сочная графика позволяют с первого взгляда отличать руку этого выдающегося живописца.

В жанре утилитарно-декоративных предметов — «головок» Данько будет работать параллельно с лепкой фигурок еще многие годы, но все же постепенно центр ее творческих интересов будет неуклонно перемещаться в сторону собственно скульптурных композиций — однофигурных и многофигурных. Переход Данько к работе над фигурками, жанру, который на долгие годы станет в ее творчестве основным, в эти годы шел, если можно так выразиться, через преодоление утилитарности предметов. Первыми собственно фигурками явились чернильница 1918 года «Жница», пепельница 1919 года «Сидящая крестьянка»; в них утилитарные элементы (замаскированные рельефом отверстия для наливания чернил в «Жнице» или углубления фартука в «Сидящей крестьянке», куда «можно» стряхивать пепел с папиросы) почти исчезают.

В творчестве Данько параллельно сосуществуют две линии, два пласта образных представлений. Одна линия направлена на создание произведений, которые в первую

⁹ Фигуры «плясуний» выполнялись Данько в предреволюционные годы, как часть задуманного Е. Лансере «surtout de table».

В дальнейшем художница будет часто возвращаться к этим мотивам, сохраняя в них близость к этнографическим фигурам Каменского, которые выпускались заводом на протяжении долгих лет. Видимо, они чем-то были ей близки.

¹⁰ Фигурка «Пастушок», датируемая М. Фармаковским 1914 годом, указана в числе скульптурных моделей 1915 года в рукописной тетради с зарисовками Б. Савицкого 1930-х годов, хранящейся у главного художника завода З. О. Кульбах и любезно предоставленной ею автору. Очевидно, 1915 год — дата выпуска скульптуры.

очередь украшали бы жизнь людей, приносили им радость. Здесь, естественно, возникают специфические задачи, и прежде всего — воспевание прекрасного в действительности, поэтическое его претворение в декоративных образах. Это стремление делать вещи, украшающие окружающую человека обстановку, находит выражение и в чисто скульптурных произведениях Данько, и в предметах, где утилитарное начало существует лишь формально и почти целиком подчинено пластике. Рождаются произведения, полные молодого оптимизма, ожидания прекрасного будущего. В массе своей они противостоят ужасам голода, разрухи, интервенции, отмечают их как временное, преходящее и утверждают радость как право человека, как реальную и близкую цель. Здесь задачи раскрытия внутреннего мира современного человека отступают на второй план. Богато и разнообразно, с подкупающей свободой, используются средства декоративного языка скульптуры, его способности воссоздавать атмосферу радости, праздничности. Таковы чернильница «Спящая крестьянка» («Жница», 1919), фигура «Танцующая девочка» (1921) и др.

В искусстве часто приходится сталкиваться с такими на первый взгляд парадоксальными явлениями, когда в годы грандиозных социальных потрясений, особенно тяжелой, напряженной борьбы за жизнь, в которой участвует вся страна, все общество, в творчестве художников сплошь да рядом появляются произведения, проникнутые особенно жарким оптимизмом, верой в человека, в его право на счастье. Такие явления мы наблюдаем и в декоративной фарфоровой пластике послеоктябрьских лет. «Здесь мы встречаемся с работой двух сестер, — говорит о чернильнице «Жница» Фармаковский, — и такая обаятельная вещица вышла из-под их рук! Если взять одну только скульптурную форму, она имеет много недостатков: прекрасная фигурка, очень напоминающая античную спящую Ариадну, окружена хлебными колосьями, несколько скомканными и не связанными с фигурой, не разрешенными формально. Зато в соединении с богатой, пышной раскраской Елены Данько, для которой яркие, полновзвучные тона составляют радость и источник вдохновения, получается нечто новое по своеобразием гармонии, выросшей в краю, „где все обильем дышит, где прячется в саду малиновая слива под тенью радостной зеленого листка“, в Украине, цветы которой рассыпаны с той поры по большинству произведений сестер Данько и от них неотъемлемы»¹¹. Эти слова великолепно передают ощущение безмятежного покоя, светлой радости, которой проникнута «Жница» — очаровательная декоративная скульптура. Фигурке уже совершенно «не мешает» ни название «чернильница», ни то, что среди колосьев спрятано небольшое отверстие для чернил. И поэтому нельзя не согласиться с Фармаковским, рассматривающим эту вещь исключительно как скульптуру.

Менее ярок, но сходен по тональности образ «Сидящей крестьянки» (пепельница). Тот же покой и даже некоторая неподвижность чувствуются здесь в сидящей, вытянув ноги, женщине. Обеими руками она держит концы фартука, словно ожидая, что в него сейчас будут насыпаны снятые с дерева яблоки или вишни. И вовсе не хочется думать, что углубление фартука предназначено для сбрасывания пепла или, хуже того, папиросных окурков!

Создается впечатление (и это важно), что отказ Н. Данько от работы над утилитарными предметами какими-то узами связан с уходом художницы от настроений умиротворенности и безмятежности к иному кругу эмоций. Ее уже влекут другие

¹¹ М. Фармаковский. Указ. соч., стр. 105—106.

образы, иные сферы человеческой деятельности оказываются в центре творчества. И она обращается к другим жанрам искусства, дающим больший простор для новых мыслей и чувств.

Возможно, что этот переход дался художнице не сразу. Может быть, утерев целостное ощущение радости жизни, тяги к красоте, она почувствовала себя в известной степени «разоруженной». Может быть, именно в процессе преодоления этих трудностей перелома вышли из ее рук такие малоэмоциональные, не выразительные и не совсем еще самостоятельные вещи, как «Крестьянка» (1919), напоминающая дореволюционную гарднеровскую фигурку, или «Крестьянка с рыбой» (1919), где тема раскрывается довольно иллюстративно, отнюдь не средствами пластики. Но параллельно с этими появляются произведения Данько другого характера. Они составили важнейший этап в ее искусстве.

В таких вещах, как «Партизан в походе», «Работница, вышивающая знамя», «Работница-агиатор» 1919 года, художница стремится к раскрытию героического начала в обыденном, к выражению напряжения чувств, порыва к действию. Последнее особенно существенно. Если кузнецовский «Красногвардеец» *готов* действовать, то «Красноармеец» («Партизан»), «Работницы» Данько уже действуют. Это их естественное состояние. И обаяние этих образов в том, что они лишены какой бы то ни было позы. Действия парня в полушубке, в первый раз выступившей перед собранием работницы, женщины, любовно вышивающей знамя, скромны. Они не чувствуют себя героями, просто они делают свое незаметное, но большое и нужное дело «по велению сердца».

К этому же кругу образов примыкает и «Милиционерка», созданная Н. Данько в 1920 году. Она очень непосредственная, искренняя и как бы выхвачена художницей из самой гущи жизни, с еще неостывшим жаром чувств и переживаний. Это, пожалуй, та самая «кухарка» первых лет революции, которая, по образному выражению В. И. Ленина, должна была научиться управлять государством. Она немножко неуклюжа и вместе с тем обаятельна в своей новой «государственной» роли блюстительницы общественного порядка. В этой фигурке менее чем в других выражено декоративное начало. В ней есть что-то от непреодоленности эскиза, быстрого наброска, в котором живое ощущение еще не полностью переведено на язык фарфоровой декоративной скульптуры. Но тем не менее она неотразимо привлекательна в своей безыскусственности и правдивости.

Важнейшая находка Н. Данько этих первых послереволюционных лет — выраженный средствами декоративной пластики образ обыкновенного человека, ее современника, живущего в революции, как в естественной своей среде.

Однако фигурка «Милиционерка» оказалась одной из последних звеньев в этой удивительной серии «людей революции», воссозданных талантом художника в декоративной камерной пластике. Дальше Данько постепенно теряет безыскусственное ощущение мощного импульса, бросавшего людей самых разных сословий в горнило революционного пламени, переплавлявшего людей вчерашнего дня в человека будущего. Ей становится труднее добираться до «сердца», до главного содержания эпохи. И тогда во многом исчезает обаяние скульптуры, тускнеет колорит времени. Может быть, это явление связано и со спецификой самого жанра скульптуры — камерной декоративной пластики, обладающей своими выразительными возможностями и своими ограниченными сторонами. Может быть, трудно на длительное время выходить за пределы того «спектра чувств», который наиболее легко и просто выявляется ее средствами?

Во всяком случае, художница не смогла длительное время находиться на вершине: соединять героическое и монументальное — с обыденным, повседневным, широкомасштабное — с камерным. В дальнейшем в работах Данько заметно известное снижение художественности. Такая участь постигла одну из следующих по времени ее работ — «Матрос со знаменем» (1921). В отличие от «Красноармейца», «Работницы-агитатора» и других вещей, «Матрос» не занят своим «обыкновенным» героическим делом. Скорее он позирует перед зрителем, сознавая себя героем. Скульптура начинает претендовать на значение аллегории. В «Матросе со знаменем» появляется нечто от надуманной схемы. Образ оказывается лишенным той выпуклости, жизненного богатства, и в то же время декоративной выразительности, которые есть в первом варианте образа моряка — в фигурке «Матроса с цветком» (1919). Там изображение вызывает острый интерес, оно воспринимается как непосредственный кусок живой действительности. Невольно волнуют мысли о том, как будет «расти» в дальнейшем личность неприкаянного «клешника», для которого сегодня все равно — что цветок в зубах, что граната в руке, а завтра он, не колеблясь пойдет на смерть за революцию. И опять здесь, как и в «Красногвардейце» В. Кузнецова, большая емкость образа, открывающая широкий простор различным ассоциациям, различным его прочтениям¹². В «Матросе с цветком» — цельность основных объемов, яркость немногочисленных, но красноречивых деталей. Впечатление беззаботной лености, как будто нарочитой небрежности и расхлябанности поддержано характером форм и линий, самой позы матроса, движения линий торса, ног, рук. В композицию же «Матроса со знаменем» художник вводит большое количество предметов, которые сами не становятся скульптурой, не приобретают характера пластических масс; это и знамя с длинным древком и пышно ниспадающими складками, и канаты, и якорные кольца, и даже кусок набережной или пристани с крупными камнями. Матрос замер в деревянно-напряженной позе, словно он позирует перед фотоаппаратом с длительной выдержкой. Кажется, он устал стоять так, поставив ногу на камень, держа в руке знамя, круто повернув поднятую голову вбок. Многочисленные размельченные объемы спорят между собой, настойчиво лезут вперед — и главные, и второстепенные, совсем неважные в характеристике образа. Здесь, при несомненной попытке дать обобщенный героический образ, все внимание уделено изображению, рассказу. Задача создания собственно скульптуры отходит на задний план.

Когда Данько ставит перед собой задачу создания обобщенного, аллегорического образа, она теряет и острое ощущение материала, и яркость декоративного языка. Скульптурная группа «Голод» (1922) воспринимается уже почти как абстрактная схема, выполненная в жанровой трактовке. Обедненность образа чувствуется и в фигурке «Милиционера» (1923). В жесте рук и головы, в их строго горизонтальных и вертикальных осях не монументальность значительного образа и не убедительность народной игрушки «с движением», а холод абстракции.

Там же, где, по выражению Фармаковского¹³, Данько является тонким наблюдателем жизни, где она не пытается создать средствами малой пластики обобщающую аллегорию, рожденные ею образы людей первых лет революции являются подлинными

¹² «... вот «Матрос», может быть, по исключительной, почти классически простым формам — наиболее удачная скульптура Н. Данько; нельзя его не узнать, этого «жоржика», «клешника» под самоуверенным, дерзким, легкомысленным обликом которого оказывается неожиданно железная воля и преданность идее...» (М. Фармаковский. Указ. соч., стр. 107).

¹³ М. Фармаковский. Указ. соч., стр. 109—110.

вершинами декоративной фарфоровой скульптуры. Они придали творчеству Данько новаторский характер и явились частным решением той главной, кардинальной задачи, которая одухотворяла все советское искусство 20-х годов в самых различных его областях — задачи утверждения идей революции, выражения содержания эпохи.

Но этим не исчерпывается значение творчества Данько для современной художественной практики. Не меньший интерес представляет и ряд ее произведений 1923—1924 годов, в которых не ставится задача создания героических образов, где нет претензий на обобщение значительных явлений. Внимание сосредоточивается здесь на решении существенных формальных проблем, на реализации возможностей пластической характеристики образа. От вещи к вещи прослеживается работа над одной темой — поисками пластического выражения движения. Эти искания очень настойчивы и целеустремленны. Развивается преимущественно один конкретный мотив физического движения — постанова женской фигуры с упором на одну ногу — поза, столь распространенная в скульптуре и любимая художниками по существу всех времен и народов. Но Данько вновь открывает ее для себя, ищет в ней своей пластической окраски, своего акцента. Непосредственным источником вдохновения для Данько скорее всего являлась здесь вершина классицистической фарфоровой скульптуры — «Водоноска» Императорского завода начала XIX века. Но художница лишь отталкивается от этого произведения и идет своим путем, восприняв только эмоциональную тональность образа, спокойного и величавого, улавливая и закрепляя выражение этих черт гармоническим согласованием движущихся пластических масс.

Особенно красноречивы в этом отношении две фигурки — «С базара» (1923) ¹⁴ и «Девушка с дыней и тыквой» (первая половина 20-х годов) ¹⁵. В этих обаятельных вещах удивительно точно найдено соотношение отклоняющихся от вертикального положения в процессе движения скульптурных масс и соответствующих им, отходящих от горизонтали осей колен, таза, пояса, плечей, головы. Все вместе составляет единый ритмический ряд, делающий необычайно убедительным и выразительным физическое движение человеческого тела. Пластически закономерное соотношение масс завершается, доводится до высокой степени выразительности введением дополнительных округлых объемов (кульки с продуктами, дыня, тыква в руках женщины), размещенных на разной высоте и корреспондирующих с округлым объемом головы. В такой композиции невозможно ничего передвинуть ни на миллиметр, не разрушив ее цельности и законченности. При этом необходимо отметить (во избежание кривотолков), что все применяемые художником пластические средства не только не нарушают сюжетной, изобразительной логики, но по существу совпадают с ней, раскрывая ее, работая в одном направлении.

В «Девушке с дыней и тыквой» упор на одну ногу становится сильнее, оси и массы энергичнее клонятся в ту или другую сторону от горизонтали и вертикали, яснее выражается пластическая идея масштабного соотношения трех «державших» композицию круглых объемов: головы девушки, дыни и тыквы. Резче обозначаются границы основных масс, особенно со спины. Здесь их несколько геометризованная трактовка заставляет вспомнить о «Косарях» В. Кузнецова, ощутить интересное продолжение поисков в его плане. Однако у Данько формы мягче переходят друг в друга, и решение спины ее фигурок неповторимо своеобразно: она использует мотив низко свисаю-

¹⁴ МЗС-983.

¹⁵ МЗС-1062.

щей большим треугольником шали и длинной, до полу юбки, строя фигурку со спины, собственно, из двух основных объемов и нескольких дополнительных, меньших — головы, кистей рук, несомых предметов. В отличие от напряженного, сдержанно-энергичного движения кузнецовских скульптур, в фигурках Данько оно плавно-льющееся, ясно-гармоничное.

В фигурках «С базара» и «Девушка с дыней и тыквой» движение, располагающееся по плоскости, перпендикулярной в згляд зрителя, лишь слегка сопрягается с винтовым, развертывающимся в глубину ходом форм. Это тот момент движения медленно, плавно идущего человека, когда шаг столь спокоен и нетороплив, что почти не ощущаешь перемены позы, «перераспределения» тяжестей при переносе с одной ноги на другую.

В других вещах (вероятно, несколько более поздних, скорее всего относящихся к середине 20-х годов) — в «Танцующей женщине»¹⁶ и особенно в «Пляшущей бабе»¹⁷ мотив движения развивается, теряет свою плавность и величавость, становится бурным и стремительным, а в «Пляшущей бабе» даже утрированным. Здесь объемы уже не слегка отклоняются от вертикали, а приобретают резко выраженное диагональное направление. Нижняя часть фигурки «Танцующей женщины» (обобщенная масса юбки) встречается с верхней частью (здесь торс очерчивается крупным массивом свисающей треугольником шали) под прямым углом. Кроме того, они «закручены» по спирали, винтом. Ни одна форма, ни одна линия не находится в спокойном вертикальном или горизонтальном положении, все оси наклонены, взвихрены. И движение пластическое сливается с движением физическим, делая мотив танца остро-эмоциональным. В «Пляшущей бабе» темп пластического движения, казалось бы, достигшего уже в «Танцующей женщине» предела динамичности, становится еще напряженнее, стремительнее. Пляска делается исступленной. Диагональные движения форм еще подчеркиваются вихрящимися складками одежд, линиями беспокойно-утрированных движений рук, закинутой назад головы. Здесь плодотворные формальные искания художника достигают апогея. Дальше идет более спокойное уточнение, шлифовка найденного. Так воспринимается фигура «Прачки» 1929 года¹⁸. В ней пластическое диагональное и винтовое движение тела остроумно подчеркнуто «фабульной» деталью — движением рук прачки, энергично выжимающей белье. Однако, при большой выразительности этой фигуры, появляются первые беспокоящие моменты. Вещь не угадана в размере, она несколько велика (около 23 см высоты), нет ощущения «собственной атмосферы» произведения, появляется легкий оттенок позирования, расчета на зрителя. И здесь намечается тенденция, которую мы уже прослеживали в других вещах Данько. В композиции 1927 года «Трусиха», изображающей модно одетую дамочку, испугавшуюся собаки, пластическая находка — диагональное и винтовое движение масс — превращается в «прием», становится манерным. Характеристика достигается уже не собственно пластическими средствами, а за счет более внешних моментов: забавной фабулы, подчеркнуто утрированной «модности» одежды, сюжетно ясных жестов и ужимок, выражающих испуг и растерянность.

Значение поисков пластического движения как средства выражения движения физического, как характеристики сути, содержания произведения — трудно переоценить. Понять и оценить важность этих исканий необходимо каждому художнику, работающему в области декоративной скульптуры малых форм.

¹⁶ МЗС-989.

¹⁷ МЗС-1122.

¹⁸ МЗС-1025.

В дальнейшем Данько, к сожалению, не возвращается к столь же интенсивным исканиям средств пластической выразительности. В ее творчестве намечается все больший крен в сторону создания мелкой пластики скорее занимательного, развлекательного характера, с уклоном в «национальную тематику». Это явление, безусловно, можно поставить в связь с работой художницы на экспорт, о котором мы еще будем иметь случай говорить.

Особое место в истории русской камерной пластики начала 20-х годов занимает А. Т. Матвеев¹⁹, для которого работа в фарфоре была как бы боковой ветвью на мощном стволе его творчества, но ветвью живой и полнокровной²⁰.

В серии фарфоровых фигурок «обнаженных» скульптор искал и находил в пластике женского тела выражение полнокровной жизненности. Он извлекал новые, свежие эффекты из, казалось бы, уже исчерпанных возможностей фарфора. Выявление декоративных качеств материала в его вещах отнюдь не самоцель. Они для Матвеева — палитра, средство образной характеристики, решения художественных задач. Думается, что оригинальные и своеобразные фигурки Матвеева имеют мало общего с «голышками» Гарднеровского фарфорового завода, в один ряд с которыми ставит их Е. Данько. При внешнем сходстве сюжетов они очень разнятся трактовкой скульптурной формы. У Матвеева нет той условной передачи форм женского тела «колбасками», «крендельками», которую мы наблюдаем в чисто народной пластике — в фарфоровом лубке безымянных гжельских мастеров. Нет и натуралистически подробной фотографичности гарднеровских «обнаженных» второй половины — конца XIX века. Матвеев дает мягкую и вместе с тем жизненно-точную моделировку женского тела, создающую, по выражению Е. Данько, ярко-мерцающие блики фарфора и легкие, прозрачные тени (но не ради живописных эффектов, а скорее как «синоним» чарующей нежности и свежести юного женского тела). В отличие от тяжеловатых пропорций «фарфорового лубка», с его большими головами и преувеличенно короткими ногами, у матвеевских фигурок головки крошечные, а ноги длинные и сильные, несколько массивные.

Матвеев ставил и решал в фарфоровой пластике ряд сложных формальных задач. И это также представляет для нас большой интерес. В частности, он своеобразно подходил к проблеме передачи в мелкой пластике движения, умел достигать впечатления его длительности. В «Одевающей туфлю» (1923) эта сложная задача решена блистательно и притом не в формалистическом плане, как самоцель, а как средство выявления образа, состояния изображаемой. В этой сидящей фигурке плавные, текущие

¹⁹ А. Т. Матвеев работал над фарфоровыми фигурками для Гос. фарфорового завода в 1923—1924 годах; в числе его произведений — фигурки обнаженных женщин: «Одевающая туфлю», МЗС-2138; «Заноза», МЗС-2139; «Купальщица», МЗС-2136.

²⁰ Над матвеевскими фигурами «обнаженных» долго тяготела репутация «формалистических». Однако уже в годы их создания осознавались их достоинства. Так, биограф Ломоносовского фарфорового завода, живописец Е. Данько, критически рассматривая их, невольно восхищается плавностью форм, текучестью линий, эффектами мерцающих бликов и прозрачных теней матвеевской пластики. (Е. Данько. Указ. соч., стр. 26).

объемы рук, бедер, согнутой в колене ноги «сбегают», струятся к общему центру, — к «узлу» движения — носку правой ноги, к держащей туфлю кисти левой руки. Здесь движение вдруг приостанавливается. И это не производит впечатления внезапной застылости, искусственного прекращения движения. Оно приостановилось на минуту... Почему? Об этом красноречиво говорит легкий, свободный поворот торса вправо и слегка наклоненная к правому плечу головка женщины. Возникает глубоко поэтический образ задумавшейся, замечтавшейся девушки, забывшей о туфле, куда-то далеко унесшейся воображением. Вы чувствуете, что через минуту она очнется, как от сна, и, повернув головку, закончит одевание туфли.

Очарование этих фигурок — в тонко прочувствованной жизненности, проникновении в мир лирических переживаний человека. В свое время они, может быть, казались несозвучными эпохе, далекими от суровых будней первых революционных десятилетий и лишь впоследствии стали действовать на зрителя своей глубоко человеческой содержательностью, раскрывать свой поэтический смысл²¹.

Деятельность другого выдающегося художника Б.М. Кустодиева в области фарфора была эпизодической. Однако две его фигурки «Гармонист» и «Плясунья» — интересная страница камерной пластики 20-х годов. Они отличаются яркой эмоциональностью, пластической выразительностью, красочностью росписи. В них — своеобразная интерпретация лучших традиций фарфоровой пластики первой половины XIX века. Правда, здесь приметы времени выражены не с такой силой, как в лучших вещах Данько. По типуажу, по костюму «Гармонист» и «Плясунья» могли бы принадлежать прошлому веку. Однако ощущаемая в них затаенная жажда жизни и ее светлых радостей приближает фигурки к современности, «молодит» их. В них есть некий волнующий подтекст: принадлежа живой жизни, они в то же время близки тому прекрасному условному миру, созданному воображением художника, в котором живут герои его живописных произведений.

Фарфоровая пластика Государственного завода 20-х годов представлена творчеством и других художников²². Один из них — А.Я. Брускетти-Митрохина. Единственная

²¹ Матвеевская фигурка «Одевающая туфлю» выпускается заводом на протяжении многих лет, вплоть до настоящего времени.

²² В 20-х годах скульптурные модели фарфора делали А. Ф. Большаков (пепельница со скульптурным изображением цыпленка); В. А. Ватагин («Кошка», 1923); Вайдентгаммер (флакон с фигуркой русалки, 1922); Б. Савицкий (фигурка «Стенька Разин» и пепельница «Красноармеец в цепи», обе 1923 года); Д.С. Стеллецкий (вазочка с фигурками «Стрельцов»); М. Страховская (бюст «В. И. Ленин», 1925, серия фигурок: «Пионер с трубой», «Пионер с барабаном», «Пионер со снопом», «Пионер с молотом», 1926); Судейкина (фигурка «Танец», 1923); С. Н. Судьбинин (фигурка «Павлова», модель 1908 года?); Я.А. Троупянский (бюст «Ф. Достоевский», 1921; фигурки «Балерина Люком», 1923; «Шалапин в роли Бориса Годунова», 1924; «Красноармеец с книгой»); Трипольская (фигурка «Восточная женщина» и «Носильщик — амбал», 1927); Улин (фигурка обнаженного мальчика, несущего на голове корзину с виноградом); Хартик (фигурка девочки — торговки яблоками, 1927); А. Эснер (фигурка «Юноша-мингрелец»).

Кроме того в 20-е годы заводом выпускались изделия по старым моделям, в том числе фигурки из серии «Народов России» П.П. Каменского — «Башкирка», «Крымская татарка», «Вотяцкая женщина», «Саратовская женщина», «Тульская женщина», «Великороска с Дона», а также фигурка «Китаец»; И. Я. Гинзбурга — бюст «Л. Н. Толстой»; А. К. Шипса — «Кормилица»; по модели начала XIX века — «Девушка с коромыслом».

Сведения о работавших в 20-х годах скульпторах почерпнуты из рукописного материала, предоставленного автору главным художником Государственного фарфорового завода им. М. В. Ломоносова З. О. Кульбах. Материал, составленный, видимо, в конце 20-х или начале 30-х

из ее вещей, принятая к выпуску заводом, — «Буржуазка-торговка», 1919 года, скульптура чрезвычайно интересная, прежде всего как образ, раскрывающий еще одну грань действительности первых послереволюционных лет, не затронутую в творчестве Кузнецова, Данько и других художников. Скульптура Брускетти вызывает много мыслей. Когда смотришь на эту выразительную, точно «вписывающуюся» именно в 1919 голодный год фигурку молодой женщины, невольно вызывает возражение присвоенное ей впоследствии название «Буржуйка-торговка», «Буржуйка, продающая вещи»²³. Это не сатирический, не гротескный образ, художник создавал его с явным сочувствием и симпатией. В позе девушки нет страха, отчаяния, растерянности. Наоборот, ее осанка, заложенные в карманы руки говорят о независимом характере. Поворот головы смелый и свободный, во всей позе какой-то вызов. Несколько плосковатая фигура, низко перетянутая поясом, характерна и лишена всякого намека на салонность и внешнюю красоту. Это не жалкий «осколок разбитого вдребезги», не образ старого поверженного мира. Слишком много воли к жизни, напряженности в этой маленькой фигурке. Это скорее образ человека, попавшего в бедственное положение, но полного решимости не сдаваться, и авторская позиция говорит о том, что девушка найдет свое «место под солнцем». При этом невольно вспоминаются страницы из автобиографической повести Веры Инбер под этим названием. В их судьбах чудится что-то схожее. Скульптура «На рынке» (употребим авторское название) Брускетти-Митрохиной показывает еще одну интересную возможность создания остропсихологического образа средствами мелкой пластики и еще раз свидетельствует о емкости декоративного языка.

•

Во второй половине 20-х и особенно в 30-х годах число художников-керамистов, работавших в области мелкой пластики, заметно растет. Начинает выпускать малую скульптуру Дмитровский фарфоровый завод²⁴, а затем Дулевский²⁵, появляется уникальная камерная пластика из кости, дерева, фаянса, бронзы, созданная различными художниками и не рассчитанная на воспроизведение каким-либо производством.

годов художником завода Б. Савицким, снабжен рисунками пером, изображающими большинство перечисленных моделей. Это была, очевидно, модельная тетрадь скульптурного отделения завода. Содержащийся в ней материал нигде не опубликован и история ее составления неизвестна. В Музее завода хранятся и другие произведения скульпторов завода 20-х годов. Среди них скульптуры Д. И. Иванова («Жар-Птица» и «Иван Царевич»); А. В. Щекатихиной-Потоцкой («Снегурочка»); Е. Я. Данько («Турчанка») и др. И все же подавляющее число моделей 20-х — первой половины 30-х годов было создано Н. Данько. «...На 105 моделей, записанных в книге скульптурной мастерской с 1914 года, 60 принадлежат именно ей (Н. Данько. — *И. К.*), 17 — Кузнецову, а остальным художникам лишь по две, по три вещи» (М. Ф а р м а к о в с к и й. Указ. соч., стр. 109—110).

Всего Данько создано за время работы на заводе более трехсот моделей.

²³ Название «Буржуйка, продающая вещи на рынке» приводит Е. Данько (указ. соч., стр. 27). Название это появилось, видимо, в 30-е годы, т. е. оно почти на десять лет «моложе» скульптуры и не входило в замысел автора. Скорее оно извратило его идею, исказило характеристику образа. Авторское же название — «На рынке».

²⁴ В прошлом — завод Гарднера.

²⁵ В прошлом — завод Сафронова.

На Государственном фарфоровом заводе имени М. В. Ломоносова ²⁶ по старым моделям продолжают выпускаться фигуры «Пляшущего парня» и «Пляшущей крестьянки» (1931), «Якутки» и другие из серии «Народы России» П. П. Каменского и т. д. Во второй половине 30-х годов над скульптурой работают К. С. Рыжов, А. И. Жирадков, Е. А. Янсон-Манизер, Б. Я. Воробьев, З. О. Кульбах, О. М. Мануйлова, И. И. Ризнич ²⁷; в конце 30-х годов — Т. С. Кучкина и Н. А. Кольцов. Время от времени на заводе появляются произведения скульпторов, чья основная деятельность развевалась в других областях пластики (В. А. Боголюбов, В. И. Ингал, В. А. Пинчук, А. Ф. Пахомов). В 1935 году Кукрыниксы создают для завода серию портретов-бюстов — дружеских шаржей на Качалова, Мейерхольда, Москвина, Прокофьева, Станиславского. Но примерно до 1934 года скульптура Ломоносовского завода по-прежнему представлена главным образом творчеством Н. Данько.

Сравнивая произведения Данько конца 20—30-х годов с ранними работами, мы явственно ощущаем нарастание противоречий в творчестве этого выдающегося художника. В середине — второй половине 20-х годов в ее искусстве формально продолжается линия героических образов людей революции. Однако из ее рук все чаще выходят скульптуры, переставшие всецело жить своей внутренней органической жизнью; они все настойчивее начинают апеллировать к зрителю, позировать перед ним. Они уже сплошь да рядом претендуют на обобщение, пытаются олицетворять собой отвлеченные понятия — силу, мужество, стойкость, изобилие и т. д. Фарфоровые фигурки, некогда столь привлекательные своей непосредственностью и жизненностью, стремятся превратиться в миниатюрные монументы, сложные многофигурные композиции. Они становятся холодными и маловыразительными. В этот период в творчестве Данько появляются черты, перешедшие в декоративную пластику из сферы официальной станковой скульптуры 30—40-х годов. Процессы схематизации образа, появление в нем элементов «сочиненности» влекут за собой потери и в области формы.

²⁶ Государственный фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова — так он стал называться с 1925 года (Е. Данько. Указ. соч., стр. 32).

²⁷ К. С. Рыжов исполнил фигурки «Испанский дружинник», «Испанская женщина с ребенком» и др. Наряду с Т. С. Кучкиной и Н. А. Кольцовым он был приглашен на завод на постоянную работу. В Музее завода хранятся более 15 его работ. Несколько скульптур Рыжова экспонировались на выставке «Советский художественный фарфор завода им. М. В. Ломоносова» (1954—1956) в Гос. Русском музее (см. «Каталог выставки», 1961 г.): «Чапаев верхом на коне» (1938), «Девочка с козленком» (1939), «Пограничник» и «Мать, купающая ребенка» (30-е гг.).

А. И. Жирадкову принадлежат фигурки «Пограничник», «Испанская женщина с винтовкой». В Музее завода хранятся также работы 30-х годов: Жирадкова — группа «Пуанкаре-война» (конец 20-х годов); «Казахские партизаны» (1936); «Пограничник с собакой», (1937); «Двое стоящих мужчин с собакой», (30-е годы); фигура «Испанка с винтовкой». Давтян — фигура «Перс в чалме», (1931); «Перс с блюдечком», (1931); «Персианка с блюдечком», (1931); «Перс с трубкой» (1932); «Персианка с виноградом», (1932). (В модельной книге № 2 указаны «Персианка в чадре», 1932; «Перс, читающий книгу», 1934; «Перс с тыквами»).

Несколько вещей в 30-х годах выполнила Е. А. Янсон-Манизер: портретные фигурки из балета «Бахчисарайский фонтан» — «Зарема» (артистка Каминская), «Гирей» (артист Михайлов). Е. Данько. Указ. соч., стр. 43.

В 30-х годах создавали модели для скульптуры Б. Я. Воробьев (фигурки животных — «Горностай», 1937, «Борзая», 1938 и др.); З. О. Кульбах (фигурки «Крадущийся леопард», 1930; «Борзая», 1935 и целый ряд других фигурок животных 1934 и 1935 г.); О. Мануйлова (фигурка «Женщина с корзинкой и петухом», 1932; «Юноша с ягненок и овцой», 30-е годы; «Жница», 1932; «Ребенок-чукча с мячом», 1938); И. И. Ризнич (фигурки «Сова», «Котка» и др., 1935) — Картотека Музея завода им. М. В. Ломоносова.

Вполне явственно эта тенденция появляется в творчестве Даныко несколько позднее — в конце 30-х годов.

Существенные изменения происходят к 30-м годам не только в трактовке Н. Даныко героических образов, но и в той сфере, где в начале 20-х годов рождались образы беззаботно-праздничные, полные ощущения молодости и радости жизни. По-прежнему высоким остается мастерство. Отыскиваются новые сюжеты, художница создает разнообразнейшую галерею типов, в том числе и сатирических; она обращается к миниатюре, выполняет забавные качающиеся фигурки. Многие вещи становятся злободневными. Но все это не меняет смысла происходящих изменений. Она начинает скользить по поверхности явлений, придавая сюжету оттенок анекдота, или разрабатывать без прежней теплоты и естественности, и в то же время неприятно театрализованно, рассудочно сконструированные композиции типа группы «Охрана материнства» (1927)²⁸, «Красная Армия» (1928)²⁹, «Ликвидация неграмотности» (1933)³⁰ и т. д. Все чаще ее произведения приобретают оттенок красоты, салонного изящества. Образы становятся приземленнее, мельче. Декоративность постепенно перестает быть выражением сущности образа, эмоционального состояния и становится внешним оформлением, красивым нарядом скульптуры.

Основное внимание художницы постепенно перемещается на задачи изобразительной, жанровой характеристики персонажей. Поиски пластического строя вещи уже не носят систематического, целеустремленного характера и встречаются все реже. Делается такая ложная вещь, как чернильный прибор «Обсуждение сталинской конституции» (1937), внешне выполненный в том же стиле, что и прелестная чернильница — «Жница» («Спящая крестьянка») 1919 года. И та и другая — объемные изображения; элементы утилитарности — скрытые под снопами, блюдами с фруктами вместилища для чернил. Однако они в корне отличаются друг от друга. В «Жнице» поэтический образ спящей женщины словно сам собой выливается в мягкие, обобщенные, чуть намеченные рельефом формы, складывающиеся в стройный дуэт с чистыми локальными тонами росписи. Все в этой вещи подчинено образу, усиливает его эмоциональность.

Чернильный прибор 1937 года — сложное многофигурное сооружение, мастерски выполненное, отталкивает своим холодком, равнодушием, невыявленностью образного содержания. Центральная часть композиции изображает группу представителей народностей советского Востока (именно так, по-казенному, хочется их назвать). Вещь в общем красива и хорошо скомпонована, мастерски расписана. Судя по позам и жестам, изображенные о чем-то оживленно беседуют. Однако заданная тема осталась декларативно провозглашенной в названии — «Обсуждение сталинской конституции». Не создается ощущения большого, радостного, взволновавшего людей события. Содержание не выявляется эмоционально-выразительной формой, в которой бы наиболее полно раскрылся замысел. Декоративная трактовка остается сама по себе, она ничего не выражает. Художница выбирает форму выражения из уже имеющегося арсенала. Кроме всего прочего, эта вещь громоздка, расплывчата по очертаниям.

В серии фигурок «Бахчисарайский фонтан» (1932) декоративность ощутимо превращается в театрализованность, появляется мелодраматизм, даже жеманность, иску-

²⁸ Рукописная тетрадь с рисунками Б. Савицкого.

²⁹ ГРМ-137.

³⁰ МЗС-1194.

ственная аффектация поз, жестов. Характеристики пушкинских героев иллюстративны и поверхностны.

Видимо, в эти годы художница сама чувствовала неудовлетворенность своей работой. Скульптурная группа 1934 года «Колхозный молодец» снова говорит о серьезных поисках нового. Этому произведению предшествовала большая подготовительная работа. Данько ездила в деревню, старалась вжиться в ее быт, обновить свое ощущение живой действительности, уловить ее ритм. Не один раз на протяжении последующих лет возвращалась она к той же композиции.

«Колхозный молодец» — скульптура, изображающая девушку, кормящую телят и жеребят, наделена большой теплотой и в то же время скромностью, непритязательностью, отсутствием позы, демонстративности. Однако здесь скульптура уже не выражает большего, чем то, что ею фактически изображается: это женщина, ухаживающая (и, вероятно, хорошо, любовно ухаживающая) за телятами. И больше ничего. Художник уже не докапывается до «сердца» жизни. Мы уже не почувствуем здесь дыхания эпохи, не менее, может быть, грозной в деревне в начале 30-х годов, чем в голодном Петрограде девятнадцатого года. И в то же время не создается ощущения полноты жизни, ее красоты, того эмоционального подтекста, для которого находились такие удивительные возможности в декоративном языке ранних работ Данько.

В эти же годы вновь возникает в творчестве Данько некогда столь любимая и потом забытая «театральная тематика» ранних лет. Обширная серия «театральных портретов», выполненная Н. Данько в 1939 году, мастерски сделана, с великим знанием возможностей материала. Фигурки скомпонованы разнообразно и, видимо, наделены сходством³¹. Однако кажется, что интересы художницы как-то ушли здесь в сторону от жизни. Скульптуры также не перерастают рамок своего сюжета — портретных фигурок артистов, исполняющих ту или иную роль.

В поздней работе Данько — группе «Готов к труду и обороне» (1940) — становятся явственными черты, столь уродливо искажившие лик советского искусства в последующие годы. Становится преобладающей ложная аллегоричность, мертвая, уводящая от жизни символика, подражание худшим сторонам монументальной и станковой скульптуры тех лет. Эта группа — уменьшенный до размеров камерной пластики монумент, типичный для 40-х годов своей надуманностью, ложной патетикой.

Работы младших современников Данько — Т. С. Кучкиной (1909—1942) и Н. А. Кольцова (1907—1942) относятся главным образом к концу 30-х годов. Оба скульптора часто работали совместно и сейчас не всегда возможно точно выделить творческий вклад каждого из них в отдельности. Кольцову, видимо, принадлежит лишь несколько моделей камерной скульптуры для фарфора³². Кучкина же, работая одновременно

³¹ В 1939 году Н. Данько выполнены следующие фигурки—портреты артистов: «Оливия» (И. П. Гошева), «Мальволио» (А. Д. Беняминов), «Юная Виола» (Е. В. Юнгер), «Орсино» (Ж. Н. Лецкий), «Антонно» (А. В. Савостьянов), «Фесте» (И. А. Ханзель). Фигурки репродуцированы Б. Эмме в указ. соч.

³² Н. А. Кольцовым выполнены для завода следующие модели: фигурка «Собака Лайка», роспись И. Ризнич, 1930 (Б. Эмме дает дату создания модели — 1937); фигурка «Женщина с бара-

и в других жанрах, оставила значительно большее количество вещей этого плана, причем исключительно интересных с пластической стороны.

«... Передаю Вам просьбу художников и искусствоведов о разрешении отформовать и обжечь следующие скульптуры:

1. 5 фигурок скульптора А. Г. Матвеева,
2. фигурку «Девочка с кошкой» скульптора Т. С. Кучкиной,
3. «Похищение Европы» В. Серова,
4. конфетницу «Голубь» скульптора Щекатиной.

... Лица, заинтересованные в приобретении скульптур, следующие: Н. Н. Качалов, Б. Н. Эмме, А. А. Оль, Г. Е. Лебедев, П. К. Балтун, И. Л. Слоним, П. С. Мельцер, Т. Н. Лапина, В. И. Мухина, Е. И. Чарушин и др.

19/VI—48 г. Н. Соколова»³³.

Этот документ, перечень «лиц, заинтересованных в приобретении скульптур», о многом говорит. Красноречив тот факт, что фигурка молодого скульптора Кучкиной названа второй в ряду произведений таких художников, как Серов, Матвеев, Щекатихина. И это не вызывает удивления. Чем больше вы всматриваетесь в произведения Кучкиной, тем сильнее вас охватывает атмосфера поэтичности и душевной чистоты, как-то очень органически сочетающейся с легким оттенком мягкого, доброго юмора.

Кучкиной близки образы детства, безмятежной юности, счастливого материнства. Произведения художницы отличаются человечностью, любовным отношением к изображаемому. Эти свойства в равной мере присущи и ее работам камерного плана, близким к миниатюре, и произведениям более крупных размеров, выходящим за рамки мелкой пластики. Однако, и это особенно для нас интересно, Кучкина великолепно чувствует специфику обоих жанров, их различие. Для фигурок высотой 10—20 см она не обращается к той же пластической системе, которая сложилась у нее в работе над произведениями, более близкими к натуральной величине³⁴. Она ищет своих, особых средств выражения для мелкой камерной скульптуры, черпает их в возможностях, предоставляемых материалом — фарфором и техникой его обработки. Тонким чутьем большого художника Кучкина угадывает место фигурок в жизни, добывается соразмерности их человеку и его жилищу. Она ищет решения задачи на путях *декоративной* пластики. Чувствуется, что художница великолепно знает и народное искусство, и творчество старших сотоварищей по заводу В. Кузнецова и Н. Данько. Но создаваемый ею пластический язык своеобразен и оригинален.

Находящиеся в распоряжении художницы средства и возможности сосредоточиваются вокруг центральной задачи: передавая состояние изображаемого, добиваясь эмоциональности образа, создать скульптуру, и притом скульптуру именно декора-

ном», роспись Е. Лупановой (1938); фигурка «М. В. Ломоносов», роспись М. Кирилловой (1939); группа «Юноша и девушка», роспись Е. Кубарской (1939); фигурка «Олень», роспись А. Воробьевского (1940); пласт с изображением гуцула, для станции метро в Москве (30-е годы); бутылка для вина «Пингвин большой» (со слов главного художника завода З. О. Кульбах); то же самое «Пингвин малый».

³³ Письмо, приложенное к модельной книге № 2 скульптурной части завода. На письме резолюция директора завода А. Г. Воронова: «Разрешаю. 28.6.48».

³⁴ Коллекция скульптур Т. С. Кучкиной хранится в Гос. Русском музее. Одна из ее вещей, выходящих по размеру за рамки мелкой пластики, созданная в самом конце 30-х годов (видимо, в 1938 или 1939), — группа «Юность» была выполнена в (бисквите) в 1959 году для Международной выставки керамики в Остенде.

тивную и камерную, сомасштабную руке человека и домашней среде, в которой ей предстоит занять свое место (как часто и как безуспешно будем мы в дальнейшем искать этой мысли в объемных изображениях, творимых художниками завода в 40-х и 50-х годах!).

Росписи в фигурках Кучкиной всегда оставлено место: живопись в нужной степени конкретизирует, завершает форму. И достигается это очень скромными средствами, без искусственного нажима, например, цветной линией оттеняется ворот, край проймы, низ платья; разбросанные по кофточке «ситцевые» цветочки или «горошек» придают объему материальность, весомость.

В фигурках Кучкиной формы и объемы нежно круглятся. Руки, ноги, шея — плавно изгибающиеся «колбаски», как в старом гжельском фарфоровом лубке. Соседствующие формы заметно уплощаются, приближаясь к рельефу; они соприкасаются под тупыми углами. Одежда облегает, подчеркивает формы тела. Складочки ее мягкие, обычно их немного — только там, где необходимо подчеркнуть движение. Фарфор понят как мягкий, текучий, немного «оплывающий» материал, и даже это его не всегда желательное свойство превращается скульптором в пластическое качество.

Одна из наиболее проникновенных работ Кучкиной — «Кормящая мать» (1938) ³⁵. Покоряет предельная поглощенность молодой, цветущей женщины вновь открывшимся ей миром, сотворенной ею жизнью, крошечным беспомощным существом, которого великий материнский инстинкт повелевает ей беречь и защищать. Вся композиция — один слитный, неразделимый объем, одна скульптурная масса, проникнутая певучим ритмом, бегущим от склоненной набок головки женщины, через плавный изгиб рук, округлое колено, к концу трогательного желтого ботинка (удивительно, как эта, казалось бы, незначительная деталь властно вводит нас в бытовую обстановку 30-х годов!). Естественное движение женского тела органически сливается с пластическим строем форм. Все горизонтальные оси головы, плечей, поясницы, таза выведены из статичного, строго параллельного земле положения. Они слегка наклоняются то в одну, то в другую сторону, соответственно основному ходу форм, образуя его конструктивную основу. Голова матери, головка ребенка, округлость колена — звенья одного ритмического ряда, точно найденные по массе объемы, держащие всю скульптуру с фаса. Со стороны профиля пластическая масса мерно вырастает из базиса — чуть подчеркнутого орнаментом постамента. Общий объем решается цельным монолитом, без единого просвета между отдельными формами. Его конусообразная масса постепенно облегчается кверху, заканчиваясь шарообразной головкой ребенка с такой же непререкаемой пластической убедительностью, с какой крышка безупречно найденного в пропорциях чайника увенчивается круглым завершением.

Другая вещь Кучкиной — «Швея» (1939) ³⁶ производит впечатление быстро сделанного наброска, живого и верного — и в смысле жанровой и композиционной логики, и в отношении ощущения материала. В этом произведении особенно ярко чувствуется, как много восприняла художница от народного искусства, и в частности от гжельского «фарфорового лубка» середины XIX века. О нем напоминает смелость обобщения форм, по-своему достоверная условность движения, не совпадающего с «действительным», физическим, но, тем не менее, очень выразительного. При первом

³⁵ Роспись Е. Лупановой, МЗС-1756.

³⁶ Роспись М. Кирилловой. МЗС-1755.

Та же модель в различных вариантах росписи — МЗС-1755, 1757, 1758.

взгляде видно, что «Швея» торопится закончить работу к сроку, и очень стара-
ется: это выражено, прежде всего, в самом движении фигуры, — в резком, даже
преувеличенном диагональном наклоне головы вместе с шеей и плечами, в движении
рук, очень мягко промоделированных, с чуть намеченным локотком, по-народному
согнутых красивым «крендельком». Основной объем — фигура женщины — почти не
расчленен. Со спины она имеет лишь одну делящую массу горизонталь — оборку
кофты у пояса, вылепленную в рельефе. Складок одежды вообще нет. Нижняя часть
фигуры — длинная, до полу юбка — просто хорошо почувствованный пластический
блок фарфора, в котором лишь слегка угадывается намек на формы женского тела.
Особенно выразительно условное движение спины, также решенной обобщенно, как
цельная масса. Некоторая детализация форм передовверена живописцу (М. Кирилло-
вой), очень тактично наметившему живой графической линией вырез декольте, край
коротких рукавчиков. Остальное довершил цвет — серый и зеленовато-голубой,
кроющий большие поверхности блузки и юбки.

В «Девочке с кроликами» 1939 года (сидящей)³⁷ доведено до совершенства еще
одно качество работ Кучкиной — прекрасно найденное, закономерное расположе-
ние форм в пространстве. Здесь воздух как бы единым дуновением «обегаёт» крепко
собранный конусообразный объем и затем «затекает» внутрь его, между развивающи-
мися в глубину формами, создавая своеобразную пластическую игру «двух стихий».
Скульптура решена без подставки (и это воспринимается как «открытие» художницы).

Слитные, нанесенные рельефом на основной объем формы сидящей фигурки, кра-
сиво утяжеляясь книзу, мягко перетекают друг в друга. Они создают зрительно-
прочную базу композиции, делая подставку по существу уже излишней. И опять
скульптуру крепко держат несколько точно найденных в пропорциях объемов: голов-
ка девочки, округлое колено правой ноги, кошелка с кроликами.

В произведениях Кучкиной нет и намек на штамп, на повторение одной и той же
раз найденной композиционной схемы, мотива движения, трактовки формы. В «Де-
вочке с гусями» (1939)³⁸ осуществляется интереснейшее круговое, вращательное дви-
жение форм, сочетающееся с наклоном горизонтальных осей. В отличие от разобранных
выше работ, здесь дана довольно «обстоятельная» проработка деталей одежды
уже скульптурно, как рельеф: край и вырез фартука, подол платья и т. д. Но и здесь
это не погоня за точностью, «натуральностью» изображения: угадывается пластичес-
кий замысел — своеобразный нарастающий ход от отвлеченной формы округлой под-
ставки, к обобщенно трактованному низу фигурки девочки, ко все более округлым,
и в то же время облегченным, свободно располагающимся в пространстве формам
рук и головы девочки, с остроторчащим бантиком на макушке.

В «Девочке с курицей и цыплятами» (1938)³⁹ художник идет еще дальше в проработ-
ке деталей. У ворота рубашки нанесен рельефный узор вышивки; юбка, моделирован-
ная несколькими крупными плоскостями, падает широкими складками. Эти подроб-
ности, тем не менее, оказываются «к месту»: они остро контрастируют с вплавленными
в общий объем, почти сливающимися с ним, очертаниями курицы, цыплят, кусти-
ков у ног девочки. В этой фигурке особенно выразительна ритмическая игра просвет-
тов между формами. При хорошей вписанности общего пластического объема в

³⁷ Модельная книга № 2, МЗС-1759, и 1760 (1940 г.)

³⁸ Роспись Е. Лупановой, МЗС-1769.

³⁹ Роспись М. Кирилловой, МЗС-1772, 1770, 1771, 1773, 1774.

окружающую воздушную среду Кучкина никогда не делает композицию искусственно распластанной, одноплановой. Во всех ее вещах очень тонкая градация глубин. Она не боится выноса отдельных объемов вперед, на зрителя, ибо они никогда не нарушают общих простых и цельных очертаний скульптурного блока (см. в «Девочке с кроликами» руку, охватывающую корзину с кроликами). Это качество — богатство и разнообразие глубинного расположения форм, сочетаемое с винтовым и горизонтально-осевым движением масс, придает фигуркам Кучкиной особую жизненность и обогащает их декоративно. Необычайно тонкий художник, она в своем плане продолжает и развивает линию В. Кузнецова, стремится достигнуть важнейшего качества произведения искусства, о котором В. А. Фаворский говорит: «... Вот так существуют в произведении цельность материала, цельность конструкции, цельность композиции. И надо сказать, что, по-видимому, композиция противопоставляется конструкции, и они присутствуют вместе... Все произведение, его цельность, становятся как бы волной, поглощающей предметы, которые тем не менее остаются, и важно, что мы воспринимаем их двояко: как конкретную цельность конструкции и абстрактную цельность композиции»⁴⁰.

Как мы видим, и на протяжении 30-х годов роль скульпторов Ломоносовского фарфорового завода в искусстве малой пластики была весьма значительна. Однако наряду с их работами появляются и приобретают все больший удельный вес произведения художников других заводских коллективов и индивидуально работающих скульпторов.

В конце 20—начале 30-х годов несколько очень своеобразных декоративных композиций создал на Конаковском фаянсовом заводе И. Г. Фрих-Хар. Он работал уже тогда в очень разнообразных планах и с самыми различными материалами — мрамором, стеклом, майоликой, фаянсом, и не столько в жанре камерной пластики, сколько в монументально-декоративном рельефе, станковой скульптуре, в сфере утилитарных изделий⁴¹. Однако несколько его произведений мелкой пластики, выполненных в фаянсе, выдержали суровую проверку временем, и сейчас производят впечатление вещей сегодняшнего дня. Это относится в первую очередь к скульптуре «Старый город» (1928) и «Грузинский шашлычник» (около 1935).

«Старый город» — цельная, обобщенная по силуэту, блистающая красками и золотом, и в то же время остающаяся белой, глыба фаянса, сама по себе пластически выразительная и декоративно-нарядная. Человек с ношей на голове, нагруженный тюками ослик, сидящий у его ног шашлычник — все сливается в одну разноголосую и в то же время слитую воедино массу. Возникает образ шумного, суматошного, восточного базара, сначала оглушающего, заставляющего человека теряться, а затем постепенно покоряющего своим неповторимым колоритом. Таким почувствовал старый город Фрих-Хар, таким он и сумел его показать. Скульптура воспринимается как подлинно народная. Однако здесь нет и намек не только на интерпретацию, но и на пресловутое «обращение» к народным традициям. Сближает «Город» с народной пластикой полнота чувств художника, свежая наивность восприятия, не улавливающая всей сложности и противоречивости явления действительности и не нуждающаяся в сложном и мучительном процессе отбора того, что важно, что существенно. Художник изобразил то, что он увидел, а увидел он (как и народный мастер) то, что важ-

⁴⁰ «Фаворский о композиции». — «Декоративное искусство СССР», 1965, № 7, стр. 11—12.

⁴¹ См. кн.: А. Парамонов. И. Г. Фрих-Хар. М., 1956.

но и существенно. Фрих-Хар нашел почти те же пластические средства выражения, что и русские мастера периодов высокого расцвета фарфоровой пластики. На общей глыбе материала — на основном скульптурном объеме — отдельные формы показаны в рельефе, иногда очень низком. Лишь некоторые более объемные детали отделяются от общей массы, подчеркивая ее цельность. Роспись выделяет отдельные места, чуть уточняя пластику, помогая художнику достигнуть единства, не обеднив богатства жизненных наблюдений.

«Грузинский шашлычник» Фрих-Хара не менее выдающееся произведение. Это образ яркий и выразительный, приобретший большую силу обобщения. В нем узнаешь тип, столь характерный для годов нэпа, мелкого собственника, торгаша, страшного своей живучестью. Все предельно ясно, доходчиво и понятно, как вывески Пиросманишвили: стоящая твердо, как столб, фигура шашлычника, держащего в руке вертел, как меч, и противень с кусками зажаренного мяса, и лежащий позади, не чуя беды, золоторогий баран. Композиция нарядна, красочна, она радует взгляд, и в то же время в ней есть что-то зловеще-неподвижное, подчеркнутое строго вертикальными и горизонтальными членениями статичных, фронтальных форм, как бы таящих тяжелую, скованную силу.

К сожалению, эти две великолепные работы, поражающие стихийной декоративностью, остались одиночными в творчестве Фрих-Хара, который в дальнейшем переключился на решение других художественных задач и на работу в других жанрах скульптуры и декоративно-прикладного искусства.

Скульптуры другого художника, С. М. Орлова ⁴², работавшего в 30-х годах на Дмитровском фарфоровом заводе, привлекают и сейчас яркостью, нарядностью, сказочным сверканием красок и золота, причудливой игрой цветовых ритмов, и, наконец, занимательностью, веселым юмором гротескно-преувеличенных характеристик. Однако даже в лучших ранних работах Орлова, таких как «Конек-Горбунук» (1938), фигурах серии «Цирк», многофигурной группе «Сказка о рыбаке и рыбке» (1939), пластическая форма под росписью раздроблена, «раздергана», детали не складываются в цельные скульптурные объемы. Несколько случайно обработанный материал, запутанный и не организованный ни по массе, ни по силуэту, «вытягивается» росписью, броской, по-своему (особенно в этих ранних вещах) декоративно-выразительной. Находка Орлова — в обращении к сюжетам народных сказок, к сюжетам цирка, одновременно и подсказывающим и, в известной мере, оправдывающим такую пластическую трактовку: беспорядочную, неточную, приблизительную, могущую на первый взгляд сойти за живость, за темпераментность с помощью обильной, блистающей золотом росписи. Однако дальнейшее творчество С. Орлова показало бесперспективность такого пути, при всей соблазнительности и эффектности внешне-декоративной формы. Но для своего времени такие работы, как «Конек-Горбунук» и некоторые фигурки «Цирка» имели определенное значение, они внесли в малую пластику нечто свое, иное. Не лишено интереса обращение художника к употребительной в народном искусстве композиции, состоящей из нескольких отдельно расположенных групп или фигур. Такой принцип мы иногда находим у мастеров богородской скульптуры-игрушки: они нередко иллюстрируют подобным образом народные сказки, давая возможность составлять их из большого количества объемных изображений

⁴² См. кн.: Н. Н е р с е с о в. Сергей Михайлович Орлов. М., 1956; В. А н т о н о в а. Сергей Орлов — «Сообщения Ин-та истории искусств АН СССР», М., 1954, № 4-5.

не только отдельных фигурок людей, животных, птиц, но и дома, изгороди, дерева, колодца и т. д. Там сохранялась возможность играть ими, произвольно переставляя с места на место. У Орлова же положения скульптурных групп строго фиксировано, и их единство осуществляется через преодоление, так сказать, «вбирание» в композицию точно найденного, довольно значительной протяженности пространства, разделяющего фигурки. Просчет же художника был в том, что он, видимо, отнесся к этой находке, как к неисчерпаемой золотоносной жиле. Он эксплуатировал ее в своих произведениях на протяжении десятилетий, не стремясь идти дальше, все более замыкаясь в круге раз найденных приемов.

В 30 — начале 40-х годов начинает работать в мелкой пластике М. П. Холодная и ряд других молодых скульпторов, творчество которых становится зрелым уже в послевоенные годы. В этот период Холодная создает, работая на Конаковском фарфоровом заводе (Калининская область), фигурки «Девочка с подсолнухом» (1939) и «Спящий мальчик» (1941), которыми начинается ее прочное и длительное увлечение образами детей. Эти работы привлекают любовным отношением художника к модели.



Мы рассмотрели произведения ряда художников, творческая деятельность которых была связана с фарфоровыми и фарфяновыми заводами, с созданием образцов декоративной камерной пластики для более или менее массового воспроизведения.

Несколько иными путями шло развитие скульптуры малых форм в творчестве художников, которые работали в различных твердых материалах — дереве, кости, камне. В этих материалах выполнение каждого изделия самим художником вручную предопределяло их единичность, уникальность. В этом случае на первый план выходит еще один фактор, становящийся существенным моментом творчества — отношение художника к свойствам и качествам различных материалов, к которым он обращается.

Некоторые скульпторы, работавшие в 30-х годах в твердых материалах, приходят к декоративной камерной пластике попутно с работой в других жанрах скульптуры. Другие же посвящают ей все свое творчество. К числу таких художников принадлежит С. П. Евангулов⁴³. Он начинает пробовать силы в скульптуре в конце 30-х годов. Очень скоро определяется его пристрастие к мелкой пластике, в частности — к скульптурной миниатюре. Своеобразие работ Евангулова в ярком ощущении «внутренней жизни» твердого материала, в каком-то вдохновенном «видении» его возможностей. Декоративные свойства, пластические и механические качества кости, дерева, твердого камня у Евангулова приобретают чрезвычайно интенсивное звучание, становятся чуть ли не основными средствами художественного выражения. Для него «говорящим» оказывается в материале все — его цвет, твердость, податливость, способность принимать полировку, краску, приобретать различную фактуру, его свойства отражать или поглощать свет. Блок кости, камня, дерева — для Евангулова — «первичная материя», мощный толчок воображению, почти существующий образ, который он видит как-бы уже вышедшим из сковывающей оболочки мамонтового

⁴³ См. кн.: М. И л ь и н. Сергей Павлович Евангулов. М., «Искусство», 1956.

или моржового клыка, причудливого куска камня, чурки твердого дерева. Он стремится освободить изображение, отделить от лишнего, ненужного материала, помочь ему родиться, приобрести самостоятельную жизнь произведения искусства.

Сложное и противоречивое явление представляет собой в 20-х и особенно в 30-х годах малая пластика, непосредственно продолжающая традиции народного искусства. Мы имеем в виду творчество мастеров, организованных главным образом в кооперативные артели, в производства, получившие название «народных художественных промыслов».

Эта область скульптуры, являясь органической частью советской художественной культуры, тем не менее занимает в ней несколько особое место, связанное с природой народного искусства, с его судьбами в современном обществе.

Развитие скульптуры современных народных художественных промыслов, его связи и взаимодействие с другими областями искусства приобретают иной характер, чем в дореволюционное время. Общественно-историческая роль и задачи его также становятся другими. Облик советской народной пластики выкристаллизовывается в ходе длительного и сложного процесса, определяемого всей обстановкой социально-экономического развития советского общества.

Послереволюционное творчество народных мастеров Богородска, Дымкова, Тобольска и других не сразу влилось в общее русло пластической культуры. Известное время заняли процессы организационного устройства производства, собирание творческих сил, восстановление преемственных связей с народным искусством прошлого.

Одним из наиболее интересных видов народной декоративной пластики и в послереволюционное время оставалась богородская скульптура из дерева.

В 20-х годах, и особенно во второй половине их, творческая деятельность мастеров Богородска находилась уже в разгаре. Их изделия широко шли на экспорт за границу. На Лейпцигской ярмарке 1927 года они были представлены чрезвычайно богато и разнообразно⁴⁴. Здесь мы видим и собственно резную деревянную игрушку — «с движением», «на балансе», «на разводе» — и декоративную пластику — однофигурные скульптуры и многофигурные композиции.

Любопытно, что традиционные богородские игрушки получили в эти годы иное практическое назначение, почти не изменившись в своем облике. Игрушка идет на экспорт, демонстрируется на выставках как декоративная скульптура, представляет собой советское народное искусство за рубежом. В это время и декоративная скульптура Богородска и собственно игрушка использовалась главным образом взрослыми как декоративная скульптура, украшающая интерьер. Это явление не могло не оказать в дальнейшем влияния на усиленное развитие искусства богородских мастеров в сторону декоративной пластики, на появление в ней качеств, все более удаляющих ее от детской игрушки.

Богородская скульптура-игрушка, экспонированная на Лейпцигской ярмарке 1927 года, своим профессиональным, мастерским исполнением свидетельствует о

⁴⁴ Фотографии стендов советской экспозиции на Лейпцигской ярмарке 1927 года хранятся в фотоотеке НИИХП, ФФ-18990-18999.

том, что выполняли ее не в единичных экземплярах для выставки. По-видимому, эти изделия вырабатывались и шли на продажу партиями, в них есть прелесть и свежесть, являющаяся результатом до мелочей выверенного движения инструмента, верности руки, которая приходит только при длительном повторении одной и той же модели.

Во множестве вариантов выделялись традиционные «упряжки», почти ничем не отличающиеся от великолепных образцов начала XIX века — парные или однолошадные; «тройки», запряженные в пролетку, в крытый возок; некоторые из них полностью сохраняли облик детской игрушки: лошадь и «возок» — каждая на своей подставке, иногда — на колесиках, вырезанные грубо и выразительно, как делали раньше ходовые дешевые изделия. Представлены были и образцы более новые стилистически: типичная настольная скульптура с тщательной отделкой сбруи, костюмов седоков, с менее условным движением лошадей; одежда часто оставалась прежней, хорошо освоенной в резьбе. Здесь были и парадные выезды барыни с гусаром, и едущий с дровами мужичок. Кажется, что мастера выкладывали «на прилавок» все, что они умели делать, все, что сохранилось в их памяти. Встречались очень крупные (по сравнению с «запряжками») фигуры, изображающие «доброго молодца», возможно, переосмысленного в Стеньку Разина, также исполненные в традиционной богородской манере резьбы. Выделялись классические богородские звери и птицы, особенно много вырезалось «коней». Выделялись предельным лаконизмом фигурки «Льва» и «Льва с детенышем». Они поразительно близки к замечательному «щепному товару» чуть ли не XVIII века, с их «дощечной» уплощенностью и орнаментальной разработкой шерсти и гривы, с «ужасным» оскалом морды⁴⁵. В их наивной прелести много жизни.

Наряду с ними — «кузнецы» — и в традиционном классическом варианте игрушки «с движением», и в виде сложных композиций на подставке, со множеством деталей, тщательно вырезанных принадлежностей кузнечной работы. В последнем случае каждая фигурка в отдельности сохраняет многое от старой пластической системы: вписанность в трехгранник дерева, выразительные порезки ножом, типы старых богородских мужичков. Но в целом группа связана не столько композиционным строем, сколько сюжетным смыслом. Эти произведения, при внешнем сходстве со старыми богородскими вещами, по существу являются прямой антитезой традиционной пластической композиции, с ее экономным самоограничением одной — двумя фигурками, просто и логично располагающимися в пространстве.

Среди сюжетов многофигурных композиций 20-х годов: «Крестьянские хозяйства», «Плотники», «Дровосеки», «Крестьянская семья за обедом» и др. Разнообразны и произведения, основанные на оригинальном принципе богородской игрушки с движением «на разводе», где «солдатики» уже иногда заменяются красноармейцами, соха — трактором и т. д. Это — первые признаки появления «нового» в богородской резьбе, идущие пока еще по линии изменения отдельных деталей сюжета — одежды, атрибутов труда, оружия в руках воинов и т. д. Но основной творческой задачей в это время является, видимо, восстановление былого мастерства, выявление того, что умеют делать резчики. Мастера явно увлечены этой задачей. Ведь как ни парадоксально, восстановление старого в конце 20 — начале 30-х годов явилось принципиально новой задачей.

⁴⁵ См. игрушку «Лев», ГИМ 62976/122.

В массе богородских изделий 20 — начала 30-х годов можно выделить творчество отдельных, выдающихся мастеров ⁴⁶. Однако в этот период их деятельность органически вливалась в русло общего коллективного творчества, растворялась в нем, не знаменуя собой отдельных направлений внутри общего стиля. Это явление стало заметно развиваться несколько позднее.

С начала 30-х годов в Богородске ощущается определенное оживление творческой работы. Начинает интенсивнее работать профессионально-техническая школа в селе Богородском. В 1931 году из Москвы в Загорск (бывший Сергиево-Троицкий посад, с которым в прошлом было тесно связано село Богородское) переводится Музей игрушки. Организационно укрепляется артель богородских резчиков.

В 30-х годах с мастерами Богородска начинают работать профессионально образованные художники. Эта деятельность велась, главным образом, двумя организациями — Институтом художественной промышленности (или входящим в его состав Кустарным музеем) ⁴⁷, и затем — сотрудниками подготовлявшейся в те годы Всесоюзной выставки народных художественных ремесел (ВНХР).

Широкое развитие работы на экспорт, вмешательство в деятельность народных мастеров профессионально-образованных художников и сотрудников научных учреж-

⁴⁶ В 20-х годах наиболее ощутимыми чертами индивидуальности отличались работы таких старых мастеров, как А. Я. Чупкин, М. И. Стулов, К. Т. Бобловкин и совсем еще молодого И. К. Стулова, которому в дальнейшем суждено было стать одним из ведущих художников Богородска.

Творчество А. Я. Чупкина неразрывно связано с эстетическими воззрениями и направлениями искусства конца XIX — начала XX века. Значительное количество работ было создано им еще в дореволюционный период. Чупкину свойственно понимание богородской пластики как искусства, создающего сложные многофигурные скульптурные композиции очень серьезного идейно-художественного замысла.

О направленности и широте интересов А. Я. Чупкина свидетельствуют уже одни названия его работ. Среди них имеются композиции «Лестница человеческой жизни», «Сходка в деревне», «Наполеон на Поклонной горе», «Возвращение с покоса», «Богородские резчики за работой», «Сельхозорудия», «Пахарь», «Выезд на сани», «Обработка льна», «Рубка дров», «Вещий Олег» и многие др.

К. Т. Бобловкин был признанным мастером, искусно, с любовью вырезавшим птиц. Он делал их большими, понимая свою задачу, как очень важную, серьезную. Обработывал Бобловкин своих птиц декоративно, сохраняя и «блок» материала, и фактуру дерева.

«Птицы» Бобловкина статичны, основная точка зрения на них — в профиль. Мастер не считал нужным отходить от фронтальности расположения форм, — давать поворот головы, отставлять лапу птицы. Передача движения не входила в его задачу.

Резцу М. И. Стулова принадлежат любопытнейшие композиции, созданные им в 30-х годах: «Трубач-красноармеец», «Чапаев на коне», в которых он пытался выразить новую тему, создать героический образ. Их историческую значимость не снимает ненайденность еще средств выявления данного идейно-художественного содержания. Важна тенденция к созданию приподнятых романтических образов.

Наряду с принципиально новыми композициями М. Стулов исполняет традиционные изделия типа «Запряжки с санками».

⁴⁷ Начиная с 20-х годов с мастерами народных промыслов работают многие художники и искусствоведы. В этой деятельности в той или иной мере принимали участие, по линии Московского кустарного музея, а затем и Научно-исследовательского института художественной промышленности: Б. И. Алексеев, П. А. Баландин, А. В. Бакушинский, И. М. Баклин, Н. Д. Барtram, В. М. Василенко, В. А. Ватагин, В. С. Воронов, А. Н. Дурново, С. П. Евангулов, Г. В. Жидков, З. Д. Кашкарова, П. П. Кончаловский, Б. М. Ланге, М. Д. Раков, Н. Н. Соболев, Е. Г. Теляковский, С. М. Темерин, Н. Г. Тихонов и многие др.

дений оказывают известное влияние на богородскую скульптуру-игрушку. В ней появляются и получают развитие новые черты. С одной стороны делается упор на усиление национальных, народных элементов. С другой — вводятся приемы, усваиваются методы работы, характерные для станковой скульптуры. Однако интенсивность эти тенденции приобретают уже позднее, в конце 30-х годов, когда они становятся по существу направляющими, возводятся в принцип, причудливо сочетаясь друг с другом.

В 30-х годах богородская резьба по дереву связана для нас уже с началом сложения индивидуального искусства выдающихся мастеров-художников — Н. А. Ерошкина, В. С. Зинина, М. А. Пронина, А. И. Шишкина. Творчество каждого из них вносит нечто свое в общий стиль промысла, часто являясь началом нового направления внутри него. Тот или иной мастер делает находки, которые затем становятся достоянием всего производства. Появляются новые типы композиций, вводятся в обиход ранее не применявшиеся приемы, не затронутые сюжеты. Каждый из мастеров развивает ту или иную грань традиционной пластической системы Богородска, и в то же время, в меру своих возможностей, вносит в нее новые черты. Этот процесс поражает своей органичностью, устойчивостью, способностью мастеров сохранять незатронутой свою внутреннюю позицию, свой художнический взгляд на мир. Это качество их творчества начала 30-х годов, особенно важно.

Во второй половине 30 — начале 40-х годов усиливается деятельность научно-исследовательских организаций, направленная на помощь мастерам Богородска, на развитие их искусства. От Института художественной промышленности (ИХП) в области богородской скульптуры-игрушки много работал в эти годы художник П. А. Баландин⁴⁸. Консультационная, воспитательная работа исследовательских организаций и художников с народными промыслами являлась одним из каналов, по которому проникали в народное искусство более общие тенденции развития советской художественной культуры тех лет. С этой точки зрения их деятельность была закономерна и неизбежна, ибо вытекала из совокупности всего комплекса факторов, определявших ход советского искусства в целом. Любопытно, что сила воздействия на промысел определялась здесь не только, а может быть, и не столько индивидуальными творческими данными того или иного художника. Как раз менее талантливые художники часто с наибольшей полнотой выражают «висящие в воздухе» идеи и тенденции, не противопоставляя им своего собственного отношения к действительности и к искусству. Несомненно творчество работавших с промыслами скульпторов в немалой степени отражало распространенное в 30-х годах понимание народных традиций, как суммы приемов, а не как целостного художественного мировоззрения. С этой точки зрения характерны модели П. А. Баландина. Он внешне как будто придерживался традиций Богородска — укладывал фигурки в блок дерева, сохранял порезки ножом. Однако его работы неизменно далеки от наиболее существенных традиций старого Богородска, они не сохраняют специфических качеств, которые придают произведениям старых богородских резчиков особую прелесть и индивидуальность. В них отсутствует отбор характерных, важных черт, нет обобщенности образа,

⁴⁸ Баландин Павел Александрович (род. в 1910 году). Работал с мастерами народных художественных промыслов в качестве сотрудника Института художественной промышленности. Наибольшее количество образцов для воспроизведения мастерами создано им во второй половине 30-х годов для богородской резьбы по дереву, в меньшей степени для Молотовского камнерезного и Тобольского костерезного промыслов.

не сохраняется вся его жизненная полнокровность. Скульптор брал, иногда довольно точно то, что лежало на поверхности явлений. Им создавались изображения представителей различных профессий, но образ человека неизменно отсутствовал. У Баландина вообще было много работ «на современную тему» — «Объезчик колхозных полей», «Колхозник», «Туристка» и т. п. Несомненно, такая задача ставилась Институтом художественной промышленности, — помочь мастерам Богородска освоить современную тему. И в этом была определенная логика. Учитывалось, что народному мастеру всегда трудно было обойтись в создании принципиально новой вещи без «промежуточного звена» между фактом действительности и художественным образом. Но, с другой стороны, видимо, не без влияния баландинских вещей богородские мастера в 40 — начале 50-х годов будут обращаться к станковой трактовке скульптуры.

В 30-х годах, кроме Института художественной промышленности⁴⁹, в помощь мастерам Богородска включается еще одно учреждение — ВНХР. Конкретной задачей деятелей этой организации была подготовка ко Всесоюзной выставке народных художественных ремесел⁵⁰.

Работники ВНХР ощущали потребность подойти к делу по-новому. Они, как правило, не давали резчикам образцов для повторения или даже подсобных рисунков, а усиленно рекомендовали им опираться на наблюдение над живой природой, работать «с натуры». В помощь мастерам предлагалась соответствующая литература — газеты и журналы; чтобы натолкнуть их на изучение традиционных приемов прошлого, мастеров ознакомили с хранящимися в музеях работами старых богородцев. Сотрудники ВНХР вели консультации, проводили беседы по самым разнообразным вопросам творчества. Мастера, явно чувствовавшие себя беспомощными в изображении современности, с большим энтузиазмом включились в эту работу⁵¹. Однако метод прямого обращения к «натуре» потомственных народных мастеров, воспитанных на живых традициях народного искусства, не оказался действенным. Здесь игнорировалась невероятная трудность (или даже невозможность?) для народного мастера создавать художественный образ непосредственно, под впечатлением живой действительности, без промежуточного звена, т. е. близкого ему по духу произведения искусства, в котором «сырой» жизненный материал уже пропущен сквозь призму художествен-

⁴⁹ С деятельностью Богородского промысла, кроме П. Баландина, по линии Института персонально были связаны художники Н. Д. Барtram, а позднее — В. А. Ватагин, Е. Г. Теляковский, Б. Н. Ланге и др. (Л. Р о з о в а. «Аука». — «Декоративное искусство СССР», 1964, № 11, стр. 30—34).

⁵⁰ Работа ВНХР проводилась в чрезвычайно широких территориальных рамках. Были отпущены значительные средства для ведения экспериментальных работ. Целью их являлся подъем творческой инициативы народных мастеров, помощь им в создании новых произведений, и в первую очередь — отражающих современную действительность. Такая работа велась и в Богородске (А. Р е й н с о н - П р а в д и н. Русская народная скульптура по дереву. М., 1958, стр. 26—27).

⁵¹ «Выбрав тему, мастера внимательно изучали газетный и журнальный материал и часто приходили к сотрудникам ВНХР поделиться своими мыслями. Во время этих живых бесед открывались необычайные перспективы творческих возможностей. Мастера увлекались и подробнейшим образом рассказывали весь ход работы над новым произведением, поражая своеобразием решения трудной и сложной темы.

Много говорили о традициях промысла, о том, как создавать произведения на новую советскую тему, творчески используя старые художественные приемы. Вспоминали, как работали старые мастера, ходили в музей посмотреть их работы» (А. Р е й н с о н - П р а в д и н. Указ. соч., стр. 26—27).

ного творчества, превратился в образ, в факт искусства. И народный мастер уже дальше перерабатывал его, в соответствии со своим пониманием. Он как бы перекладывал образ на тот традиционный язык, которым владел в совершенстве. При прямом же обращении к натуре народный мастер обычно становился (и становится) беспомощным. Работая по методу ВНР, он был вынужден создавать заново систему художественных средств выражения, находить соответствующие формы выражения новых образов, наподобие тому, как это происходит у художника, вооруженного профессиональным академическим образованием, на протяжении всей его творческой жизни, как результат непрерывного, напряженнейшего совершенствования мастерства. Такой путь для богородского резчика, чья каждодневная деятельность заключалась не в творческих поисках, а в производственной работе по повторению, «тиражированию» моделей (своих или чужих), мог привести лишь к подделке под народное искусство (осуществляемой к тому же по существу и не мастером, а скорее руководящим им художником), а в большинстве случаев — к беспомощной самодеятельности. Неправильной была и сама постановка задачи: сотрудники ВНР добивались в произведениях мастеров в первую очередь верности натуре, анатомической правильности⁵², т. е. по существу уводили их от принципов народной пластики, допускающих весьма свободный отход от точного, скрупулезного следования натуре в целях достижения максимальной декоративной выразительности.

В результате деятельности сотрудников ВНР в 30 — начале 40-х годов богородские мастера создавали сложные уникальные композиции, многофигурные скульптурные группы, предназначенные для выставок и музеев. По традиции эти произведения длительное время оценивались чрезвычайно высоко, в них видели новое, перспективное направление в творчестве советских мастеров Богородска. Явление это само по себе оказывалось весьма сложным. В создаваемых работах скрещивались самые различные тенденции и воздействия. С одной стороны в этих вещах довольно непосредственно продолжалась линия земских мастерских, с другой стороны, в них видна попытка приблизиться к станковой скульптуре. И в то же время сквозь эти наслоения можно проследить ход все того же закономерного, трудного и диалектического процесса становления нового в искусстве, шедшего стихийно в народных промыслах. Но, все медленно и трудно вызревало в старых традиционных формах, неизбежно ломая их и в то же время пытаясь их сохранить. Картина осложнялась тем, что в это время уже ощущался процесс изменения самого творческого процесса народного мастера. Он постепенно переставал быть собственно народным мастером, вооруженным только (но чего стоило это «только»!) своим традиционным художественным мышлением и мастерством. В народного мастера вкладывались (посредством обучения в профтехшколе, путем бесед, лекций, семинаров, кружковых занятий и т. д.) знания академического рисунка и композиции; он начинал приучаться первоначально делать эскиз будущей работы на бумаге или в глине, постепенно улучшать его, сверяясь с натурой, и затем уже переводить в материал, как это обычно делает скульптор. При этом мастер неизбежно отвыкал «мыслить» в дереве, не будучи в то же время в состоянии, как это естественно для скульптора, в результате длительных поисков приходить к пониманию материала, исходя из своего собственного, индивидуального видения мира, из конкретного замысла.

⁵² «Трудно, например, было избежать анатомических ошибок при выполнении человеческой фигуры в движении, хотя каждый понимал, что неправильно переданное движение обесценит всю композицию». (А. Рейнсон-Правдин. Указ. соч., стр. 27).

ного творчества, превратился в образ, в факт искусства. И народный мастер уже дальше перерабатывал его, в соответствии со своим пониманием. Он как бы перекладывал образ на тот традиционный язык, которым владел в совершенстве. При прямом же обращении к натуре народный мастер обычно становился (и становится) беспомощным. Работая по методу ВНР, он был вынужден создавать заново систему художественных средств выражения, находить соответствующие формы выражения новых образов, наподобие тому, как это происходит у художника, вооруженного профессиональным академическим образованием, на протяжении всей его творческой жизни, как результат непрерывного, напряженнейшего совершенствования мастерства. Такой путь для богородского резчика, чья каждодневная деятельность заключалась не в творческих поисках, а в производственной работе по повторению, «тиражированию» моделей (своих или чужих), мог привести лишь к подделке под народное искусство (осуществляемой к тому же по существу и не мастером, а скорее руководящим им художником), а в большинстве случаев — к беспомощной самостоятельности. Неправильной была и сама постановка задачи: сотрудники ВНР добивались в произведениях мастеров в первую очередь верности натуре, анатомической правильности⁵², т. е. по существу уводили их от принципов народной пластики, допускающих весьма свободный отход от точного, скрупулезного следования натуре в целях достижения максимальной декоративной выразительности.

В результате деятельности сотрудников ВНР в 30 — начале 40-х годов богородские мастера создавали сложные уникальные композиции, многофигурные скульптурные группы, предназначенные для выставок и музеев. По традиции эти произведения длительное время оценивались чрезвычайно высоко, в них видели новое, перспективное направление в творчестве советских мастеров Богородска. Явление это само по себе оказывалось весьма сложным. В создаваемых работах скрещивались самые различные тенденции и воздействия. С одной стороны в этих вещах довольно непосредственно продолжалась линия земских мастерских, с другой стороны, в них видна попытка приблизиться к станковой скульптуре. И в то же время сквозь эти наслоения можно проследить ход все того же закономерного, трудного и диалектического процесса становления нового в искусстве, шедшего стихийно в народных промыслах. Но, все медленно и трудно вызревало в старых традиционных формах, неизбежно ломая их и в то же время пытаясь их сохранить. Картина осложнялась тем, что в это время уже ощущался процесс изменения самого творческого процесса народного мастера. Он постепенно переставал быть собственно народным мастером, вооруженным только (но чего стоило это «только»!) своим традиционным художественным мышлением и мастерством. В народного мастера вкладывались (посредством обучения в профтехшколе, путем бесед, лекций, семинаров, кружковых занятий и т. д.) знания академического рисунка и композиции; он начинал приучаться первоначально делать эскиз будущей работы на бумаге или в глине, постепенно улучшать его, сверяясь с натурой, и затем уже переводить в материал, как это обычно делает скульптор. При этом мастер неизбежно отвыкал «мыслить» в дереве, не будучи в то же время в состоянии, как это естественно для скульптора, в результате длительных поисков приходить к пониманию материала, исходя из своего собственного, индивидуального видения мира, из конкретного замысла.

⁵² «Трудно, например, было избежать анатомических ошибок при выполнении человеческой фигуры в движении, хотя каждый понимал, что неправильно переданное движение обесценит всю композицию». (А. Рейнсон-Правдин. Указ. соч., стр. 27).

Ни руководителей, ни непосредственных создателей многофигурных композиций не смущала громоздкость, невероятная многодельность выполняемых произведений. Не вставал вопрос о том, могут ли эти вещи найти себе место где-либо помимо выставочных или музейных залов. Форма их парадоксальным образом воспринималась как традиционная. Художественная ценность произведений определялась, в первую очередь, наличием современной темы и затем «мастеровитостью» резьбы по дереву, умелым владением «богородской порезкой». В качестве временной уступки приветствовалось создание композиций и на сюжеты народных сказок. Это было для мастеров менее сложно, да и выходило лучше. Но такие произведения расценивались, если можно так выразиться, как второстепенные. Работавшие с богородцами художники, а впоследствии — и писавшие о них — выражали сожаление, что в 30-х годах работ на современные темы было еще мало ⁵³.

Сейчас в некоторой исторической перспективе мы имеем уже возможность критически рассматривать деятельность художников, работавших с мастерами народных промыслов в 30 — начале 40-х годов. Но это вовсе не значит, что здесь можно говорить о какой-либо «вине» искренних и часто талантливых деятелей ИХП и ВНР тех лет. В их работе персонифицировались тенденции развития художественной культуры 30-х годов, их деятельность была частью общего, объективно идущего процесса.

Создаваемые художниками образцы, безусловно, оказывали влияние на мастеров Богородска. Однако основным было все-таки творчество самих резчиков. И здесь раскрывается весьма любопытная картина.

Одним из выдающихся мастеров, чье творчество относится главным образом ко второй половине 30 — первой половине 40-х годов, был Николай Андреевич Ерошкин (1873—1945). Он мастерски владел всеми жанрами богородской резьбы. Среди его работ есть и игрушки «с движением», «на разводе» («Косцы», 1935—1937) ⁵⁴, и многофигурные сцены, смонтированные на одной подставке, в окружении деревьев и соответствующих сюжету бытовых предметов — «Сказка о рыбаке и рыбке» (1937—1938) ⁵⁵, «Хозяин и работник» (1938—1939) ⁵⁶. Он делал композиции из отдельно стоящих фигурок и изображений домов, деревьев, мебели и т. д.: «Сказка о трех медведях» (1943—1945) ⁵⁷, «Птицеград» (1936—1939) ⁵⁸, однофигурные скульптуры («Крестьянин с топором», 1935) ⁵⁹. Его увлекали образы народных сказок и одновременно волновала задача отображения современности. Эти две линии идут в его творчестве параллельно. Подобно многим мастерам 20 — начала 30-х годов, он широко пользуется сложившимися формами и композиционными схемами, лишь «подставляя» в них персонажи, более современные по внешности. Так, в «Косцах» три крестьянина, составляющие композицию, одеты в пиджаки, брюки навыпуск, кепки. В остальном все традиционно. В «Конном красноармейском дозоре» дореволюционные «солдатики» одеты в буденовки и длинные шинели. По-видимому, во второй половине 30-х годов в творчестве

⁵³ Н. Кап л а н. Богородская резьба. В кн.: «Русская народная резьба и роспись по дереву». М., КОИЗ, 1956.

⁵⁴ МИ-23245.

⁵⁵ Ф-ка НИИХП, ф.-20076, ф.-34414.

⁵⁶ Ф-ка НИИХП, ф.-5052.

⁵⁷ Ф-ка НИИХП, ф.-3262.

⁵⁸ Репр. в указ. соч., А. Рейсона - Правдина.

⁵⁹ Ф-ка НИИХП, ф.-34412.

богородцев произошли значительные сдвиги. Традиционная композиция уже не являлась единственно возможным способом выражения для богородского резчика, в том числе и для Н. Ерошкина. Он уже ощущает потребность и чувствует себя в состоянии самостоятельно осмыслить новое. Но мастер ищет новую композицию лишь в том случае, когда он действительно воспринимает то или иное явление как принципиально новое, такое, которому он не может подобрать подобия в хорошо осмысленном им прошлом. В других случаях, мастер уверенно пользуется аналогией. Современных колхозников он уподобляет дореволюционным крестьянам, красноармейцев — солдатам. Столь характерное для народного искусства обобщение в форме уподобления, сравнения, столь ярко проявлявшееся, например, в народных былинах, позволяет ему изобразить колхозников и красноармейцев в форме традиционной игрушки «на разводе», обобщить их образ как тружеников земли или воинов. Как это типично для народного мастера прошлого, он улавливает и выражает в первую очередь общее, уделяя меньшее внимание частному, индивидуальному. Для художника наиболее важно то, что современная ему эпоха вносит нового в историю человечества, что отличает ее от предшественников. Для Ерошкина же в данном случае оказалось наиболее важным не то, что отличает новое от старого, а то, что сближает их. Нельзя отрицать, что в этом содержится нечто от глубокой народной мудрости, интуитивно выводящей мастера за рамки критериев современной ему эпохи к более широким историческим категориям. И в этом отношении творчество Н. Ерошкина показательное для искусства Богородска 30—40-х годов.

Думается, что эта сторона является существенной частью художественного содержания народного искусства, и выражение его мы наблюдаем в творчестве Н. Ерошкина и других мастеров Богородска.

Творчество Н. Ерошкина в существе своем современно. В лучших работах ему удавалось затрагивать глубинные стороны духовной жизни человека, которые волнуют нас и сейчас своей не стареющей жизненностью, несмотря на внешние приметы ушедшей в прошлое эпохи. Характерна в этом смысле скульптура Ерошкина «Крестьянка с коровой» (1937)⁶⁰. Стоит в нее взглянуть и она покоряет своей затаенной внутренней жизнью. Старуха-крестьянка, со строгим, даже скорбным лицом, стоит, положив руку на шею своей буренушки, и терпеливо ждет, пока та напьется. Композиция строится на сопоставлении строго вертикальных и горизонтальных направлений движения форм. Позы статичны. Впечатление незыблемости, извечности подчеркивается стоящим позади деревом, по-богородски условным, с огромными, чуть дрожащими на проволочных спиральках листьями, контрастирующими с неподвижностью фигур. Это произведение вызывает в воображении суровый и простой образ деревни, образ русской рабочей женщины. И он несравненно более убедителен, чем многочисленные уже в то время рассудочные, надуманные образы «женщины со снопом», претендующие на обобщающее, аллегорическое значение.

Подобные же мысли вызывает и другая работа Ерошкина — «Крестьянин с топором». Старик с длинной бородой, в рубахе навыпуск, низко подпоясанный ремешком, что-то самозабвенно мастерит топором, всецело углубленный в работу. Подставка, пенек, согнутая спина старика, все очень естественно, правдиво изображает движение и в то же время скульптура точно укладывается в горбушку дерева. Кажется, что мастер только удалил лишнее, и фигура крестьянина сама вышла из деревянного

⁶⁰ Ф-ка НИИХП, ф.-2739.

трехгранника. Это мастерски подчеркнуто красивыми вертикальными порезками, сохраняющими трехгранную форму подставки, они ритмически перекликаются с немногочисленными, тоже вертикальными складками длинной рубахи старика. Как ни парадоксально, в этой фигурке, такой близкой к традиционным произведениям старых богородцев, мастер гораздо ближе подходит к решению одной из важных задач, которые программно ставились перед резчиками-художниками, в те годы работавшими с промыслами, — созданию образа человека труда, который при рассудочном подходе оказывался бледным, мертвым, искусственно сочиненным. И опять здесь мастер оказывается сильным там, где он обобщает, выявляет длительное, устойчивое, продолжающее быть живым и современным.

Во второй половине 30-х годов начинает работать другой интересный мастер, Василий Степанович Зинин. В это время он создает в чисто богородской традиционной манере очаровательные произведения типа «игрушки с движением»: «Рыбак» (1930-е гг.)⁶¹, «Бодающиеся козлики» (1939)⁶² и др. Он владеет высоким мастерством резьбы, свободно и естественно варьирует традиционные формы. Его игрушки привлекательны и забавны. В 1936 году В. Зинин обращается к другому жанру богородской пластики — к работе над скульптурной группой «Чапаевская тачанка»⁶³. Здесь он стремится изобразить напряженное драматическое действие и далеко отходит от принципов старого Богородска. Однако подобная задача слишком трудна для богородского мастера, Зинин показывает здесь лишь физическое движение, которое он хочет сделать возможно более верным природе. Лошади мчатся, один чапаевец удерживает их, другой стреляет из пулемета, сам Чапаев стоит и стреляет из револьвера. Это безусловно очень искреннее, наивно натуралистичное произведение. Оно говорит об интересе мастера к теме, о том, что он увлекается этой работой, но В. С. Зинин забывает здесь об имеющихся у него декоративных средствах выражения и оказывается на распутье, где-то на полпути между народным творчеством и самостоятельным искусством станкового плана.

Несколько особняком стоит наивный и обаятельный мастер Алексей Михайлович Шишкин, вошедший в историю богородского искусства как автор «народных гуляний»⁶⁴ — многофигурных скульптурных композиций. Миниатюрные фигурки гуляющих дам и кавалеров, купцов, торговцев разными разностями, крестьян, детишек произвольно расставляются на общей подставке вокруг каруселей, лотков со сладостями. Обычно игрушка «озвучивалась», при повороте ручки деревянные молоточки ударяли по натянутой струне. Возникла простенькая, наивная мелодия, удивительно соответствующая общей настроенности произведения.

Может быть, самым интересным художником Богородска является Иван Константинович Стулов. В его творчестве наиболее последовательно осуществился столь характерный для советского времени процесс перерастания талантливого мастера народных промыслов в академически-образованного скульптора, далеко вышедшего в своем творчестве за рамки традиций породившего его промысла. Однако этот процесс приобрел отчетливость значительно позднее, хотя признаки внутренней творческой

⁶¹ Коллекция МНИ. Репр. в альбоме «Русская народная резьба по дереву» (вводн. статья В. Випневской). М., 1961.

⁶² Репр. в указ. соч. А. Рейнсон-Правдина.

⁶³ Коллекция МНИ.

⁶⁴ Коллекция Музея игрушки. Репр. в альбоме «Русская народная резьба по дереву» и в указ. соч. А. Рейнсон-Правдина.

перестройки в этом направлении мы обнаружим уже в произведениях Стулова, относящихся к военному времени. Во второй половине 30-х годов с полным правом его можно рассматривать как народного мастера. Начав в 1932 году с выполнения вариаций на темы традиционных игрушек — «разводов»: «Выход колхозной бригады», «Красная конница» (к которым он позднее многократно возвращается), Стулов во второй половине 30 — начале 40-х годов создает ярко самобытные одно и двухфигурные декоративные скульптуры. Ему свойствен живой интерес ко всему окружающему. Его одинаково сильно привлекает и красота животного мира, и детская простота сказочных образов, и новое в современном человеке.

Творчество И. Стулова проходит несколько этапов развития. В 30-х годах — это одаренный мастер-резчик, с тонким «чувством материала»; ему понятна и близка магия традиционных пластических ритмов, выражающих состояние изображаемого, передающих темп движения. Особенно выразительны в этом отношении такие его вещи, как «Аист» (1940) ⁶⁵, построенный на мягко круглящихся, словно льющихся «ажурных» формах, или «Сокольный» (1936) ⁶⁶, где скульптуру пронизывают, начиная от поднятой вверх руки всадника с соколом на пальце, до высоких трав подставки, упругие волнообразные ритмы, не только убедительно передающие, мерный бег коня, но и дающие ощущение длительности этого бега. Любопытно, что мотив как бы летящего, чуть касающегося копытами травы коня, скульптор подметил у мастера конца XIX — начала XX века И. А. Рыжова ⁶⁷.

Увлекаясь пленительными образами народной сказки, и затем обращаясь к современности, Стулов иногда создает своеобразные произведения, о которых трудно сказать, какому миру они принадлежат — реальному или фантастическому. Видимо, для художника эти два мира где-то сближались. И это помогало ему передавать поэтическое содержание действительности, делая в то же время сказочные образы особо полнокровными и яркими.

Скульптуры Стулова «Охотник с тетеревом» (1936) ⁶⁸, «Чабан» (1936) ⁶⁹, «Пастух с овцой» (1940) ⁷⁰, «Медведь и Маша» (1942—1943) ⁷¹, «Как медведь дуги гнул» (1943) ⁷² и многие другие стали классикой Богородска, прочно вошли в ассортимент изделий. Стулов виртуозно развивает в них традиционные принципы богородской пластики, вписывает композицию в трехгранник дерева. Ему удается избегать при этом скованности, статичности движений, стесненности форм, «втиснутых» в блок определенной конфигурации. Наоборот, позы его персонажей свободны, как в лучших вещах старых мастеров начала XIX века. Он легко разворачивает формы в пространстве, не подчиняя движение блоку материала, а лишь мудро сообразуясь с ним. В совершенстве владея декоративной богородской порезкой, он пользуется ею экономно, не злоупотребляя тем внешним эффектом декоративности, который дает обильная порезка. Стулов достигает декоративности путем создания жизнерадостных образов, окрашенных поэтическим восприятием действительности. Его «оружие» — обобщенность форм,

⁶⁵ Собственность автора.

⁶⁶ Другое название «Соколиная охота». МНИ, МХП-9713.

⁶⁷ См. скульптуру «Лошадь», МХП-9516.

⁶⁸ МНИ, МХП -9722.

⁶⁹ МНИ, МХП-9733.

⁷⁰ Ф-ка НИИХП, ф-12410.

⁷¹ Ф-ка НИИХП, ф-12414.

⁷² Другое название «Трудолюбивый медведь», ГРМ Д-359.

богатство силуэта, разнообразие темпов движения форм, ясное сочетание крупных объемов с мелкими, умение, расчленив форму по горизонтали, добиться выразительности пропорциональных соотношений. Конец 30 — начало 40-х годов — один из лучших периодов в творчестве Стулова. Он достигает здесь гармоничного слияния разнонаправленных слагающих богородской пластики, которые сплавляются в оригинальный стиль, оказавший сильнейшее влияние на все богородское искусство последующих лет.

Произведения И. Стулова 30-х годов, посвященные темам современности, любопытны скорее как свидетельство живого восприятия, острого интереса художника к окружающему миру. Но в них художник не в состоянии подняться до обобщения явлений современности, до осмысления их сущности.

Во второй половине 30-х годов индивидуальные особенности творчества наиболее одаренных резчиков выявляются с большой ясностью. Однако все же стилевая общность богородской скульптуры-игрушки, даже в период такой интенсивной перестройки художественного языка, сказывается значительно сильнее индивидуальных отличий творческого почерка. С этой точки зрения творчество Н. Ерошкина и И. Стулова представляет собой, пожалуй, с наибольшей полнотой две линии, два течения богородской скульптуры. Приметы этих течений можно усмотреть в произведениях большинства богородских мастеров, хотя и с различной степенью полноты и законченности. Одна часть богородских резчиков, та, которую представляет Н. Ерошкин, работает в русле традиционного мастерства в очень глубоком его понимании. Иначе говоря, они сохраняют мировосприятие народного мастера, унаследовали метод его художественного мышления. Их художническому взору наиболее явственно видится то общее, что объединяет явления, что продолжает оставаться живым, сегодняшним.

Другая же часть, психологию которой наиболее ярко и законченно выразил И. Стулов в произведениях на темы современности, не удовлетворяясь достигнутым, стремится осмыслить новое, то, что отличает сегодняшний день от вчерашнего. И с этой точки зрения дальнейший путь Стулова — от народного мастера к художнику академического, «ученого» плана — неизбежен. Правда, здесь имеет значение способность к овладению знаниями. Многие мастера типа Стулова остановились где-то на уровне одаренного самостоятельного художника, и больше потеряли, чем приобрели.

Из этих двух направлений и складывается, в самых разнообразных вариациях, творческий облик современной богородской скульптуры. Необходимо подчеркнуть, что здесь речь идет не об обычно понимаемом «развитии традиций», т. е. о приемах композиции, трактовки формы, пользования «богородской» порезкой.

Традиционные черты в равной мере сохранялись у мастеров обоих направлений. Даже, может быть, в «стуловской» линии с большей яркостью и активностью. Речь идет о другом различии, о том, были ли мастеру близки психология, мировосприятие богородского резчика прошлых эпох, а также те суждения о жизни, которые называют «народной мудростью», или же он стремился осмыслить свое отношение к действительности, уловить ее новое содержание.

Не следует упускать из виду, что работа мастеров Богородска над уникальными произведениями шла одновременно с производственной деятельностью артели. Помимо собственно творческой работы над новыми образцами, каждый мастер ежедневно трудился над выработкой продукции артели, т. е. многократно повторял, иногда лишь варьируя, те или иные модели скульптуры или игрушки.

Эти произведения, являющиеся основой богородского искусства, почти всегда более грубые и топорные, обладали подлинной декоративностью и выразительным лаконизмом языка, качествами, которых подчас бывали лишены долго и любовно вынашиваемые и тщательно обрабатываемые уникальные произведения наиболее одаренных мастеров ⁷³.

Другим интересным промыслом, получившим свое второе рождение в 30-е годы, явилась вятская глиняная скульптура.

Так же, как и Богородск, «дымка» развилась в декоративную скульптуру из игрушки. Внутри общего стилевого потока этого старинного народного искусства произошел определенный водораздел, — видимо, где-то в начале — середине XIX века.

В одной группе дымковских фигурок дошла до нас древняя игрушка-свистулька — баран, козел, утка, конь, петух, индюк; в ней образ и пластика остались почти без изменения, но практически она перестала быть игрушкой. В этом сложном процессе играли роль самые различные факторы, в том числе и изменения в области экономической, художественно-производственной, технологической. Наряду с глиняной, появились игрушки из других материалов, более отвечающие своему утилитарному назначению — быть детской игрушкой: прочные, гигиенические, изготавливаемые механическим путем и потому более дешевые, чем исполняемые от руки дымковские глиняные. Последние сохранили свое значение главным образом как произведения искусства малой пластики.

Другая группа дымковских изделий была ближе к декоративной скульптуре и по размеру и по композиции, отчасти и по сюжетам и по трактовке пластической формы. При всем этом они были близки классической дымковской свистульке, сохранив ее лучшие качества: обобщенность, смелую условность формы и раскраски, непосредственность и наивность характеристик. Эта близость определила и значительную устойчивость круга образов. Излюбленным мотивом стала фигурка женщины в высоком головном уборе (кокошнике, шляпе и др.), в пышном платье с широкими рукавами, переднике с оборками и колоколообразной юбке до полу. Это были баба с ведрами, нянька с ребенком, барыня с собачкой и т. д. — десятки вариантов и сюжетов.

К тому времени, когда начались работы по возрождению дымковской игрушки (примерно, к 1933 г.), она как производство изделий на рынок уже прекратила существование. Ее вытеснили формованные из гипса фигурки, ⁷⁴ изготовление которых распространилось в Вятской губернии (ныне — Кировской области). Народную глиняную игрушку работала по существу одна лишь мастерица — Анна Афанасьевна Мезрина, и 30-е годы представлены в первую очередь именно ее работами.

⁷³ Массовая продукция Богородской артели 30—40-х годов — традиционные игрушки, главным образом «с движением». Значительную часть в это время составляли изделия на экспорт и для многочисленных отечественных выставок. Так же, как и хохломские изделия, их предпочитали показывать в большом количестве и разнообразии. Они как бы дополняли собой крупные «уникальные» произведения, «подкрепляли» собой «богородский» колорит, создавая подлинный аромат народного творчества. Основную выразительность придавали массовой продукции сохранившиеся в них принципы наибольшей технической целесообразности выполнения, художественно-осмысленные приемы маховой резьбы, которые отчетливо воспринимались зрителями, как эстетическое качество вещей.

⁷⁴ Л. Дьяконов. Дымковские глиняные росписные. Л., «Художник РСФСР», 1965, стр. 8—10.

Дымковская игрушка на всем протяжении ее послереволюционного развития отличается удивительным единством стиля и редкой в наше бурное и динамичное время устойчивостью, сопротивляемостью действию времени. В произведениях дымковских мастериц, подобно тому, как мы это видели в творчестве богородского резчика Н. Еропкина, утверждается то, что осталось живым, незбылемым от старого, то, что окажется нужным и интересным для следующих поколений. Мастерицы вспоминали старые, полузабытые приемы, повторяли привычные образцы, и вместе со зрителями — посетителями выставок и музеев — радовались их яркой, праздничной красочности. Широко открывались взрослым двери в пленительный мир детской сказки. Очевидно, в эти годы «дымка» не нуждалась в обновлении, она в существующем своем виде отвечала представлениям современного человека о красоте.

Работы отдельных дымковских мастериц не всегда можно ясно различить, однако в скульптурах крупных художниц все же есть индивидуальные черты. Композиции и сюжеты произведений А. Мезриной⁷⁵ 30-х годов традиционны. Это всевозможные игрушки-свистульки — «утица», «всадник», «баран», «лошадка», «медведь», «утица-барыня», «олень», «корова», «скоморох на козле», и, конечно, бесчисленные варианты «барынь» и «нянь». В творчестве Мезриной наиболее прочно сохраняются архаические черты древней игрушки: предельная обобщенность форм, смелые переходы одной формы в другую, умение делать так, как подсказывает техника изготовления и возможности материала, ясный и простой «дуэт» пластической формы и росписи. Лица у фигурок своеобразные: щеки и рот — три алых пятна; широкая ломаная линия энергично рисует нависшие над глазами — черными точками — брови, придающие лицу выражение сосредоточенной суровости, неприступности.

Скульптуры другой мастерицы Е. А. Кошкиной⁷⁶, работавшей в 30-х годах, отличаются большим разнообразием сюжетных сцен: здесь и баба, которая поит коня у колодца, и продажа игрушек, и дойка коровы. У Кошкиной своеобразная манера делать прическу: своим барыням, няням, бабам с ведрами она укладывает волосы красивыми волнами. Лица у ее фигурок приветливые, брови выведены плавной, тонкой дугой, рот — красное сердечко.

Роспись дымковской скульптуры — яркие, контрастные сочетания цветов, и обязательно щедрая разделка поверхности геометрическим орнаментом из кругов, колец, горохов, полос, клеток, волнистых линий, варьируемых с неиссякаемой фантазией и разнообразием. Орнаментом украшаются не только рукава, юбки, передники, но иногда сплошь коньки, бараны, козлики, индюки. Почти всегда где-нибудь на груди петуха, на воротнике у всадника размещается нанесенный сусальным золотом ромб, давным-давно утерявший свое первоначальное значение древний символ солнца. В 30-х годах роспись носит живой, «маховой» характер. Мастерица словно бросает орнамент на глину, не заботясь о том, чтобы узор точно пришелся «на место», вышел аккуратным, «по линейке». И это придает особую прелесть и выразительность творениям тех лет.

В конце 30 — начале 40-х годов в слободе Дымково и городе Кирове уже выросла целая плеяда великолепных художников: О. И. Коновалова, Е. И. Пенкина, З. Ф. Безденежных, Е. И. Косс-Деньшина и многие др. Пластическая система вятской скульптуры-игрушки в этот период особых изменений не претерпевает. По-преж-

⁷⁵ Там же, стр. 23—28.

⁷⁶ Там же, стр. 28—31.

нему создаются радующие глаз игрушки-свистульки (правда, применяемые уже исключительно в роли декоративной настольной скульптуры) и «барыни». Однако мастерицам удается в рамках прочно сложившихся художественных приемов значительно варьировать темы и сюжеты, менять композицию, не нарушая традиционного стиля пластики.

Особенно богатой фантазией и подлинным композиционным даром отличалась Зинаида Федоровна Безденежных (1901—1964)⁷⁷. Она творила с той же подкупающей свободой и непосредственностью, что и другие дымковские мастерицы. Но круг ее интересов значительно шире. В ее репертуар входят такие композиции, как «Репка», «Доярка», «Цирковой наездник», «Пастух», «Уборка урожая», «За урожай», «Птичница», «Маша и медведь», «Уборка капусты», «Жница», «Кавалер и дама», «Музыканты на скамье и плясунья», «Оленевод», «Продажа игрушек», «Чаепитие». С легкой руки Безденежных «кладовая» дымковских композиций пополняется произведениями несколько иного жанра. Это те же «Барыни с собачкой», «Женщины с ведрами», но значительно больших размеров: высота таких скульптур Безденежных достигает 45—50 см высоты. Это не механическое увеличение: чуткий художник вносит определенные изменения в пропорции, в саму характеристику фигурки, она становится стройнее, легче. Появляется более четкое масштабное соотношение основных объемов, слагающих скульптуру. С главной точки зрения, с фаса, это три основные формы кругообразного силуэта: один круг — «кокошник» (в середине его меньший «кружок» — лицо женщины), второй — верхняя часть туловища до талии, округленная широкими рукавами «пузырем» и мягко согнутыми «бараночкой» руками, и, наконец, третий самый крупный объем — колоколообразная юбка. Эти три постепенно утяжеляющиеся книзу формы в большинстве случаев соотносятся друг с другом в очень убедительных архитектурных пропорциях. Работы Безденежных значительно обогатили искусство дымковских мастериц. Но, с другой стороны, может быть, именно под влиянием этих произведений Безденежных, дымковская пластика вообще становится несколько крупнее необходимого для выражения замысла размера, иногда выходя за рамки величины скульптуры, соразмерной жилищу современного человека. В этом случае «дымка» получает несколько иное, специфически выставочное, музейное применение.

У дымковских мастериц можно отметить индивидуальные пристрастия к тем или иным сюжетам. У О. И. Коноваловой, дочери А. А. Мезриной, например, есть интересные композиции, изображающие матросов в лодке. Художница неоднократно возвращалась к этой теме. Видимо, сюжет особенно нравился ей. Очень выразительна по силуэту группа, в которой два матроса гребут, сидя в шлюпке, а между ними стоит собака, поставив лапы на борт. В композиции группы нет ничего лишнего, и вместе с тем сказано все, что нужно.

Применительно к искусству дымковских мастериц 30—40-х годов можно говорить еще об одной черте пластического языка — о появлении большей объемности, более ярко выраженной рельефности деталей костюма: всевозможных оборочек, воротничков, манжет. Эта тенденция в дальнейшем будет усиливаться. Увеличивается и количество аксессуаров, различных атрибутов. В целом же дымковская скульптура игрушка во второй половине 30 — первой половине 40-х годов сохраняет свои основные качества народной декоративной пластики и жизнерадостный характер росписи.

⁷⁷ Л. Дьяконов. Указ. соч., стр. 21—22; 30—31.

Мы проследили процессы, которые происходили в творчестве художников, работавших в 20—30-е годы в области малой пластики в разнообразных материалах и в различных областях художественно-промышленной деятельности⁷⁸. Становится ясным, что их творчество представляет собой значительное и интересное художественное явление, в котором по-своему отражались те или иные грани социальной действительности и стадии развития искусства. Однако в художественной промышленности произведение художника является лишь первым этапом, моделью для будущего выпуска серии изделий в материале. И даже на предприятиях народных художественных промыслов при ручном изготовлении каждой вещи путь скульптуры к покупателю длинен.

Модель будущего изделия на пути к массовому потребителю проходит своего рода фильтр, и притом неоднократно. Поэтому картина состояния и развития декоративной скульптуры малых форм, рассматриваемой как непосредственный результат творческого акта художника с одной стороны, и как общественный факт искусства, широко распространяемого и потребляемого, как товар, проходящий через торговую сеть и попадающий к покупателю, с другой стороны, далеко не идентична.

В 20 — первой половине 30-х годов потребление мелкой пластики шло в основном по двум руслам — за рубеж и внутри страны. Уже с самого начала 20-х годов начинается экспорт изделий фарфоровой промышленности и «кустарных промыслов». В 1920—1924 годы особенно важными были задачи агитации за новый социальный строй. В произведениях мелкой пластики основным «доводом» за советскую власть были новые образы и сюжеты. В дальнейшем агитационное воздействие средствами декоративно-прикладного искусства, сохраняя свою значимость, приобретает менее прямой и непосредственный характер.

В середине 20-х годов широкое развитие художественной промышленности, процветание, разнообразие видов народного искусства, наличие в них ярко выраженного национального колорита говорят уже достаточно ясно о преимуществах социалистической системы.

Зарубежные выставки, экспорт художественных изделий свидетельствовали о том, что советская власть не только не привела к гибели искусства в России, но, наоборот, создала благоприятные условия для его развития, способствовала возрождению многих видов народного творчества, заглушенных или вовсе прекративших существование в предреволюционный период. В этом была важная и существенная роль этих широко проводившихся мероприятий в идеологическом плане.

⁷⁸ Художественным промыслом, неразрывно связанным на протяжении всей своей деятельности с именами видных художников XIX — начала XX века, является также производство каслинских чугунных изделий. Однако в рассматриваемый период промысел не представлял собой значительного художественного явления. В 30-х годах жизнь в нем едва теплилась. Основную часть выпускаемой продукции составляли отливки старых работ Клодта, Лансере, Либериha, Обера. Выполнялось некоторое количество скульптур по моделям советских художников—Н. В. Томского, М. Г. Манизера и др. Однако в большинстве этих произведений не учитывалась в достаточной мере специфика декоративной пластики и характер материала — чугуна, и они по существу являлись уменьшенными в размере станковыми скульптурами. Постепенное возрождение каслинского чугунного литья падает уже на послевоенные годы. Однако со стороны художественной это производство и в настоящее время не представляет сколько-нибудь значительного интереса.

Однако постепенно возрастает и экономическое значение экспорта художественных изделий для находящегося в трудном положении социалистического хозяйства, настоятельно нуждавшегося в золотой валюте. По мере восстановления фарфоровой промышленности и расширения сети художественных промыслов все более существенными в национальном доходе страны становились средства, поступавшие от продажи художественных изделий за границей. И здесь неизбежно происходила определенная эволюция в характере самих произведений, их определенная ориентация на этот специфический вид потребления искусства. Она весьма явственно прослеживается и в мелкой пластике, особенно в творчестве народных мастеров, как мы это имели возможность наблюдать на примере выставки 1927 года на Лейпцигской ярмарке, говоря об экспозиции богородской резьбы по дереву.

Неизбежно возникает необходимость учета потребностей и вкусов зарубежных коллекционеров и любителей «экзотики», среди которых спрос на советский фарфор и произведения народного искусства непрерывно возрастал. Элемент агитационности смягчается, на первый план выходит подчеркнуто национальный характер, наиболее легко достигаемый в изделиях художественных промыслов, но достаточно сильный и в фарфоре бывшего Императорского завода. В этих произведениях старались сохранить традиционные формы народного искусства, подчеркнуть национальные и местные особенности в их прочно, иногда столетиями сохранявшемся облике. В фарфоре во множестве повторялись старые модели. Неизбежными оказались и некоторое стимулирование, утрировка национальных признаков, в целях наибольшей понятности, доходчивости для возможно более широкого круга зарубежных покупателей. Естественно, это не могло не приводить к известной стилизации, упрощению в понимании национального характера, к определенной канонизации не столько коренных черт национального искусства, сколько наиболее известных, наглядных его признаков, часто возникавших в предреволюционный период как результат стараний создать «национальный стиль» в художественной промышленности и попыток земских организаций возродить кустарные ремесла. Необходимо учитывать, что тенденция к утрировке народных, национальных черт произведений декоративного искусства в конце 20-х годов становится программной, предписываемой заказчикам — органами, ведавшими экспортом ⁷⁹.

Здесь закладывались и незаметно вплетались в процесс развития народного искусства весьма существенные противоречия, сказавшиеся в последующие периоды. Вместе с тем деятельность на экспорт давала возможность художественной промышленности, и в особенности народным промыслам, укрепить организационно и экономически, обеспечивала бесперебойное получение высококачественного сырья для

⁷⁹ «...Желают купить вещи. Коллекционеры просят о пополнении своих коллекций «прекрасным русским фарфором». 20 французских фирмы предлагали распространять этот фарфор (из «Отчета торгпредства о ярмарке в Париже в 1928 году»).

«В связи с определенным спросом западных коллекционеров Промэкспорт предложил заводу вырабатывать изделия в «русском» и «восточном» стилях и точно согласовать с заказчиком выпуск фигурок».

«По заказу Промэкспорта Н. Данько сделала 3 фигурки — «Плясуньи» (1929), скульптор Давтян дал серию «Восточные типы» (6 фигур, 1930), скульптор Трипольская — фигурку «Афганка» (1929), Мануйлова — 2 фигурки «Кавказский танец» (1930), Муратов — фигурку «Узбечка-прачка», Яковлев — фигурку «Пилав» (1929) и т. д.» («Художественный фарфор», каталог, вводная статья Е. Я. Данько, Л. 1938, стр. 33—34).

изделий. Даже при наличии стилизаторских тенденций она способствовала сохранению локальных особенностей традиционных промыслов, что имело существенное значение для дальнейшего развития советской художественной культуры. В конечном же результате успешно решаемая в 20 — первую половину 30-х годов проблема экспорта художественных изделий практически определяла на данном этапе первостепенную роль кустарных, т. е. выполняемых не промышленными, машинными способами, а от руки, произведений и значительное развитие народных художественных промыслов, как основной отрасли, представлявшей советское декоративно-прикладное искусство не только за рубежом, но и внутри страны. Этим отчасти объясняется и интенсивность работы научно-исследовательских организаций, художников и искусствоведов по оказанию помощи в первую очередь народным художественным промыслам, а не художественной промышленности, интерес к разработке теории прежде всего народного искусства. Особенно сильно этот интерес проявлялся по отношению к тем отраслям декоративного искусства, где значительное развитие могла получить изобразительная сторона — в художественных лаках и, конечно, в мелкой пластике.

Во второй половине 30-х годов, после прекращения экспорта художественных изделий за границу, промышленность и народные промыслы вынуждены были целиком переключиться на потребности отечественного рынка. В связи с этим возникали факторы, направлявшие декоративно-прикладное искусство в несколько другое русло. Производство промышленных художественных изделий, (мы имеем в виду здесь малую пластику из фарфора, фаянса, майолики) значительно более быстрыми темпами, чем в народных художественных промыслах, переходило на обслуживание потребностей внутри страны, и соответственно интенсивнее «настраивалось» на более полное соответствие им. Заводы и промыслы не располагали уже первосортным сырьем и красителями, с них не так строго спрашивалось высокое техническое качество изделий, обязательное для экспортных товаров. Производственно-экономические требования, система планирования в первую очередь ставили перед предприятиями проблемы количества, вопросы выполнения и перевыполнения плана, что делало более выгодным выпускать не художественно-полноценные, и даже не наименее сложные по исполнению, а наиболее дорогостоящие, «делающие план» изделия, которые вместе с тем имели бы возможно более нарядный, «дорогой» вид, оправдывали бы наиболее высокую их цену. Это был самый простой путь выполнения и перевыполнения плана. Желательной с этой точки зрения оказывалась и предельно обильная декорировка изделий, позволяющая, например, закрывать дефекты низкосортного фарфорового черепка, маскировать его серый, грязноватый цвет, переводить изделие в более высокую категорию отделки.

Соответственно проходил и отбор предлагаемых художниками моделей. Выбирались те, которые наиболее полно отвечали данным требованиям. И они шли большими тиражами, становились уже фактически массовым видом искусства.

Нежелательные для тиражирования модели и образцы могли попадать на выставки, а оттуда в музеи или фонды никогда не поступающих в производство произведений. Выполненные однажды в единичных экземплярах или ничтожно малой серией, они не могли стать, так сказать, общественным фактом искусства.

Торгующие же организации отбирали из продукции, которую выпускал завод, то, что «пойдет». Было бы близоруким обвинять работников торговли в безвкусице, приверженности к мещанско-пошлым изделиям и т. д. Их требования достаточно объективно выражали потребности в малой пластике очень широких, и надо прямо сказать, и наименее эстетически развитых, кругов покупателей. Здесь уже не имели значения

великолепные приемы народного искусства или новые пластические достижения художников. Эти качества могли быть восприняты и оценены по достоинству в рассматриваемый период, главным образом, сравнительно узким кругом отечественных потребителей. Широкие слои покупателей требовали другого, зачастую удовлетворяясь внешним правдоподобием изображения, сделанным «как в самом деле». Это был тот «средний потребитель», который исторически неизбежно унаследовал тягу к так долго недостижимой зажиточной жизни, стремление обладать «хорошими», ценными вещами и чей культурный уровень повышался значительно медленнее, чем возрастало благосостояние.

Требование быть «как в самом деле» предъявлялось и к произведениям камерной пластики. Оно соединялось с наивным желанием среднего потребителя выразить себя, высказать свою законную гордость достигнутым уровнем жизни, — в характере оформления своего жилища, в насыщенности его дорогими, богатыми вещами. Чем наряднее была скульптура, чем ярче блистали ее краски, чем щедрее был декор и чем дороже выглядел материал, тем желаннее была вещь, тем больше она удовлетворяла покупателя.

Таким образом, сами условия производства и торговли художественными изделиями и требования, предъявляемые к искусству его основным потребителем, во многом совпадали. И это делало устойчивым тот низкий, малохудожественный уровень массовой продукции, которой так резко контрастировал со многими вещами, непосредственно выходившими из рук художника 20—30-х годов.

Требование к изображению человека, животного в мелкой пластике быть «как в самом деле» совпадало и со многими отрицательными явлениями, намечавшимися в советском искусстве уже в середине 30-х годов. Догматическое, предельно обуженное понимание реализма, присвоение приемам станковой живописи силы общих законов искусства, распространение их на все его области, по существу сводилось к этому же принципу «как в самом деле». Оно совпадало с примитивным пониманием задач искусства, с восприятием его внешней, сюжетной стороны большими массами потребителей. Существующее положение в этом отношении практически канонизировалось, признавалось нормальным. Оно отождествлялось сплошь да рядом с понятием «народного вкуса», эстетических потребностей общества. Не создавалось реальных стимулов для того, чтобы у человека возникала надобность приложить усилия к более глубокому пониманию искусства. Он привыкал к тому, чтобы произведение приравнивалось к его уровню художественной культуры.

Искусство рассчитывалось на то, чтобы быть понятым сразу; на первый план выдвигались тенденция, назидательность, поучение. Видимо, в этом систематическом снижении требований к искусству одна из причин длительного сохранения низкого уровня массовой продукции предприятий, выпускавших художественные изделия. Ведь примерно то же самое положение без существенных изменений сохраняется до середины 50-х годов. Таким образом, становится понятным существование того разрыва, который, постепенно углубляясь, долгие годы отделял уникальные произведения декоративной пластики от той продукции, которая в конечном итоге доходила до широких масс населения, непосредственно вращалась в их быт.

Уровень изделий народных художественных промыслов дольше оставался на известной высоте и в массовой (относительно) продукции. Но само содержание понятия «массовости» здесь иное. Оно имеет скорее смысл «серийности». Изделия выпускались, точнее, изготавливались мастерами от руки в несравненно меньших количествах экземпляров, чем в заводских условиях. В силу уже этого произведения художествен-

ных промыслов имели значительно более узкий круг потребителей, которых устраивал, при более высокой цене изделий ручного труда, их часто более скромный, менее «дорогой» вид и простой материал — дерево, глина. Понижаться качество продукции промыслов стало, и очень быстро, когда на нее прочно установился взгляд не как на произведения искусства, а как на рядовые «товары широкого потребления», на которые и были распространены все производственные позиции, рассчитанные на стимулирование производства в одном-единственном направлении — увеличении количества выпускаемой продукции в денежных единицах. При этом не принималась в расчет ни специфика художественного творчества, ни возможности ручного труда. Ежегодно устанавливаемый план выпуска обязательно должен был возрастать по сравнению с предыдущим годом на несколько процентов, при одной и той же производственной и технической базе, при том же количестве рабочих рук и, кроме того, без какого-либо учета реальной потребности в производимой продукции ⁸⁰.

Результатом этого явилось резкое понижение качества изделий и в художественных промыслах, все увеличивающаяся грубость и поспешность обработки, стремление заменять изящество и чистоту отделки обильным, быстро наносимым декором, повышать стоимость изделия за счет более высокой группы отделки.

Таким образом, можно говорить об определенном упадке исследуемой нами отрасли искусства малой пластики, о снижении художественного уровня произведений, в той их части, которая фактически становилась массовой продукцией и делалась достоянием широких слоев общества. И в то же время изделия, непосредственно выходявшие из рук художников, когда они имели возможность дать свободу своему творческому «я», оказывались значительно более интересными, выражающими чувства и мысли, рождавшиеся из ощущения участия художника в новом историческом этапе развития общества, из стремления постичь суть происходящего, понять содержание эпохи — движение вперед. Одновременно уровень массовой продукции неизбежно оказывал обратное влияние на творчество скульпторов, заставлял их учитывать требования «массовки», и облегчал проникновение в область малой пластики примитивно-ограниченных взглядов на задачи искусства.

В годы Великой Отечественной войны или тотчас же после ее окончания было создано сравнительно немного новых произведений мелкой пластики. Прекратили работу или переключились на выпуск изделий другого, отнюдь не художественного профиля, большинство фарфоровых и фаянсовых заводов, предприятий народных художественных промыслов. Многие мастера малой пластики погибли во время войны или не имели возможности продолжать творческую деятельность.

И все же представляется интересным остановиться на некоторых работах, созданных в военные годы, т. е. в момент непосредственно происходящих событий, когда художник пытался осмыслить их, взглянуть на них со стороны.

В одной части работ мы наблюдаем обращение скульпторов непосредственно к изображению военных эпизодов или людей войны, ее фронта и тыла. В других про-

⁸⁰ Увеличение выпуска изделий художественных промыслов планировалось, как ни парадоксально, ради самого увеличения, никак не соотносясь с действительными потребностями в этих изделиях не первой необходимости. Результатом являлись все более тяжелые кризисы сбыта, затоваривание непроданной продукции на предприятиях. Во второй половине 40 — первой половине 50-х годов возникала даже надобность в специальных «коммивояжерах», разъезжавших во все концы страны с образцами изделий для заключения договоров с торгующими организациями на поставку продукции.

изведениях при, казалось бы, очень далеких от военной тематики сюжетах и образах, в их характеристике, в эмоциональной окраске ощущались настроения войны, отпечаток трагических переживаний, или обращение к героическим этапам истории, как к источнику вдохновения и уверенности народа в своих силах.

Прямое обращение к эпизодам войны можно найти у П. И. Добрынина (фигурки «Вынос раненого товарища», «Автоматчик», первая половина 40-х гг.)⁸¹, майолика, глазурь, у А. Г. Сотникова (композиция «Перевязка», «Автоматчики», 1945, фарфор)⁸². К этим произведениям можно отнести как к правдивому, искреннему репортажу, фиксации происходящих событий. Было бы неправомерно искать в них больших обобщений, философского осмысления происходящего. В профессионально сконструированных и вылепленных скульптурах Добрынина красив глубокий зеленый цвет майоликовой глазури; он в известной мере обобщает несколько измельченные формы. Однако ни материал, ни колорит не влияют на окраску образа, не несут в себе эмоциональной содержательности. В фигурках Сотникова привлекает свойственная этому обаятельному художнику обобщенная трактовка формы, напоминающая народную. Но и эти вещи лишены многоплановости художественного содержания, богатства ассоциаций.

Другой поворот темы войны дает богородский скульптор, резчик по дереву И. К. Стулов. В 1943 году он создает большую серию фигурок «Защитницы Москвы»⁸³. Здесь мы уже встречаемся с попыткой дать типы русских людей эпохи Отечественной войны. В замысел художника входила и задача передать патриотический подъем, всенародную готовность защитить Родину. Фигурки «защитниц» различны по своим художественным достоинствам. Одни из них получились удачнее, как, например, «Женщина на трудфронте», другие, такие, как «Колхозница», «Огородница» не лишены некоторой слащавости, но все они обладают сходными достоинствами и общими недостатками.

Если сравнить «защитниц» с предыдущими работами И. Стулова, то окажется, что они наименее «богородские» и наиболее «стуловские» из всех предшествующих работ художника. Правда, от народных корней здесь сохранилось стремление к типизации. В то же время новый характер образов, которым трудно подыскать сколько-нибудь близкие аналогии в прошлом искусстве промысла, в арсенале богородских средств выражения, заставил мастера искать новую форму, новое понимание пластики. Странно было бы говорить о том, что материал — дерево — мог «помешать» такому знатоку его и искуснейшему резчику, как Стулов. Однако несомненно: здесь дерево не является «соавтором» художника, оно не помогает ему в выражении замысла, не расширяет его палитры, не умножает запаса средств выражения, как то мы видели во многих работах Стулова довоенного времени. Невозможно отделаться от впечатления, что указанные произведения не задуманы, не родились в воображении художника непосредственно в дереве, а переведены в него с первоначального эскиза, предварительно найденного и выполненного в глине, пластiline, гипсе. В данном случае дерево не воспринимается как единственно возможный материал для существования этой скульптуры. И богородская порезка здесь не естественные границы соприкосновения пластической формы и окружающего пространства, а некая, пусть интересная

⁸¹ Коллекция Псковского художественного музея.

⁸² Коллекция музея Дулевского фарфорового завода имени газеты «Правда».

⁸³ Коллекция МНИ.

и мастерски выполненная, но все же «обработка» скульптуры, возникшая уже после того, как форма сложилась, «стала на место». Это значительно сузило возможности художника, лишь вступавшего на путь овладения скульптурным мастерством академического плана, которое могло бы в какой-то степени восполнить то, что он терял, уходя от традиционной пластической системы Богородска. Мастеру не удалось в фигурках «защитниц» и в особенности в следующей за ними серии «защитников», создать живые образы людей времени Великой Отечественной войны. Не наметились здесь также какие-либо новые пути декоративной пластики.

С. Орлов обращался к образам героического прошлого русского народа (конная фигура Александра Невского, фарфор, 1941 — 1943, ГРМ)⁸⁴ и особенно часто — к народной сказке. Им созданы в период 1943—1945 годов композиции «Иванушка в полете», «Леший», «Сказка» (фарфор)⁸⁵. В них ясно ощущается потребность художника подчеркнуть, выявить национальный, русский характер образов, обновить свое восприятие мира непосредственных, вечно живых порождений народной фантазии, с их неиссякаемым оптимизмом, верой в будущее. Однако они, как и исторические произведения Орлова, вносят мало нового в искусство пластики и остаются скорее фактом личной творческой биографии художника.

Образы героического прошлого владела и С. Евангуловым. Стоит вспомнить его «Суворова» и в особенности значительно более удавшегося «Ивана Сусанина» (кость, 1944)⁸⁶, чтобы почувствовать ту атмосферу всеобщего подъема, которую ощутил художник. Ему удалось подчинить звучание материала, направить его в русло своего замысла, добиться такой трактовки формы, что эта небольшая фигурка зримо вписалась в обстановку зимнего заснеженного пейзажа, такого знакомого русского леса. В этом ее достоинство. Однако с темой войны это произведение связывает лишь хорошо известный каждому сюжет, напоминая о героических деяниях прошлого.

Непосредственно после окончания Великой Отечественной войны, в условиях общего патриотического подъема, колоссального размаха восстановительных работ по залечиванию разрушений войны, естественным становится тяга советских художников к созданию приподнятых, героических образов. В этот период можно было ожидать высокого расцвета пластического искусства, как после Отечественной войны 1812 года, но в качественно иных, грандиозных масштабах. В то же время только что пережитые тяготы военных лет обостряли тоску по мирной жизни, радостному каждодневному труду, требовали отображения их в жизнеутверждающих художественных образах. Грандиозные работы по восстановлению разрушенного войной, новое строительство жилищного фонда предъявляли к декоративному творчеству серьезные требования. Однако в послевоенное десятилетие декоративно-прикладное искусство, и в частности, скульптура малых форм, испытывает значительные трудности, связанные, в первую очередь, с необходимостью восстановления технической базы предприятий художественной промышленности, собирания поредевшего заводского коллектива. Происходит неизбежный перерыв в преемственности мастерства, снижается культура производства. За время войны фабрики и заводы, предприятия художественных промыслов лишились ряда выдающихся мастеров и художников. Без-

⁸⁴ Репродуцирована в указ. соч. Б. Эмме.

⁸⁵ См.: Н. Нерсесов. Указ. соч.

⁸⁶ Репродуцированы в кн.: М. Ильин. С. П. Евангулов. Здесь автор дает удачную характеристику произведения.

временно ушли из жизни Н. Данько, Т. Кучкина, Н. Кольцов. Эти потери не могли пройти безболезненно для Ломоносовского завода. Художникам, пришедшим на завод после войны или только приступившим к работе на нем перед войной, во многом пришлось начинать сначала, подходить к тому, что было уже достигнуто в 30-х годах, а зачастую и повторять ошибки предшествующего поколения.

Подобные же трудности приходилось преодолевать и другим предприятиям, выпускавшим скульптуру малых форм.

В связи с этим в искусстве декоративной камерной скульптуры сложилось нелегкое положение. В послевоенные годы работа художников шла в условиях нивелировки специфики отдельных видов художественного творчества, приравнивания их к станковому искусству. Механическое распространение на декоративно-прикладное творчество закономерностей, положений и задач станковой живописи неблагоприятно сказалось на состоянии мелкой бытовой пластики. Усиливались процессы, ведущие к весьма значительной утере выразительности ее языка, к забвению возможностей, присущих скульптуре вообще, и декоративной пластике в частности. В определенной связи с общими установками в области искусства во второй половине 40 — начале 50-х годов преодоление в мелкой пластике натуралистических, протокольно-иллюстративных тенденций оказалось особенно сложным и затяжным. В эти годы создавалось большое количество уникальных произведений — пышных, нарядных вещей, в нашем случае — скульптур, и скульптурных групп, стремящихся и в размере, и в сложности изготовления выйти за рамки возможностей материала и техники. Работа над ними становилась одной из сторон деятельности каждого завода, каждого производства. Им в той или иной мере отдавал дань каждый художник прикладного искусства.

На Ломоносовском фарфоровом заводе работа над такого рода произведениями приобретала особенно большой размах. В 1951—1952 годах создавались композиции, включавшие в себя десятки скульптурных групп и фигур. В их исполнении принимали участие ведущие скульпторы и живописцы завода⁸⁷. Эти произведения не только оказывали влияние на направленность творчества художников завода, но и прямо переключались в его массовую продукцию, порождали реплики и вариации. Работа над такими вещами, привычка к многословию, велеречивости формы, подмена содержания сюжетом, выразительности пластической формы изобразительной иллюстративностью не смогли пройти даром. Они еще долго чувствовались в работах художников мелкой пластики, замедляли ее развитие, тормозили переход к языку декоративной скульптуры.

В послевоенные годы художественный коллектив Ломоносовского завода по-прежнему складывался из скульпторов и живописцев, постоянно работавших на производстве и для производства, и тех, кто обращался к созданию моделей для фарфоровой скульптуры лишь время от времени⁸⁸. Для завода в рассматриваемый период в области скульптуры, посвященной изображению человека, во многом

⁸⁷ Например, фигуры и группы ансамбля «Под солнцем Сталинской конституции» (1951—1952 годы) исполняли: С. Велихова — фигуры «Пионерка», «Русская женщина», «Украинка», «Азербайджанка», «Грузинка», «Горец»; С. Велихова и Холина — «Центральная группа», Холина — «Белоруска», «Казахская женщина», «Узбечка», «Узбек», «Шахтер».

⁸⁸ В работе завода периодически принимали участие многие художники. В 40—50-х годах модели для фарфоровой скульптуры создавали В. А. Боголюбов и В. И. Ингал, В. А. Ватагин, А. И. Григорьев, К. Д. Корсинов, В. И. Мухина, А. Ф. Пахомов, В. Б. Пинчук, И. Л. Слоним, Е. А. Янсон-Мапизер и др.

типично творчество художниц Г. С. Столбовой и С. Б. Велиховой, создавших особенно большое количество моделей для производства. Основные черты их искусства характерны и для работ многих других художников не только Ломоносовского, но и остальных производств — Дулевского, Дмитровского фарфоровых, Конаковского фаянсового завода и пр.

Столбова и Велихова работали примерно в одном и том же жанре, часто над сходными темами и сюжетами. Круг интересующих Велихову мотивов несколько шире⁸⁹, чем у Столбовой, которая реже выходила за рамки «детской тематики». Однако у последней, пожалуй, несколько больше чувства пластики, стремления к обобщению. Оба скульптора умели хорошо лепить. Они прекрасно изучили пропорции детской фигурки, отлично знали, как вылепить руку, ногу, голову, как красиво расположить складки одежды. И Велихова, и Столбова обладали хорошей профессиональной подготовкой: они могли анатомически грамотно построить фигуру человека, поставить ее, пролепить детали, дать характеристику изображаемого так, чтобы зритель легко и свободно мог «прочитать» сюжет, понять ситуацию. Но в большинстве случаев из поля зрения художниц выпадало существенное звено — выразительность пластической формы. Несомненно, здесь роковую роль сыграло их участие в разработке изготовлявшихся ранее заводами сложных композиций помпезно-панегирического, иллюстративного характера. Столбова и Велихова обращались скорее к средствам литературы, чем собственно скульптуры. Они излагали, рассказывали при помощи объемного изображения. Если сравнить произведения Велиховой или Столбовой с фигурками Т. Кучкиной 30-х годов, разница в подходе к решению камерной скульптуры станет очевидной. Она заключалась прежде всего в обращении к принципиально различным системам трактовки скульптурной формы. Кучкина, как мы видели, владела языком декоративной пластики, близким к народному, что давало ей в руки широкие выразительные возможности. В творчестве же Столбовой и Велиховой многое от скульптуры станкового плана, от академической системы построения формы, приемы которой, примененные в мелкой настольной пластике, приобретают определенную ограниченность, обедненность. Художницам чужда далеко идущая обобщенность народного плана; они скрупулезно моделируют форму почти как в скульптурах большого размера. Их произведениям мало свойственна декоративность. Но дело не только в различии пластических систем и в малом учете специфики жанра. Мы знаем немало примеров великолепного решения малой пластики и в «станковом» плане. В определенных условиях восприятия скульптуры, при определенном характере интерьера, соответственно назначению произведений, характеру создаваемых образов, такое направление приобретало распространение

Как мастера портретной скульптуры участвовали в работе завода В. Пинчук, создавший модели бюстов «В. И. Ленин», 1943; «А. А. Жданов», 1945; «Н. В. Гоголь», 1952. В. Боголюбову и В. Ингалу принадлежит «В. И. Ленин», 1947; «И. В. Сталин», 1947; «Сталин в военной форме», 1945 (не выпускался заводом); «Л. А. Говоров», 1949.

В 1949 году на заводе работала В. И. Мухина, чьи выразительные, выполненные в фарфоре скульптуры «Юрий Долгорукий» и «Артист Сергей Корень в роли Меркуцио» (роспись живописцев завода А. А. Яцкевич и К. Г. Косенковой), казалось, не подвергались преходящим веяниям времени. Эти великолепные произведения всецело принадлежат творчеству замечательного скульптора и в меньшей степени — творческому лицу завода.

⁸⁹ Среди произведений С. Б. Велиховой этих лет «Юный Пушкин» (40-е гг.); «Гармонист» и «Плясунья» (1949); «Дискоболка» (1950); «Первый вальс» (1952); «Девочка-якутка» (1953); «Узбечка, собирающая хлопок» (1955); «Маленькая балерина» (1956); «Русалка» (1957) и др.

и оказывалось оправданным. Чтобы убедиться в этом достаточно вернуться в период высокого расцвета искусства Императорского завода в конце XVIII века. Главное — какие творческие задачи ставит перед собой художник. Для Кучкиной одна из основных задач — добиться эмоциональной выразительности самих пластических масс одновременно с воссозданием объемного изображения. Велихова же и Столбова заняты по преимуществу изображением отдельных деталей. При изображении людей различной национальности они фиксируют интерес зрителя на признаках этнического типа, на деталях национального костюма, на колоритных предметах бытовой обстановки. Фигурки детей апеллируют к естественному чувству симпатии, умиления, которое испытывает почти каждый, увидев здорового, веселого ребенка. При этом остаются в стороне собственно скульптурные средства организации образа, достижения его выразительности и убедительности. Создается впечатление, что из поля зрения художников в этот период очень часто выпадала задача композиционного построения скульптуры, ее расположения в пространстве. Почти от каждой вещи можно было отнять без ущерба для произведения какую-то его часть, деталь, изменить положение руки, ноги, наклон головы — и скульптура от этого в сущности ничего не теряла. Например, в «Девочке с голубями» Столбовой птица на плече девочки «посажена» только из чисто сюжетных соображений. Ее свободно можно убрать, и никому в голову не придет, что на этом месте что-то было. Тоже можно проделать и с другими вещами.

Оба скульптора робко пользовались возможностями, находящимися в распоряжении художника малой пластики. Они почти не разнообразили поз и жестов своих персонажей. Фигурки большей частью стоят или сидят прямо, симметрично. Почти никогда мы не увидим выразительного развертывания движения по спирали. Оси, членящие фигуру по горизонтали, параллельны земле (подставке) или отклоняются чуть-чуть, т. е. находятся в самом невыразительном положении. Фигурка неизменно стоит с упором на одну ногу, другая нога — чуть согнута в колене; но движение не находит ответа в положении таза, торса, которые остаются в полной неподвижности, что, естественно, «замораживает» скульптуру, делает ее статичной. Разнообразится лишь движение рук, головы. Но оно обособленно: при изменении их положения ничего не меняется в постановке всей фигуры, что создает монотонность, которая увеличивается приверженностью скульпторов к подставкам определенной формы — обычно круглой, реже — овальной.

В произведениях художников Ломоносовского завода роспись не играет существенной роли. Скульптура почти ничего не «передоверяет» цвету, графической линии. Все то немногое, что скульптор хотел и мог сказать, выражалось средствами объемного изображения. Живописцу оставалась лишь возможность несколько оживить вещь, например, полоской цветной вышивки по подолу юбки или рубахи, еще раз подчеркнуть линию ворота, обшлага, помеченную скульптором в барельефе (т. е. — повторить еще раз то, что уже есть)⁹⁰. В некоторых вещах живописец давал роспись в повышенной, условной гамме цветов с применением золота и открытых, локальных тонов, пытаясь «поднять» вещь декоративно, сделать ее более нарядной, праздничной.

⁹⁰ В числе живописцев завода, расписывавших в 40—50-х годах скульптуры, были И. С. Аквилонова, Л. К. Бланк, А. В. Воробьевский, В. М. Городецкий, Л. И. Григорьева, М. П. Кириллова, К. Г. Косенкова, Л. И. Лебединская, Е. Н. Лупанова, Е. А. Олейник, Н. М. Павлова, И. И. Ризнич, В. Ф. Рукавишников, В. Л. Сажина, Л. И. Фурдыгаило, В. А. Юсипенко, А. А. Яцкевич.

Стоит ли говорить, что такой прием превратить станковую по своей пластике вещь в декоративную не может. Надо отдать должное живописцам завода: они не очень «настаивали» на этом приеме, и обычно ограничивались графической прорисовкой некоторых сюжетно-выразительных деталей цветной (обычно красной или черной) линией или золотом, оставляя поверхность фарфора белой, незакрашенной, что являлось выигрышным для большинства скульптур. Лишь иногда художник-живописец по своему вкусу прибавлял какие-либо детали, вроде пояса с висящими кистями, плетенки лаптей, веревок на онучах, вышивки по вороту, подолу и рукавам («Лель» С. Велиховой, 1956). Сравнительно редкие примеры покрытия поверхности скульптуры краской сплошь, с приближением к естественному цвету предмета — материи одежды, шерсти животного, зелени травы или листья деревьев, также не дали положительных результатов. Как скульпторы станкового плана, Велихова и Столбова не стремились к подчеркнутому выявлению свойств материала, фарфоровость в их вещах была мало выявлена, и при закрытии краской черепка — от декоративного, праздничного звучания материала уже ничего не оставалось. Естественно, что при такой роли росписи органической, нерасторжимой связи между объемом и цветом достигнуть не удастся — оба элемента не работали согласованно на одну общую задачу. Правда, вкус и талантливость живописцев Ломоносовского завода помогали им избегать явного «разнобоя» и придавать вещам при помощи тактической росписи привлекательный нарядный вид.

Повторяю, мы остановились на этом этапе творчества Велиховой и Столбовой потому, что они — скульпторы высокой квалификации, а их беды являлись по существу типичными для большой массы художников, работавших в эти годы в области мелкой пластики. Мы постарались раскрыть направленность искусства 40 — начала 50-х годов на примере творчества именно этих скульпторов также и потому, что Велихова и особенно Столбова многие годы работали на заводе, исполнили массу моделей, выпускавшихся большими тиражами. И на примере их творчества становится ясным, что дело здесь не в недостатке мастерства, а скорее в проблеме художественной задачи и специфики декоративной пластики. Беда скульпторов этого поколения заключалась в том, что они молодыми еще художниками начали свой путь в фарфоровой пластике в тот трудный для декоративного искусства период, когда вопросы художественного мастерства, проблемы декоративности даже не поднимались, и академически-станковая система пластики считалась единственно правомерной в плане реалистического метода творчества. Выход из подобного тупика для скульпторов, работавших в области малой пластики вообще, и для Велиховой и Столбовой в частности, был трудным и сложным. Но уже в начале 50-х годов в некоторых работах появляется нечто живое, намечаются черты, от которых позднее пойдет дальнейшее развитие пластического искусства этого жанра. В тех вещах, где чуть-чуть намечается движение, где положению рук, ног отвечает сколько-нибудь логично движение остального, где оси плечей, пояса, таза выходят из «мертвого», строго горизонтального положения, как, например, в «Негритянском мальчике с голубем» Столбовой (1957), там появляется большая выразительность, хотя бы движение и разворачивалось всего лишь в двух измерениях — в плоскости, перпендикулярной направлению взгляда зрителя, а не в глубину⁹¹.

⁹¹ Можно назвать и другие произведения художника, в которых в рамках все той же направленности заметны определенные композиционные, пластические находки. Наряду с такой абсолют-

Примерно с теми же чертами иллюстративности мы встречаемся и в произведениях А. Ф. Пахомова⁹², выполнившего несколько моделей для фарфора, пользовавшихся успехом и неоднократно повторявшихся заводом. Здесь особенно трудно говорить о недостатках мастерства. Вялость и невыразительность скульптур Пахомова вызваны пренебрежительным отношением художника к специфическим возможностям декоративной пластики. Об этом достаточно красноречиво говорят такие фигурки Пахомова, как «Мальчик с противогазом» (1939), «Юная балерина» (1939, повторена заводом в 1945 г.), «Школьница» (1946, 1948) и др.

Художник В. Г. Стамов, для которого также во многом характерна ориентация скорее на станковую, несколько академического плана, скульптуру, чем на декоративную, в самом конце 40-х годов выполняет для Ломоносовского завода несколько моделей. В 1949 году он делает интересную попытку найти декоративную композицию скульптурной группы, включающей в себя изображение среды, окружающей фигурки, — «Татьяна и Онегин у зеркала». В построении этой вещи есть интересные моменты, но мало удовлетворяет поверхностная обобщенность форм, почти сводящаяся к их заглаженности, и несколько равнодушное отношение художника и к главным героям, и к второстепенным элементам композиции — изображению зеркала, стула и т. д.

В эти же годы для завода создает серию моделей — портретных фигур, изображающих известных артистов и художников, своеобразный художник И. Л. Слоним. К сожалению, и эти вещи в большинстве случаев носят характер известной иллюстративности, при довольно внешней характеристике изображаемых. Они также не подсказывают скульпторам завода пути к декоративной пластике.

В рамках общего стиля Ломоносовского завода работает в начале 50-х годов и Е. А. Янсон-Манизер (род. в 1890 г.). Ее тема — классический балет. Ее произведения также тяготеют к станковой скульптуре. В соответствии с этим она стремится обойтись без росписи. В таких по-своему мастерски выполненных вещах, как, например, «Балерина Г.С. Уланова в роли „Одетты“» (1951), Янсон-Манизер решает сложную техническую задачу постановки фарфоровой фигуры по существу на одной точке — носке ноги. При этом, однако, создается впечатление скорее насилия над материалом, чем выявление его естественных качеств и специфических возможностей. Делается не то, что легче и свободнее всего достигается в фарфоре, а, наоборот, что труднее и сложнее. Казалось бы, здесь нет скованности фигуры, она «широко» развернута в пространстве. Однако все замерло в неподвижности, не создано эквивалента тому гармоничному, пронизанному музыкальным ритмом движению балерины, которое составляет главное очарование в действительно совершаемом акте танца. Видимо, причина опять-таки в том, что художник не ставит задачи композиционного взаимодействия пластической формы и свето-воздушной среды. Промежутки между объемами рук, ног, торса не превращаются в организуемое скульптурой пространство; остро-протяженные формы скорее «дырявят», беспорядочно «протыкают» воздух, чем гармонично сопрягаются с ним.

но иллюстративной, притом слащавой вещь Столбовой, как двухфигурная группа «Санитарка» (1952, девочка с сумкой санитарки перевязывает руку мальчику), можно назвать композицию «Дружба». Хотя она также перегружена мелочами, но это, пожалуй, одна из немногих действительно композиционных вещей художницы этого периода.

⁹² А. Ф. Пахомов, род. в 1900 г., заслуженный деятель искусств, лауреат Государственной премии.

Подобные черты можно обнаружить в рассматриваемый период в произведениях очень многих художников, хотя, естественно, далеко не каждая творческая индивидуальность более или менее полно укладывалась в рамки этих тенденций эпохи.

На фоне фарфоровой пластики Ломоносовского завода конца 40—начала 50-х годов, очень грамотной, иногда элегантной, хотя и несколько суховатой и, как правило, малодекоративной, резко выделяются несколько произведений оригинальной и темпераментной художницы завода А. В. Щекатихиной-Потоцкой, работавшей большей частью как живописец в области посуды⁹³. В 1946 году ею создана объемная композиция «Кот и Повар» и в 1948 — две фигурки — «Купава» и «Лель», и в новой росписи повторена скульптура 20-х годов «Снегурочка». Особенно интересна фигурка «Купава»⁹⁴. Она полна буйной, неукротимой декоративности. Необычно решается движение, находит свой характер соотношение скульптуры и росписи. Отличны от стиля других художников завода трактовка формы и система расположения масс в пространстве. У Щекатихиной-Потоцкой очень своеобразная и весьма убедительная манера лепки. Законы ее композиционной системы значительно отличаются от реального строя и расположения в пространстве форм человеческого тела. Художница *перестраивает* их последовательно и в соответствии со своим пониманием *пластического* соотношения объема и воздушной среды. Основа скульптур Щекатихиной — цельная, слегка оплывающая масса материала — фарфора, сохраняющая абрис так часто встречающейся в природе конусообразной горы, чья форма естественно складывалась в соответствии с законами земного притяжения. Масса эта на первый взгляд бесформенна, но в ней, в ее очертаниях, далеких от случайности, уже заложены намеки на основные направления, по которым будут «двигаться» скульптурные формы. Нахождение выразительных соотношений и эмоционально действующих контрастов различным образом трактованных объемов для художницы важнее точного воспроизведения конструкции человеческого тела, механики его движения. Иногда она наносит на общий объем форму в рельефе — предплечье правой руки «Купавы»; далее та же рука показана уже в горельефе, кисть ее — в круглом объеме, пальцы — каждый отдельно, они свободно «пронизывают» пространство. Лица во всех фигурах — плоскость, объема головы под венком из цветов почти нет, и в то же время полы одежды бегущей вдруг становятся очень объемными и при всей своей тяжести и массивности далеко отлетают на бегу от легко и быстро мчащейся фигурки. Вся композиция «Купавы» — цельная монолитная масса; от нее отделяются лишь кисти рук, носок выброшенной вперед левой ноги и внезапно появляется один лишь круглый просвет между формами — под коленкой. Самое удивительное, что при таком свободном и далеком отходе от «правдоподобия» создается чрезвычайно жизненный, буквально брызжащий радостью, юным задором образ, одновременно и сказочный, и полнокровно-осязаемый. В результате найденности скульптурной массы, ее места в пространстве достигается и высокий изобразительный результат. Фигурка стремительно мчится, чуть касаясь красным сапожком высоких трав, кажется вот-вот услышишь тихие звуки волшебной берендеевой ночи и увидишь ее мерцающую серебристую полутьму. Расписана «Купава» орнаментально, очень щедро. Но краска

⁹³ В 1920 году Щекатихина-Потоцкая создала фигурку «Снегурочка». В дальнейшем она часто обращалась к работе над фигурными сосудами. Ей принадлежат графины в виде рыб и птиц, пудреницы в виде букета цветов, графин «Рождественская елка», чернильница «Самоварчик» и т. д. (МЗС).

⁹⁴ МЗС-3495.

не покрывает поверхность фарфора плотным слоем, она обволакивает его тонкой красно-золотой паутинкой. Вышивка на рубашке, золотистые стрелки трав, самоцветные камни головного убора — это не цветное «дополнение» скульптуры. Кажется, что сам фарфор, затвердевая, приобретает красноватый, зеленый, золотой оттенок. На первый взгляд формы (если сделать усилие, отвлечься от впечатления целого) несколько эскизные, смятые. Но и это воспринимается как качество, подсказанное острым чувством декоративности, своеобразной манерой передачи пластического движения, идущей от врожденного дара свободно отходить от натуры, не нарушая логики искусства, подчинять ее декоративному замыслу. Для художницы декоративность — не «наряд» скульптуры, а язык, которым она воссоздает художественный образ, окутанный богатейшими ассоциативными связями, неожиданными поэтическими оттенками.

Можно только жалеть, что для Щекатихиной-Потоцкой работа в области мелкой пластики была скорее эпизодом в основном русле ее творчества. Во всяком случае ей удалось найти глубоко своеобразный вариант декоративного языка, вызвать к жизни какие-то новые его выразительные возможности. Подражать Щекатихиной нельзя, но учиться у нее пониманию задач декоративной пластики, упорному стремлению пробиться к «сердцу» явления при свободном управлении его внешними признаками и свойствами, захватывающе интересно.

Анималистическая скульптура — значительная линия мелкой пластики Ломоносовского завода. Частицу своего щедрого таланта уделил фарфору замечательный художник В. А. Ватагин. Безошибочное чутье материала, привычка работать с самыми различными его видами, позволила Ватагину «быть дома» и в фарфоре. Его перечница «Рыбка» — комочек драгоценной сверкающей массы, особенно в росписи А. А. Яцкевич, где темно-синий, красный, белый и золотой цвета придают вещи особенную нарядность. Это один из примеров ярко-декоративной пластики, угаданной одновременно и в размере, и в технике, и в требованиях массовости, обеспечивших ей долгую жизнь в ассортименте завода.

Искусство другого анималиста, скульптора Б. Я. Воробьева по существу целиком принадлежит заводу. Им выполнены сотни моделей для фарфора. Воробьев относится к своим моделям серьезно. Он не стремится «очеловечивать» животное, не вынуждает свои модели заниматься делами людей⁹⁵. Его привязанность к животным, верная и постоянная, похожа на дружбу равных. Скульптор великолепно знает повадки каждой своей модели, угадывает ее состояние, особую индивидуальность, манеру, характер. У него сравнительно немного вещей, где бы животные были бы изображены в движении, или притаившимися, готовыми к прыжку, или, наоборот, испуганными, бегущими. Они обычно спокойные, никем не тревожимые. Вокруг них нет враждебного, опасно затаившегося мира. Они не ждут беды, и не несут ее другим. Медвежата пьют, едят, лениво играют; тигры, пантеры отдыхают. Его домашние животные — собаки, кошки — благожелательны к человеку, но полны достоинства и всегда остаются сами собой (например, очень красивая отдыхающая «Борзая», 1938⁹⁶). У Воробьева нет одной, неизменной манеры лепки. Иногда он моделирует форму очень детально, например, в фигурке «Бычок» (1949)⁹⁷, и это входит

⁹⁵ Исключение составляет группа фигурок — иллюстраций к басне И. А. Крылова «Квартет», МЗС-5229-32.

⁹⁶ МЗС-508 и 509.

⁹⁷ МЗС-5568.

в характеристику животного; иногда — обобщенно, например, в «Ласке» (1959) ⁹⁸, где сам образ юркого, подвижного, как бы «сделанного из одного куска» зверька толкает художника на этот путь. Большая часть фигурок Воробьева — без подставок. «Землей» для его скульптур служит плоскость стола, полки, на которой они стоят. И это придает фигуркам легкость и естественность, не дает им превращаться в статуэтки или уменьшенные до размеров миниатюры монументы. Здесь скульптор чутко улавливает одну из граней специфики декоративной мелкой пластики. Его произведения хорошо вписываются в интерьерный ансамбль предметов. Воробьев редко прибегает к включению в композицию каких-либо деталей обстановки, элементов пейзажа. Ему удается охарактеризовать зверя без их помощи.

Другой подход к животному у Е. И. Чарушина. У него есть небольшая серия «детей» — хорошо известный «Олененок»-Бемби, «Кричащий медвежонок» ⁹⁹ и другие, небольшого размера фигурки, в которых художнику удается передать обаяние детства, и в человеческом, и в животном мире.

Во многих вещах художник подходит к изображению животных, как иллюстратор детских книг. У Чарушина животные часто «изображают» людей в юмористическом плане — они пляшут, играют на трубе, едят из тарелок, одеваются в человеческое платье. Но это не дрессированные звери из цирка, а скорее персонажи сказок, полуживотные, полулюди, и для них такое «сказочное» существование естественно. Их невозможно представить себе в лесу, в поле, в условиях «нормальной» звериной жизни. Эти фарфоровые фигурки — милые, привлекательные вещи, они забавны. «Пляшущая зайчиха», «Заяц с цветком», «Лягушка-сплетница» заставляют радостно смеяться ребенка и улыбаться взрослого. Однако, нет-нет и возникает «еретическая» мысль: а не зря ли все они сошли со страниц детских сказок, на которых они так уместны и хороши? Что прибавила попытка перевести их в мелкую пластику? Ведь автор не пытается «делать скульптуру» — его интересует забавный рассказ, и только. Поэтому у превосходного графика получается скульптура, стоящая на грани самостоятельности, и иногда даже (как в зайце с «совсем настоящей» морковкой в лапах) пренебрегающая требованиями хорошего вкуса. Это тем более серьезно, что подобные произведения Чарушина пользуются широким успехом у людей, неискушенных в искусстве и улавливающих в нем лишь фабулу, сюжет, и у некоторых художников возникает желание пойти по этому же легкому пути и «угодить» потребителю. Может быть и не стоит книжную иллюстрацию переводить в объем, в фарфор, где возникают свои, и очень серьезные требования к художнику.

Особенности пластики второй половины 40 — начала 50-х годов, которые мы разбирали на примере произведений нескольких скульпторов Ломоносовского фарфорового завода, присущи художникам и других производств. С иллюстративной изображительностью, малой декоративностью, незначительным использованием собственно пластических средств выразительности мы встречаемся в равной мере и в пластике Дулевского и Дмитровского фарфоровых заводов, Гжельского керамического предприятия, Конаковского фаянсового завода, хотя иногда и несколько позднее, —

⁹⁸ МЗС-5260-61.

⁹⁹ 2-я половина 40-х годов, соответственно — МЗС-3102-03 и МЗС-3104.

в первой половине 50-х годов. В каждом из этих коллективов, правда, возникал свой вариант стиля. Если на Ломоносовском заводе ощутим был легкий налет традиционного для него классицизма, придававший скульптурной продукции оттенок изящества и в то же время некоторой суховатости, то на Дулевском заводе в станковом плане решенная скульптурная форма дополнялась яркой и обильной росписью со щедрой добавкой позолоты и т. д.

На этом фоне выделяются несколько ярких творческих индивидуальностей. Работающий на Дулевском фарфоровом заводе А. Г. Сотников — художник своеобразного дарования. Его влечет к себе мир животных и птиц, однако среди его произведений 40-х годов есть немало образов человека. Особенность отношения Сотникова к действительности составляет, пожалуй, неразделенность мира людей и животных. Свойственная художнику яркость переживания изображаемого почти одинаково проявляется в радостной поспешности мальчишек в «Юных рыбаках», торопящихся спустить в воду явно незаконным путем где-то добытую лодку, и в испуге гусенят в «Переполохе», в восторге «Мальчика с рыбой», которому выпало счастье поймать огромную рыбину.

Произведениям Сотникова свойственно сочетание по-народному обобщенной трактовки формы и тщательной проработки деталей — иногда очень убедительно, иногда кажущейся чрезмерной, но всегда вызываемой внутренними творческими потребностями и всегда отстаиваемой художником. Сотников работает в широком диапазоне жанров декоративной скульптуры — от миниатюры в два-три сантиметра высотой до проектов монументальных фонтанов и придорожных сооружений. Однако нам кажется, что положительные свойства его таланта ярче и полнее проявляются в вещах малого размера, приближающихся к миниатюре; художник работает почти исключительно в фарфоре, и «большие» его скульптуры производят впечатление некоторого насилия над материалом. При этом иногда создается ощущение не совсем удавшегося технически эксперимента. Правда, у Сотникова есть своеобразное чувство монументальности и если бы ему довелось более систематически работать и в этой области и в различных материалах, возможно, и здесь он достиг бы больших результатов.

Другой скульптор Дулевского завода П. М. Кожин — настойчивый и упорный художник. У него много излюбленных пластических мотивов, к которым он обращается на протяжении ряда лет и работает над ними снова и снова. Его постоянно интересуют проблемы расположения скульптурных масс в пространстве. В одной из ранних работ — фигурке «Беременная» (1930, бисквит и фарфор с росписью), при естественных для начинающего художника просчетах (неудачно деление всей фигуры на две равные части по горизонтали очень энергичной линией края кофты, с которой совпадает и край рукава, неприятно напряжен объем опущенной вниз руки). Кожину уже удалось достигнуть кое-где выразительного соотношения скульптурных масс, например, в положенной на грудь левой согнутой руке, очень тактично вылепленной в невысоком рельефе, в ниспадающих концах головного платка, в мягкой моделировке черт лица, в сохранении цельности общей массы фигурки.

Кожин первоначально работал в фаянсе. К фарфору он обратился в 1938 году, когда поступил работать на Дулевский завод, где трудится и сейчас. 1940 год был для скульптора необычайно плодотворным, он дал ему ряд больших удач. Это — фигурка «Работница» («Выборщица фарфора»), отмеченная живым, взволнованным переживанием увиденного, «Литовский танец», «Пробуждение Снегурочки». Все эти вещи подлинно «фарфоровые», что удивительно для молодого еще скульптора,

по существу только начинавшего работать в этом материале. В статуэтке «Работница» энергичная, собранная и вместе с тем мягко пластичная форма, очень компактная, хорошо слаженная композиция. Она «держится» на нескольких ясно читаемых вертикалях: линейных — боковой край фартука, и объемных — две неравной высоты стопки фарфора с частыми горизонтальными делениями. В «Литовском танце» интересен момент совпадения пластического и физического движения, дающий очень динамичный «ход» форм по спирали. Но особенно привлекательна «Снегурочка»¹⁰⁰, изображенная в момент пробуждения. В ней большая цельность, соподчиненность второстепенных деталей основному объему, и непосредственность народной пластики, не боящейся отхода от правдоподобия и условности изображения. К сожалению, в дальнейшем Кожину не удастся достигнуть такой же «точности попадания» в создании образа человека. Присущая его произведениям декоративность в значительной мере перерождается в нарядность, броскость цветовых эффектов переливающихся глазурей высокого огня; появляются элементы красоты и даже некоторой слащавости. В последующие годы он работает больше в области анималистической пластики, где проблема соотношения формы и композиционного пространства привлекает внимание художника почти в такой же мере, как и сама пластическая форма. Особенно интересны его «Севрюги» (1947) с их необыкновенно активным, «жадным» захватом окружающего пространства, которое они пронизывают длинными гибкими телами, заостренными носами, и делают ощутимым, материальным. В эти же годы Кожин снова начинает работать над образами людей, создавать композиции на героические темы. Таковы два варианта скульптурных групп «Воззвание Кузьмы Минина» и «Баян» (обе 1947 г.), уже совершенно далекие от декоративного языка кожинских вещей 1940 года. Видимо и этот оригинальный и самобытный скульптор с талантом явно выраженного декоративного склада испытал на себе воздействие взглядов, уравнивающих станковую и декоративную пластику, или даже сводящих последнюю на роль второстепенного раздела станковой скульптуры, столь распространенных в конце 40 — начале 50-х годов. Здесь скульптор не только теряет «чувство декоративности», но и отходит от решения чисто пластических задач. В его произведениях начинают господствовать изобразительность, развернутость сюжетной ситуации, попытки достигнуть психологической выразительности опять-таки «литературными» средствами. Эта тенденция проявляется с большей ясностью в произведениях Кожина, посвященных изображению человека, и в меньшей степени в анималистической пластике, где он остается верным своим принципам довоенных лет. Хотя и в скульптурах животных можно наблюдать в те годы некоторое «затухание» их яркой декоративности, кооторая здесь достигается скорее эффектной окраской, чем идет от самого характера и трактовки пластической формы. В дальнейшем художник этот кризис преодолевает.

На Дмитровском фарфоровом заводе, где ранее изготавливались знаменитые гарднеровские фарфоровые фигурки, деятельность в области мелкой пластики становится заметным явлением несколько позднее, да и круг постоянно работавших для завода художников менее определен, чем это имело место на Ломоносовском и Дулевском заводах. Декоративная пластика Дмитровского завода связана с именами тогда еще молодых художников, только приступивших в 1953—1954 годы к деятельности в области керамики. Это О. С. Артамонова (род. 1926), С. И. Вайнштейн-Машурина

¹⁰⁰ Музей Дулевского завода.

(род. 1928), К. В. Попова (род. 1919) и др. Несколько произведений выполнил на заводе В. Т. Боголюбов. Среди них — грамотные, хорошо пролепленные конные фигуры «А. В. Суворов» (1945), «Илья Муромец». Интереснее его скульптурная группа «С оленями» (1947). Здесь есть находки в области декоративной композиции. Фигуры девушки-северянки и оленей дополняются силуэтами деревьев, они закономерно расположены в пространстве наподобие фриза и несколько «распластаны» по плоскости. Все вместе образует выразительную «фасовую» композицию с хорошо разработанным внутренним силуэтом. Однако невыразительность образа девушки, бесформенная, тяжелая подставка, снижают значимость скульптуры.

На Дмитровском заводе работали и художники, не связавшие неразрывно свое творчество с одним производством, с одним материалом. Здесь можно назвать Д. В. Горлова, Н. А. Максимченко, С. М. Орлова, К. В. Попову и многих других, чье творчество принадлежит заводу лишь частично, и фарфоровая пластика не является единственной линией их искусства. Большинство этих художников работало не только в фарфоре, но и в различных других материалах — фаянсе, керамике. Некоторые из них не ограничивались круглой пластикой малых форм декоративного плана, обращались к станковой скульптуре, работали и в круглой пластике, и в рельефе, участвовали в оформлении архитектурных объектов, работали над монументальной скульптурой. Тем не менее в ряде случаев их творчество и в области декоративной камерной пластики оказалось заметным явлением.

Позднее, в начале 50-х годов на Дулевский и Дмитровский заводы пришло значительное количество молодых художников. Они уже в 1955 году, очень быстро овладев азбукой ремесла, начинают показывать свои работы на выставках¹⁰¹, наряду с произведениями скульпторов старшего поколения. Однако перелом в искусстве мелкой пластики, в значительной степени связанный с именами молодых художников, произошел позднее, уже на рубеже 50—60-х годов. В начале же 50-х годов их творчество шло в русле общих направлений, и в скульптурах молодых трудно уловить черты, которые позволили бы выделить их среди работ других художников тех лет.

Декоративность в эти годы понималась иногда лишь как свойство пластики быть яркой, нарядной, красочной, сразу бросающейся в глаза. В связи с этим очень часто тема, сюжет выбирались не потому, что в воображении художника настойчиво возникал и требовал воплощения тот или иной образ, а потому, что тема, сюжет якобы «допускали» или даже «диктовали» декоративное, т. е. броское его решение. С этой точки зрения мотив танцующей в сарафане и кокошнике девушки представлялся для художника малой пластики куда большей находкой, чем, скажем, фигура работницы фарфорового завода в спецовке. В первом случае можно было легко применить весь «арсенал» средств, помогающих делать скульптуру «декоративной» — решить одежду крупными длинными складками, разнообразить меховой опушкой, расписать яркими красками, люстрами, «обогатив» ткани орнаментальным рисунком, и придать произведению ослепительный блеск и величие, уснадив скульптуру

¹⁰¹ Начиная с 1955 года, молодые художники малой пластики становятся участниками каждой крупной выставки.

позолотой. А как придать нарядность фигурке в рабочем платье? Таким образом, декоративность понималась как внешнее оформление скульптуры и большая часть «нагрузки» переходила к росписи. Для скульптурной продукции Дулевского завода, например, особенно характерным становилось сопоставление очень скромной по пластической выразительности, аккуратной, тщательной или «зализанной» «под обобщенность» лепки, с яркой, порой кричащей раскраской. В этом было своеобразное проявление тяги к декоративности и художника, и потребителя его произведений. Но сам путь еще не давал перспективы выбраться из тупика иллюстративности и подражания приемам станковой скульптуры и, давая половинчатое решение, лишь усугублял кризис декоративной пластики малых форм в 40—50-х годах.

Что же происходило в это время в народных художественных промыслах? Как развивалось их искусство?

Войну народные художественные промыслы переживали по-разному. Одним она нанесла большой урон, заставив по существу целиком прекратить творческую деятельность, в других привела к особой окраске искусства последующих лет.

Во второй половине 40— первой половине 50-х годов перерыв в преемственности мастерства в искусстве богородских резчиков не сказался с такой силой, как в ряде других художественных коллективов. Оно развивалось в двух своих традиционных направлениях.

Изготавливалась игрушка со всеми присущими ей ранее чертами (иное дело, что уже тогда ее обычно использовали по другому назначению — помещали в жилом интерьере как настольную скульптуру). Наряду с этим выполнялись произведения, которые являлись собственно декоративной пластикой.

Игрушки шли на продажу крупными партиями. Каждую вещь мастер делал от руки; поэтому в любой из них в той или иной мере, независимо даже от степени совершенства образца, присутствовали привлекательные качества умелой ручной работы.

Наиболее распространенным был тип игрушки с «движением». Это — твердо установившиеся в смысле композиции, трактовки образов, проработки формы, произведения, продолжавшие сохранять принципы старой богородской игрушки. В них чувствовался отголосок «щепного товара», сохранялось фризное построение композиции, самое «удобное» для вырезания из доски, хотя исходным сырьем оказывалась теперь уже не щепка, а сами формы составляющих игрушку фигурок уже не уплощались, а оставались круглыми, в противоположность тому, что мы часто наблюдали в старой богородской щепной игрушке. В большинстве случаев по-прежнему использовался традиционный прием передачи движения двух фигурок зверей, птиц, домашних животных: в то время как один из них при помощи несложного механизма наклонялся вперед, другой откидывался назад. Создавался простой, «немудрящий», но завораживающий своей непререкаемой логикой ход движения, который в классических богородских «кузнецах» так убедительно передавал помогающий работе ритмический перестук двух молотов. Даже взрослому человеку трудно оторваться от созерцания такой игрушки в действии.

В эти годы усиливалось характерное для творчества богородцев «очеловечивание» животных-игрушек. Оно приобретало новый оттенок «осовременивания». В последующие годы эта черта разовьется очень сильно. В рассматриваемый же период

тенденция лишь зарождалась, и в 1951 и 1952 годах появились первые, ставшие затем известными игрушки мастера В. С. Зинина «Медведь на велосипеде» и «Медведь у телефона»¹⁰² — однофигурные композиции с несколько измененным принципом движения (медведь, поднимая и опуская лапу, подносит к уху телефонную трубку; это получилось весело и забавно). В последующие годы зининские игрушки породили массу вариантов и новых композиций подобного же плана. Они стали восприниматься как отражение современной действительности в творчестве народных мастеров. В рассматриваемый же период в ассортименте богородских игрушек преобладали традиционные «парные» фризные композиции и привычные сюжеты — «Мужик и медведь»¹⁰³, «Козел и собака», «Две собаки», «Собака и петух», «Лисица и еж», «Пляшущий медведь», «Танцующий заяц»¹⁰⁴, «Лиса и виноград», «Дятел на дереве» (здесь роль второй «фигурки» выполняет высокая виноградная лоза или крона дерева)¹⁰⁵.

Сравнительно небольшое место в деятельности промысла в эти годы занимает разработка новых образцов других видов традиционной богородской игрушки: «на разводе», «на балансе» или же «наборной» из нескольких, отдельно стоящих на своих подставках фигурок или групп. Кроме некоторых видоизменений сюжета в пределах старой композиционной схемы, заметных изменений и новаций здесь не наблюдается¹⁰⁶.

В области богородской декоративной пластики рубежа 40—50-х годов можно различить несколько направлений. Одно из них складывалось под сильным влиянием современной станковой скульптуры, или близкой к ней малой пластики из фарфора, фаянса, керамики, иногда по образцу работавшего с промыслом художника.

У богородских мастеров были свои варианты аллегорических произведений типа сложных композиций, выпускающихся Ломоносовским заводом. Это также были громоздкие, напоминающие монумент, сооружения¹⁰⁷.

Далекie от традиционных пластических принципов старого и нового Богородска, скульптуры такого плана оказали заметное воздействие на работу всего промысла и породили немало произведений, которые не столько изображали или выражали, сколько «представляли» какое-либо отвлеченное понятие, уходя от принципов реалистической allegории, в которой «аллегорический план» дополняет и углубляет жизненно-полнокровный образ, делает его обобщающим, не лишая яркости характеристики.

Мастерам Богородска, связанным с сельским хозяйством, из всего небогатого арсенала распространенных аллегорических представлений оказался ближе всего образ, символизирующий изобилие, неиссякаемое богатство полей. Подобно тому, как это имело место в народном искусстве прошлого, для которого всегда было характерным ограниченное количество иконографических типов при множестве их

¹⁰² МНИ, КП-9248 и КП-9985.

¹⁰³ Автор А. А. Пронин (отец), 1946; ф-ка НИИХП, Ф-20070.

¹⁰⁴ Автор Г. М. Шишкин, 1943—1945 гг.; ф-ка НИИХП, ф-34403, 20077, 20078 и др. В работе этого художника создание игрушек «с движением» рассматриваемый период являлось центральной задачей.

¹⁰⁵ Автор М. А. Потапов, 1953; ф-ка НИИХП, соответственно ф-22553, 22537 и ф-22546.

¹⁰⁶ Так, мастер В. Палилова в 1951 году в традиционной игрушке на балансе «Курочки на кругу», изображавшую кормящую кур девочку, заменила курочек на голубей (МНИ, КП-9247).

¹⁰⁷ Например, композиция «Дружба народов». В работе над этой скульптурой принимали участие В. С. Зинин, Н. И. Максимов, А. А. Пронин, Н. А. Савин и О. В. Ушаков; 1947, МБМТШ, № 75.

вариаций, мастера Богородска варьировали по существу одну и ту же композиционную схему: стоящая со снопом в руках крестьянка («колхозница»). Среди этих произведений были вещи более интересные по мотиву движения, выразительности силуэта, по свободе и даже «лихости» богородской порезки. Но они отличались статичностью, невыразительностью физического, и тем более ритмического движения форм, бедностью фантазии; кажется, что персонажи позируют перед фотообъективом. Все ухищрения искусной резьбы не могли «поднять» образ, придать ему поэтическую окраску¹⁰⁸, сделать декоративно-выразительным. Это — наименее перспективная и самостоятельная линия в творчестве богородцев тех лет. Помимо всего прочего, в ней таилась опасность ложно понимаемого разграничения между «большим», «настоящим» искусством, каковым якобы могла быть только станковая и монументальная «профессиональная» скульптура, и искусством народной декоративной пластики; появлялся оттенок пренебрежения к последнему, как к творчеству «второго сорта», возникало стремление пробиться к «настоящему искусству»¹⁰⁹. К счастью, эта линия не была единственной.

Значительно интереснее своеобразный скульптурный фольклор, сложившийся в Богородске в эти годы, отражающий события Отечественной войны. Здесь тоже появлялись позирующие фигурки пограничников, партизан и т. д. Но наряду с ними создавались выразительные произведения, например, композиции А. А. Пронина (сына) «Боец, уничтожающий танк», «Собака на службе Красной Армии» (1944), где боец, стоя на вражеском танке, с увлечением рубит дедовским топором крошечную, по сравнению с его фигурой, машину, или огромная собака мчит во весь дух, навстречу уже заранее опрокидываемому танку. Эти сценки привлекают своим отношением к изображаемому, пылкой фантазией, в них есть, при всей несуразности, наивная непосредственность, отсутствует назидательность и ложный пафос.

В эти годы на промысле выполнялись в довольно значительном числе небольшие статуарные скульптуры, сделанные очень добросовестно, с великолепным умением резьбы по дереву, но лишенные выразительности. Серьезно задуманные, они выполнялись без учета изобразительных возможностей мелкой пластики, да еще в таком своеобразном, «не все позволяющем» материале, как мягкое дерево, почти без попыток использовать собственные средства малой декоративной скульптуры. Внешне понятая, механически примененная, богородская порезка, конечно, существенно изменить положение не могла.

Великолепны некоторые из выполнявшихся в эти годы сцен из сказок, созданных И. К. Стуловым. Входя в фантастический мир народной сказки, он просто и естественно «оставлял за дверью» многое из своего опыта художника и чудесным образом снова становился ребенком или народным мастером, что в данном случае

¹⁰⁸ А. А. Пронин (сын) — «Женщина со снопом», 1951, ф-ка НИИХП, ф-15570; И. В. Пузанов — «Урожай», 1947; ф-ка НИИХП, ф.34396; И. К. Стулов — «Урожай», 1947; ф-ка НИИХП, ф. 12405.

¹⁰⁹ Эти тенденции впоследствии определили судьбу некоторых талантливых богородских резчиков, немногие из которых смогли сказать свое оригинальное слово в станковой скульптуре, встретившись с огромными трудностями овладения мастерством этого вида скульптуры. Многие работы говорят о том, что их авторы остались где-то «между небом и землей», утратив то ценное, что давала им традиционная художественная система, не дотянув до полноценного индивидуального творчества скульптора.

почти одно и то же, ибо их роднит гармоническая цельность мироощущения, чувство осязаемой реальности сказочного мира, убежденность в своей правоте.

Помимо «игрушечных зверей», в творчестве богородских мастеров немалое место занимала собственно анималистическая пластика. Здесь, помимо того, что в 40-х годах расширился круг «знаемых» мастерами зверей, появилось довольно отчетливо выраженное направление декоративной пластики, уходящей в сторону от народной скульптуры. Произведения этого толка нельзя назвать только подражанием станковой скульптуре, ибо здесь есть стремление к декоративности. Но это не та декоративность, которая присуща народному искусству, а скорее эффектность, некоторая театрализованность, игривость форм и линий, подчеркнутая динамика движений. В то же время в этих произведениях совершенно отсутствуют ставшие столь привычными в Богородске мотивы очеловечивания животных — желание сделать их забавными. Это звери, живущие своей «звериной», далекой от человеческой, жизнью. Большинство скульптур данного направления достигали весьма значительного размера (до 50 см и более высоты), который воспринимался как ненайденный. Глядя на них, довольно трудно представить себе, где бы в реальных условиях могли они найти себе постоянное место.

Произведения, относящиеся к этому направлению, в момент их появления вызвали много споров и сожалений о том, что «исчез Богородск», что пропала «богородская порезка», что мастера обратились к станковым вещам, и это повлечет за собой гибель декоративного искусства. Верно, что в этих вещах мастера стали увлекаться большими, часто многофигурными композициями, не свойственными и Богородску, и материалу (липовой чурке), что они почти отказались от выявления форм порезкой, уничтожая ошкуриванием следы стамески, разлюбили естественный белый цвет дерева, стали покрывать его коричневой протравой. Но с другой стороны, богородцы отходили от традиции, уже сильно измельчавшей, потерявшей силу, от приемов, ставших почти механическими и переставшими удовлетворять художников, которые в меру своих сил искали формы выражения нового содержания. Имели ли смысл попытки «запретить» работу в этом направлении, имели ли право на существование подобные работы? Нам кажется, что они могли в принципе быть, как боковая ветвь богородского искусства. Другое дело, что в указанных вещах мастера останавливались на полдороге; отказываясь от традиционного языка, они не отдавали себе ясного отчета в том, какие их ждут трудности на пути к скульптуре иного жанра, к овладению ее языком.

Этими произведениями не исчерпывается «фауна» богородской скульптуры. Большое место занимают фигурки зверей, выполненные в духе старой богородской скульптуры. В них широко используются найденные в прошлом приемы резьбы. Здесь мастера стараются передать быстрое движение — бег, прыжок, полет. Может быть есть доля правды в предположении, что эта тенденция связана с ощущением изменившихся темпов современной жизни.

Иногда в Богородске появляются интересные попытки работать в миниатюре — в плане так называемой «китайской мелочи», — отдельно стоящих фигурок, размер которых оставался в пределах 2—3 см высоты. Однако малым размером и стремлением создавать «типы», пожалуй, и ограничивается сходство между «старой» и «новой» «китайской мелочью». В прошлом это были дешевые массовые изделия «маховой» резьбы, выполнявшиеся несколькими предельно точными движениями инструмента, дающими лаконичный намек на форму, которая затем «доводилась» такой же маховой и быстрой росписью; задачей было — дать общее впечатление,

сделать нарядную, декоративную вещицу, одну из многих (покупали их дюжинами!). Сейчас миниатюра приобрела другой характер: она превратилась благодаря вложенному в нее тщательному, кропотливому, искусному труду резчика в чудесную уникальную миниатюру, привлекающую тонкостью и совершенством проработки формы. Великолепные образцы такой миниатюры создавал И. К. Стулов¹¹⁰.

В богородском промысле, так же как и в других областях декоративной пластики малых форм, примерно в 1953—1954 годах появляются предвестники нового: эта область начинает привлекать сильную, способную молодежь. Но сам перелом так же, как и в керамической скульптуре, происходит позднее, уже во второй половине десятилетия. Кроме того, он не так резок. В отличие от происходившего в фарфоре, фаянсе, майолике в искусстве художественной промышленности, в творчестве индивидуально-работающих художников, — картина здесь несколько иная, в соответствии со спецификой творческого процесса художника — мастера народных промыслов, о чем мы будем иметь возможность говорить дальше.

Где-то в середине 50-х годов в области скульптуры малых форм появляются признаки перелома, ощущавшегося в этот период и в других видах декоративно-прикладного искусства.

В эти годы складывается обстановка, благоприятная для развития этой отрасли искусства в целом, и мелкой пластики в частности. Меняется само отношение к декоративно-прикладному творчеству.

Необходимо вспомнить, что в середине 50-х годов дебатировали вопрос о том, является ли декоративно-прикладное творчество искусством или его следует целиком отнести к области материального производства. Дискуссии велись не только среди искусствоведов, они находили место и в капитальных трудах по философии и эстетике¹¹¹. Жизненные потребности общества, его возросшие духовные запросы подсказывали вывод, что декоративно-прикладное творчество призвано решать важнейшие задачи эстетического воспитания, создания жизненной среды, построенной по законам красоты. В связи с этим возрастал всеобщий интерес к проблемам декоративного искусства, к его теории и практике. В журнале «Искусство», единственном тогда печатном органе, посвященном вопросам художественного творчества, до того отводившем прикладному искусству чрезвычайно мало места, в том же 1956 году разворачивается полемика о сущности и специфике декоративно-прикладного искусства. На I Съезде художников ему же, в первый раз в аудитории художников, посвящается специальный доклад — А. Б. Салтыкова.

¹¹⁰ Фигурки — персонажи сказки о Золотом петушке и др., МНИ-КП-5881-85.

¹¹¹ М. Каган приводит любопытный факт. В проекте программы вузовского курса «Основы марксистско-ленинской эстетики», изданного в 1954 году, среди «видов искусства» декоративно-прикладное творчество отсутствует. В новом варианте этой же программы в 1956 году, рядом с архитектурой было, наконец, поставлено и декоративно-прикладное искусство. «Следует отметить, — говорит М. Каган, — что это запоздалое «признание» прикладного искусства отражало общую закономерность развития советской эстетической науки, ибо именно в 1956 году о прикладном искусстве заговорили во всех выпущенных в свет работах по эстетике» (М. Каган. Эстетика и прикладное искусство. — «Декоративное искусство СССР», 1958, № 1, стр. 37).

Все настойчивее начинают звучать призывы приблизить прикладное искусство к жизни, внедрить в каждодневную действительность, осознается его огромное воспитательное значение. Все большее количество статей и заметок о роли и задачах декоративно-прикладного искусства появляется в журналах и газетах. В конце 1957 года происходит событие крупнейшего значения — выходит первый номер вновь созданного, специально посвященного этому виду творчества, журнала «Декоративное искусство СССР». В передовой статье юбилейного номера, приуроченного к 40-летию советской власти, говорится об изменениях, происшедших в отношении к декоративному искусству. Ставятся проблемы связи искусства с жизнью, взаимоотношения художника и производства. Важно, что основное внимание в статье посвящается не уникальным, выставочным произведениям, а образцам изделий для широкого, массового производства. Эти вопросы становятся центральными в многочисленных устных и письменных высказываниях.

Встает, пока еще в теоретическом плане, проблема специфики художественного языка декоративно-прикладного искусства, его сходства и отличия от языка станкового искусства. А. Б. Салтыков наиболее ясно и отчетливо ставит вопрос об особых возможностях декоративного искусства, не ограниченных лишь прямым изображением человека. И здесь Салтыков обращается непосредственно к мелкой пластике. «Все мы согласны, когда говорим об искусстве, что самый ценный объект искусства, это человек. Это иногда давало основание говорить о том, что прикладное искусство, в котором человек мало отражается, не совсем „настоящее“ искусство». ...«Малая декоративная скульптура отличается большим своеобразием, большой сложностью, в некотором отношении — гораздо большей сложностью, чем обычная станковая скульптура. Так, в этой малой скульптуре соединяются психологичность и декоративность, соединяются искусство создавать объем и искусство дополнять этот объем цветом, соединяются небольшой размер и необходимость дать достаточное обобщение, зачастую даже монументального характера»¹¹².

Как мы видели, анализируя произведения мелкой пластики предыдущего периода, способность декоративного языка выражать мысли и чувства не только прямым изображением, но и посредством выразительности объемов, пространства, линии, цвета, их взаимоотношений, давали возможность Кузнецову, Кучкиной, Щекатихиной-Потоцкой, народным мастерам достигать удивительных художественных результатов. И в то же время мы могли убедиться, что эти возможности почти не использовались большинством художников 40 — первой половине 50-х годов, работавших в области декоративной пластики малых форм. И заслуга Салтыкова и других ученых этих лет в самой постановке данной проблемы.

Безусловно большую роль сыграл и пересмотр отношения к проблеме декоративности, ее более глубокое понимание, осознание необходимости добиваться декоративного эффекта в скульптуре малых форм. «Есть еще у наших художников недостаток вкуса к декоративности, хотя декоративность по существу есть связь, непосредственная связь искусства с жизнью и бытом народа, с окружающей материальной средой. Декоративна та вещь, которая легко входит в обстановку и сживается с окружающей ее средой.

Вот этого понимания декоративного искусства как синтеза вещей в интерьере у

¹¹² А. С а л т ы к о в. Массовость и уникальность. — «Декоративное искусство СССР», 1958, № 3, стр. 1—6.

нас тоже не хватает, и это мешает нашим скульпторам делать вещи для производства, для удовлетворения требования широких народных масс»¹¹³.

Коренное изменение отношения к декоративно-прикладному искусству, явившееся результатом существенных сдвигов идейного и социально-экономического характера, хотя почти и не коснувшееся в те годы фактического положения дел на предприятиях художественной промышленности и в производствах народных художественных промыслов, ускорило перелом в области декоративно-прикладного искусства. Интересы художника сдвинулись в сторону более непосредственного удовлетворения реальных потребностей общества, наметилось обновление художественного языка, возник ряд новых творческих проблем.

В искусстве малой декоративной пластики общий процесс развития шел замедленно, значительно более вялыми темпами, отставая от общего уровня в постановке проблем и в их практическом разрешении. Отставание это, несомненно, можно поставить в связь с возникшими и имевшими широкое хождение среди части архитекторов и искусствоведов взглядами о ненужности произведений мелкой пластики в современном жилом интерьере. Эти воззрения, во многом основанные на увлечении зарубежной модой в области оборудования жилого интерьера, на прямолинейном толковании понятия «целесообразности» произведений декоративно-прикладного искусства только как практической применимости предмета, свидетельствовали, безусловно, об узком понимании существа современного стиля советского искусства, характера его связей с общественной жизнью. Но, с другой стороны, само состояние мелкой пластики делало понятным нежелание включать ее в интерьер. О серьезности положения с «непризнанием» мелкой пластики, полностью не изжитом еще и сейчас, говорит отношение к этой проблеме журнала «Декоративное искусство СССР». Если, начиная с середины 50-х годов произведения декоративно-прикладного искусства начинают широко популяризироваться даже в журналах неспециального характера и газетах, а также показываться на выставках, то мелкая пластика по сути дела как бы молчаливо признается несуществующей (хотя ей и отводится место на стендах выставок). В статьях же, посвященных анализу этих выставок, и каталогах, или в публикуемых проектах оформления жилищ, мелкая пластика почти полностью отсутствует¹¹⁴.

Отрицательное отношение к малой скульптуре камерного характера затрудняло ее развитие, замедляло поиски декоративного языка. И все же, несмотря на менее

¹¹³ Там же, стр. 1—6.

¹¹⁴ Например, в большой «установочной» статье о декоративном искусстве на Всесоюзной художественной выставке 1957 года, которой открывается первый номер журнала «Декоративное искусство СССР» за 1958 год, декоративной скульптуре посвящен всего лишь один абзац, по существу ничего не говорящий (См.: Н. Черныш. Декоративное искусство на Всесоюзной художественной выставке. — «Декоративное искусство СССР», 1958, № 1, стр. 3).

В 1957 году идея о ненужности произведений мелкой пластики в жилом интерьере еще не полностью «овладела умами». О. Баяр, говоря о декоративном убранстве современного жилища, указывает, что в него могут органично войти предметы художественной промышленности и народного искусства, и в том числе — скульптура (О. Баяр. Декоративное убранство квартир. — «Декоративное искусство СССР», 1957, юбилейный номер, стр. 17—20).

В последующие же годы ни в одном из публикуемых журналом проектов жилых интерьеров или их осуществлений в выставочных условиях, среди прочих декоративных предметов мы пластики уже не встречаем. Она отсутствует. Это отношение к мелкой пластике отнюдь не являлось «особым мнением» журнала «Декоративное искусство». Оно объективно отражало существующее положение вещей.

благоприятные предпосылки, ближе к концу десятилетия и в этой области замечаются определенные изменения. Можно отметить нарастающую неудовлетворенность ряда художников собственными произведениями, некоторое углубление и расширение поисков, хотя они идут очень разнонаправленно, медленнее, чем в других отраслях прикладного искусства.

В конце 50-х годов среди художников, как о том свидетельствуют многие работы, продолжают еще бытовать взгляды на декоративную пластику, как на ту же станковую скульптуру, отличающуюся лишь малыми размерами, а потому и обладающую более ограниченными выразительными возможностями по сравнению со скульптурой больших размеров. Еще встречаются почти канонизированные, многократно варьируемые разными художниками схематичные изображения позирующего рабочего, колхозницы с атрибутами труда, стремящиеся уподобиться станковым произведениям или принять характер памятника, монумента, для которого аллегорический героизированный характер образа был бы естественным и уместным. Здесь тема, формально актуальная и современная, должна была оправдывать существование того или иного произведения мелкой пластики. Ее наличием часто и исчерпывается содержание такого плана скульптуры. Однако это уже скорее «остаточные явления». Неудачные попытки создавать героические образы сменяются тягой к изображению обыкновенного, обыденного, повседневного. Это стремление, являвшееся выражением более общих процессов развития современного искусства, было положительным для мелкой пластики. Однако на первых порах результаты этой тенденции оказались очень незначительными, поскольку процесс не сопровождался активным обращением к специфическим средствам декоративного языка скульптуры малых форм.

В более слабых, бездумных работах «псевдогероический» пафос сменялся столь же ложным «псевдообыденным» пафосом, попыткой возвести «часто встречающееся» в ранг «высокотипического». И здесь создаваемые при помощи приемов станковой скульптуры образы по-прежнему оставались бедными. Не спасало положение и введение росписи. Обыденность не становилась искусством, если художник довольствовался лишь внешним подобием и не искал поэтического содержания образа. Теряя то положительное, что могло быть в их прототипах — станковых скульптурах, эти произведения, не прибегавшие к языку декоративной пластики, не приобретали и своих собственных положительных качеств.

Многие работы, как и ранее, представляли собой добросовестную фиксацию сценок, встречающихся в действительности. И эта линия оказывалась более устойчивой и долговечной, чем предыдущая «псевдогероическая», себя уже почти изжившая. По-прежнему встречались похожие друг на друга скульптуры, изображающие колхозницу с теленком, мальчика с козленком, девочку с курами, гусями и т. д., или иногда симпатичные, но с налетом салонности и сентиментальной умиленности иллюстрации так называемой «детской тематики», грамотно и технически безукоризненно сделанные, но оставляющие зрителя равнодушным. Иногда появлялся и новый, «свежий» сюжет. Но этого также оказывается недостаточно для того, чтобы изменить в принципе положение. Типичен здесь пример композиции Н. А. Малышевой «В жаркий день» («Мороженщица»). Это — одна из наиболее профессиональных, грамотных в смысле техники вещей. В ней, как и в большинстве работ предшествующих лет, все сводится к «рассказу», к описанию происходящего, при том представляющего собой по содержанию весьма скромный интерес. Художник верно и точно подметил и зафиксировал реальную сценку, действительно каждый летний день повторяющуюся на улице любого города. Раз «часто» — значит, явление «типичное». Сделано

все, как в действительности, ничего не придумано, не «присочинено» художником. И, может быть, беда-то в этом и заключается, что художник ничего не прибавил «от себя», не выразил своего отношения, интереса к происходящему. Получился незаинтересованный отчет об увиденном. И людям, и вещам дана здесь лишь внешняя, видимая их характеристика (надо сказать, свидетельствующая о большой зоркости и точности глаза художника). Не спасают и хорошо усвоенные приемы достижения «декоративности» — некоторая слитность форм, развернутость силуэта, яркая роспись, белый цвет фарфора и золото.

С другой стороны, нет и той глубины содержания, которая отнюдь не противопоставлена декоративной пластике — раскрытия состояния, настроения изображаемых, поэтического видения, которое передается зрителю, вызывая в нем то радостное «удивление», о котором так хорошо умел говорить В. А. Фаворский¹¹⁵, и которое хочется испытывать при виде каждого произведения искусства, безразлично станкового или декоративного.

Сказанное не значит, конечно, что в эти годы не были созданы произведения малой пластики, в которых художник не ограничивался только фиксацией увиденного. Эти работы появлялись на свет в рамках сложившихся линий развития скульптуры, как бы «вопреки» торжествовавшим еще принципам. Но во второй половине 50-х годов их появление не превратилось еще в тенденцию в масштабе искусства декоративной пластики. Начинали складываться отдельные специфические черты подлинно-декоративной скульптуры, пусть робкие и не находящие еще точных форм выражения. Существенно, что черты нового начинают встречаться в работах художников самых различных индивидуальных почерков и дарований. С этой точки зрения представляется возможным объединить такие разные вещи, как, например, «Рыбачок» Н. С. Гореликова (чугун, 1955); «Фигура женщины» А. И. Григорьева (терракота, конец 40-х гг.); «Гимнасты» Е. М. Гуревич (майолика, 1959); «Таджичка с ягненком» Л. М. Ряховой (фарфор, 1954); «На этюдах» Е. И. Гатиловой (фарфор, 1958); «Мальчик-узбек на осле» К. В. Поповой (фарфор, 1957). В каждой из них прослеживаются попытки скорее интуитивные, чем глубоко осознанные, создать скульптуру малых форм, которая могла бы выдерживать длительное пребывание в жилище человека. В «Мальчике-узбеке» К. Поповой размер фигурки хорошо найден, сомасштабен руке человека. Отобраны лишь немногие, строго необходимые типичные черточки образа; колорит яркий и чистый, силуэт выразительный и четкий; несколько подчеркнутые горизонтальные членения обобщенных, но не теряющих свой органический характер, форм делают пластически выразительными соотношения основных масс, не перегруженных излишними деталями, роднят их с архитектурными ритмами интерьерного ансамбля, через находящиеся в нем предметы мебели и убранства. Успех обеспечило более глубокое понимание декоративности, и вместе с тем — угаданная для малой пластики «тональность» образа. Он приобретает камерный, несколько интимный, если можно так выразиться, «домашний» характер. В нем — мягкий юмор, теплота, без всякой слащавости и подделывания под «детскость».

То же ощущение поэтического в повседневном, встречающемся в жизни на каждом шагу (в творчестве художницы это принципиально новый момент) чувствуешь и в скульптуре Е. Гатиловой «На этюде». В образе немножко неуклюже сидящей

¹¹⁵ «Фаворский о композиции». — «Декоративное искусство СССР», 1965, № 7, стр. 11—12.

девушки в платочке скульптору удалось передать увлеченность работой, отрешенность от всего окружающего, столь хорошо знакомые каждому художнику, и одновременно так расположить фигурку, что формы ее свободно и естественно «вписываются» в окружающее пространство. При отсутствии постамента, подставкой для скульптора оказывается доска стола, полки, на которую она поставлена. Этот прием помогает художнице органически связать фигурку с остальным убранством комнаты. Белизна фарфора под прозрачной росписью серовато-голубыми и легкими коричневатými тонами не дает скульптуре потеряться в ансамбле жилища и в то же время роднит ее с другими бытовыми предметами из фарфора и керамики, насыщающими интерьер.

В конце 50-х годов большое внимание продолжает уделяться созданию произведений мелкой пластики, изображающих танец, в быстрых, размашистых или, наоборот, плавных движениях которого художники часто видят наиболее легкий путь, чуть ли не «готовую декоративность». Но опыт прошлого и, что особенно важно, практика современности показывают, что интересные результаты в декоративной пластике достигаются не только в передаче бурного и стремительного движения танца, пляски, бега, но и в находящихся в спокойном состоянии фигурках, где так хорошо воспринимается ритмическое течение форм и линий, где у художника не возникает соблазна композиционно-пластическое движение подменить конструктивно-физическим, и где «неподвижность», «немоту» масс и объемов не замаскируешь протоколно-точным изображением движения человеческого тела. Начинает проявляться, что пластическое движение далеко не всегда совпадает с физическим, что «тайна» «говорящего» движения форм и линий в пластике заключается скорее в выразительном распределении скульптурных масс в свето-воздушной среде, в правильно найденном масштабном соотношении объемов, в закономерном членении форм.

Происходящие изменения довольно ясно можно проследить на примере творчества одного из очень много работавших в области мелкой пластики художника — А. Д. Бржезицкой. Бржезицкая — художник, прошедший большой и сложный творческий путь, характерный для многих наших скульпторов, работающих в этом жанре. Она великолепно знает свойства и возможности излюбленного материала — фарфора. В нелегких условиях работы на заводе ¹¹⁶ Бржезицкая постоянно обращается к решению тех задач, которые встают перед художниками в тот или иной период в данной области декоративно-прикладного искусства. Отдав в свое время дань увлечению иллюстрированием тем танца и образов народных сказок, она на собственном горьком опыте проверила возможности создания сложных многофигурных композиций; обращалась к темам, подсказанным классическими образами литературы, к жанровым сюжетам, к бытовым сценам; она, как и многие другие, порой ищет выхода в декоративность в обращении к скульптурам большего размера, уже выходящим за рамки мелкой бытовой пластики; стремится преодолеть раздробленность форм и многословность пластического языка сдержанностью росписи, переходя иногда к монохромной скульптуре, или, наоборот, усилить декоративность, прибегая к интенсивной красочной гамме. Однако коренной переворот, освобождение от внутренних сковывающих уз, от оглядки на привычное, установившееся, происходит в творчестве Бржезицкой, как и в работах ряда других художников, лишь в самом конце 50 — начале 60-х годов. Уже в небольшой по размеру (около 10 см) композиции Бржезиц-

¹¹⁶ А. Д. Бржезицкая с 1946 года работает на Дулевском фарфоровом заводе имени газеты «Правда».

кой 1961 года «Хор» намечается отход от иллюстративности в сторону более обобщенной трактовки образа, поиски характерного. Искания идут еще неуверенно: во втором варианте этой же вещи (1962) художница снова возвращается назад — композиция без надобности увеличивается в размере, благодаря чему хорошо подмеченный и развитый народный прием обобщенной и маховой росписи «по носам» теряет свою оправданность, становится огрубленным; в раскраске опять появляется обилие позолоты, вызывающая яркость красок, обобщение форм приобретает неприятный оттенок нарочитости. Однако в последующих произведениях 1962—1963 годов Бржезицкая уже более уверенно и твердо делает дальнейший шаг в решении образа средствами декоративной пластики малых форм. Так, в композиции «Зимнее купание» («другое название «Морж») привлекает прежде всего попытка выявить черты современного человека в их живом и конкретном выражении в повседневной обстановке. Делается это не в мало соответствующем возможностям декоративной бытовой пластики героическом «ключе», а в каждодневном, «обыденном» течении жизни. Художник стремится опоэтизировать самые обыкновенные будничные проявления человеческого характера. Применительно к этим вещам еще рано говорить о полноте выражения, о непреложной убедительности сделанного художником, но путь здесь, несомненно, намечается интересный и перспективный. В «Зимнем купании» ощущение радости жизни, бодрящей свежести зимнего утра, железного здоровья, приобретенного систематической тренировкой человека, подготовленного к работе в самых трудных условиях, к любым испытаниям, передается в самом построении композиции с ее подчеркнуто-энергичными ритмами форм и линий, в тщательно и скупно отобранных деталях, раскрывающих и обогащающих образ. Стремительно отлетающее полотно подчеркивает упругую легкость движений шагающего человека; сидящая на пеньке как бы удивленно застывшая птичка вносит легкий оттенок мягкого юмора, усиливает атмосферу душевной теплоты, интимности. Безраздельно царящий снежно-белый цвет фарфорового черепка с несколькими лишь яркими ударами золотисто-оранжевого, розового поддерживает сюжетный смысл произведения, создавая ощущение зимнего пейзажа, фактически почти отсутствующего в скульптуре. Развернутость силуэтов, некоторая сжатость композиции в глубину, не переходящая, однако, в искусственную распластанность, дает возможность легко представить себе эту вещь в жилом интерьере, предугадать, что она легко войдет здесь в общий ансамбль, не загромождая помещения. Ее небольшой размер (около 18 см высоты), четкость и ясность силуэта, его ритмичность, певучесть, не оставляет сомнения в том, что вопрос места скульптуры в окружении других предметов домашнего обихода упорно занимал мысли художника.

Основные тенденции деятельности А. Бржезицкой, положительные и отрицательные стороны ее произведений характерны для творческого пути многих художников. В скульптурах Бржезицкой общая линия развития проявилась, может быть, наиболее последовательно — и в своих достижениях, и в спадах и неудачах. Однако сходные процессы — от добросовестного рассказа об изображаемом — к более обобщенной характеристике, от иллюстративности — к выявлению содержания средствами пластики, от декларативного выражения темы — к более глубокому эмоциональному ее раскрытию в явлениях повседневности, от помпезности — к подлинной декоративности — намечаются достаточно явственно и в созданных в конце 50-х и особенно в начале 60-х годов скульптурах других художников.

Изображение животных — распространенный жанр малой декоративной пластики. Выдающимися мастерами анималистической скульптуры были на протяжении

десятилетий И. С. Ефимов (1880—1959) и В. А. Ватагин (род. 1883). Круг их творческих интересов значительно шире жанра мелкой камерной пластики, и произведений этого вида ими создано сравнительно немного, но роль этих двух замечательных мастеров в сложении декоративного языка русской анималистической скульптуры в самых различных материалах — дереве, камне, бронзе, фарфоре — велика. Их сильное и самобытное творчество стоит особняком, оно не укладывается в рамки общего потока массовой камерной пластики.

Изображенные этими мастерами животные всегда являются скульптурой и, мало того, скульптурой ярко-выраженного декоративного характера.

Творчество Ивана Семеновича Ефимова необычайно разнообразно и широко по диапазону жанров, применяемых материалов и приемов их художественной обработки. Оно во многом обогатило мелкую бытовую пластику, подсказывало работающим в этой области скульпторам оригинальные декоративные решения композиции, учило мыслить декоративно, ощущать образ в неразрывной связи со свойствами материала. Уже в ранних вещах И. С. Ефимова была убеждающая сила декоративности, идущая от внутренней структуры образа. Его пример во многом помогал более молодым анималистам отличать подлинную скульптуру от иллюстративного изображения животных, от имитации в материале живой формы.

Ефимов много работал в скульптуре больших размеров; его влекли задачи создания объемных, монолитных вещей и одновременно — сквозных, ажурных декоративных композиций. Он обращался к металлу, камню, фарфору, с неистощимой фантазией добываясь красноречивых их сочетаний в одном произведении, выявляя контрастные свойства, усиливающие выразительность каждого материала в отдельности и всех вместе. У Ефимова было своеобразное отношение к материалу. Он всецело подчинял его своей творческой воле. Если, скажем, у С. Евангулова блок материала — моржовый клык, интересной формы камешек, уже был заготовкой будущего образа, то Ефимов мог склеить вместе два куска дерева, чтобы изваять из них скульптуру, которая у него сложилась уже как «деревянная» в общих чертах прежде, чем он успел прикоснуться к твердому материалу.

Некоторые вещи Ефимова длительное время тиражировались на Ломоносовском фарфоровом заводе. Иван Семенович обладал еще одной, довольно редкой для художника, не связанного накрепко с заводом, особенностью: он отчетливо чувствовал требования технологии и умел их соблюдать, не нанося ущерба скульптуре. Таковы его произведения в фарфоре: «Конь» — необычайно выразительный по силуэту, легко мчащийся над высокими золотыми травами, — почти так же, как у богородских резчиков по дереву И. Рыжова и И. Стулова, но по-своему и «по-фарфоровому»; «Лани» — мать с «ребенком», чьи гибкие туловища и шеи, стройные головы образуют круговое ритмическое движение форм, необыкновенно убедительно доносящее до зрителя атмосферу теплоты и нежности этой «мадонны» животного царства. «Очень просто, очень декоративно, очень красиво, очень выразительно в смысле подачи характера животных и очень производственно! Вот так бы и надо работать, когда речь идет о массовой продукции»¹¹⁷, — сказал о «Ланях» Ефимова А. Б. Салтыков.

Иной подход к изображению животного мира у другого классика анималистической скульптуры — Василия Алексеевича Ватагина. В его творениях больше

¹¹⁷ А. Салтыков. Массовость и уникальность. — «Декоративное искусство СССР», 1958, № 3, стр. 1—6.

спокойствия, созерцательности. Не стремясь придать животному черты человеческого характера, Ватагин глубоко проникает в их внутренний мир, «переводя» состояние зверя, птицы на язык пластики. Ему близко и понятно бесконечное разнообразие мира природы, и он черпает оттуда щедрой рукой. Может быть поэтому его «герои» так индивидуальны и жизненны, а сам он так далек от пассивной передачи внешнего облика животного. В его вещах «большого плана» есть своеобразный тревожный оттенок. Как будто бы художник берет на себя ответственность за человека. В его изображениях животных, особенно обезьян, часто ощущается не только мысль о том, как много в них человеческого, но и боль и тревога, вызываемая тем звериным, животным, что еще так страшно иногда проявляется в человеке. Мир же малой декоративной пластики Ватагина совсем иной. В нем нет места тяжелому раздумью, напряженной мысли. Словно художник здесь отдыхает, позволяет себе предаться веселой, беззаботной игре легких форм и сверкающих красок. Здесь образы светлы и радостны, овеяны дымкой поэзии. Почти все произведения этого жанра — уникальны по своей природе. В противоположность тому, что мы видели в «Рыбке», выполненной Ватагиным для массового воспроизведения в фарфоре, в этих вещах его интересуют не те свойства и качества материалов, которые для них характерны, типичны а наоборот, — особые, исключительные, редкие его «состояния»: необыкновенный рисунок прожилок в деревянной доске, особый оттенок зелено-розового цвета раковины, темное облако в куске хрусталя, причудливой формы корень сосны. И тут художник позволяет себе отдохнуть от иногда нестерпимо-мучительного творческого напряжения, подчинить свою волю материалу, следовать его подсказу, относясь к нему как в «главном» в соавторстве двоих.

●

Для большого отряда художников малой камерной пластики, работавших одновременно с Ефимовым и Ватагиным и так много черпавших в их отношении к искусству, было также большим открытием знакомство с современной декоративной скульптурой других народов Советского Союза, и в первую очередь — Прибалтики, а также стран социализма — Польши, Венгрии, Болгарии. Крупным событием в художественной жизни Москвы был показ малой пластики из фарфора на Польской промышленной выставке 1959 года. Особенное значение имел он для мастеров, работавших в скульптуре анималистического плана. На художника не могла не произвести впечатления «простота, обобщенность, декоративность, красота силуэтного решения, прекрасное знание материала, удачная живопись и стилевая современность»¹¹⁸ произведений польских керамистов. Польская пластика показала нашим художникам, как далеко может в декоративной скульптуре идти обобщение, не переходя грань, отделяющую реалистическое ощущение от рационалистической схемы, условность от стилизации. Воздействие этого урока мы видим в произведениях многих художников, и в первую очередь — у анималистов, где обобщение формы, при несравненно меньшей сложности и многогранности образа животного по сравнению с человеком, легче достигается как следствие обобщенности содержания, лаконичности самой образной характеристики. Очень ярко поиски обобщения, увлекательный

¹¹⁸ Н. В о р о н о в. Обобщение и гротеск. — «Декоративное искусство СССР», 1959, № 12, стр. 36—37.

процесс опускания мелочей, в ходе которого образ приобретает все большую жизненность и характерность, проявились почти одновременно с польской выставкой 1959 года — в 1960 году в серии зверей, созданных в дереве Д. Н. Шушкановым. Можно говорить о том, как заметно в этих вещах воздействие польских скульптур в самом методе обобщения, в образной характеристике (см., например, «Антилопу», красное дерево)¹¹⁹. Однако дальнейший творческий путь художника свидетельствует о том, что он отобрал и сохранил из всего приобретенного самое главное и ценное — понимание тех возможностей, которые дает обобщенность образного содержания, выраженного в столь же смело обобщенных формах. И в то же время в последующих своих вещах, — изображениях животных Шушканов находит свой «ключ» обобщения, свою тональность характеристики образа животного. Его произведения последующих лет воспринимаются как полностью самостоятельные и не вызывают мыслей о каких-либо прототипах. И это еще раз доказывает ненужность, а иногда и вредность мелочного опекаания талантливого художника, оберегания его от чересчур сильных впечатлений при знакомстве со сторонней художественной культурой.

Таким образом, поиски реалистической условности и обобщенности, как качеств языка декоративного искусства, приобретали ощутимую форму прежде всего в анималистической пластике, и, может быть, наиболее сильно — у скульпторов, впервые обратившихся к изображению животных, т. е. у художников, чье творческое кредо в данной области еще только складывалось там, где они только еще находили себя. Конечно, в последующие годы мы оказались свидетелями и некоторого неизбежного «перегибания палки», увлечения обобщением формы ради самого обобщения. Но это судьба каждой новой тенденции в искусстве, коль скоро она «овладевает умами», и в то же время становится достоянием не только творческой личности но и посредственностей. В целом же эта тяга к обобщению формы, понимаемому как функция обобщенной трактовки образа, сказала самым положительным образом на малой пластике, проявившись сначала в анималистическом жанре, а затем и в той ее части, которая посвящалась изображению человека. Это был закономерный путь от бездумной фиксации увиденного, от иллюстративного пересказа, от скольжения по поверхности явления — к постижению его сути, к выявлению главного в содержании, в образе. Это был путь от подражания станковой скульптуре — к собственному языку декоративной пластики. Ухватив это основное звено, художник смог подойти к важнейшей задаче, которая стояла перед мелкой пластикой — научиться делать не только «изображение», но и «скульптуру». И произведения польских керамистов оказались здесь катализатором, который помог висевшему в воздухе и уже проявившемуся в других областях декоративно-прикладного искусства явлению быстрее обрести свою форму и в малой пластике.

Для художников-анималистов богородской резьбы по дереву конец пятого десятилетия связан с некоторым разочарованием в результатах обращения к приемам станковой скульптуры и с оживлением интереса к наследию своего промысла. В этот период в плане традиционного народного мастерства работают М. Ф. Баринов,

¹¹⁹ Выставка «Московский художник», 1960.

В. С. Зинин, Д. С. Горшков, Н. И. Максимов, В. Г. Пучков, Г. М. Шишкин и многие другие — художники разных поколений и различных дарований. Их объединяет желание найти при помощи приемов старой богородской резьбы возможности создания образов современности.

Часто приходится слышать, что одна из интереснейших задач, которую решают богородские художники — отражение явлений современной действительности в образах животных из народного фольклора, что они творят здесь новую сказку, в основе которой лежит пародирование действий современного человека любимым героем русской старины и Богородска — Мишкой. И это, по-видимому, действительно так. Об этом говорят немножко лукавые, басенные игрушки-скульптуры «Медведь на велосипеде» В. Зинина (1956), «Весенняя пахота» В. Ерошкина (1960), «На лыжах» Д. Горшкова (1959), «Космос» Н. Максимова (1962)¹²⁰ и др. Казалось бы, все хорошо. И вместе с тем неизменно испытываешь неудовлетворенность, ощущение потери, когда рассматриваешь произведения богородских мастеров конца 50 — начала 60-х годов.

Как мы имели возможность убедиться, для народной декоративной пластики, и в особенности для тех ее видов, которые развиваются сейчас на основе ценных художественных традиций прошлого, вопрос об использовании и творческом претворении наследия играет огромнейшую роль. Чрезвычайно остро этот вопрос стоит в отношении Богородска.

Несомненно, что современные богородские резчики восприняли и используют в своих работах многие традиционные технические и художественные приемы прошлого. Об этом свидетельствуют лучшие, удерживающиеся на уровне искусства, произведения. Однако самое ли ценное и живое взято ими на вооружение из прошлого? Нет ли здесь повторения уже достигнутого и изжившего себя? Говоря о традиционной богородской системе пластической композиции — вписывании фигурки человека в трехгранник дерева, следует принять во внимание, что конкретные пути использования, применения на практике этих принципов в свое время ни в какой мере не были единообразными, канонизированными, застывшими. Возвращаясь несколько назад к характеристике пластических композиционных принципов богородских мастеров прошлого, вспомним о сосуществовании здесь двух параллельных линий: одна представлена в основном раскрашенной сергиево-посадской игрушкой (фигурки «Гусаров», «Барынь» — так называемых «дур»). Здесь мастер раскалывает деревянную чурку на несколько частей (в зависимости от конкретного композиционного замысла) и, получая трехгранник, снимает с него по возможности наименьшее количество дерева; при этом он в известной мере подчиняет свою творческую волю статичной статуарной, строго вертикальной основе трехгранника, и «высвобождает» из него столь же статичную, фронтально стоящую фигурку. Эту линию традиции как раз и восприняли современные богородцы. Но они предельно обеднили ее, отказавшись от раскраски и дополнительного введения характерных объемных деталей, откровенно выходящих за рамки основного композиционного блока — прикрепленных на проволоочной спиральке слегка колеблющихся зонтиков, цветов и т. д. Этими двумя способами — раскраской и введением острохарактерных объемных деталей — старые мастера Сергиева-Посады преодолевали статичность композиции, создавали ощущение жизненности, яркой эмоциональности своих произведений.

¹²⁰ МНИ, соответственно КП-9248, КП-10982, КП-8068 и ВФ-52371.

Примером обедненного понимания этих традиций являются несколько работ последних лет, например, женские фигурки, выполненные Н. И. Максимовым ¹²¹. Несмотря на точную и уверенную резьбу, которой неизменно отличаются работы этого опытного, искусного мастера, фигурки безжизненны, маловыразительны, крайне скудно наделены характерными чертами («модные» прически, вырезы платья не помогают). Они оказались лишенными и примет времени, и дыхания жизни, и декоративности. Из поля зрения современных мастеров выпало то важное обстоятельство, что у старых сергиевских резчиков скупо намеченная скульптурная форма, выявление основного объема фигурки было началом, но не концом работы над вещью, над образом: это была как бы «заготовка», которую следовало конкретизировать, завершить, «проявить» до конца уже другими средствами, и в первую очередь — живописными, а во вторую дополнением свободно расположенными в пространстве деталями, связывающими скульптуру со свето-воздушной средой. Эта линия традиции, которую условно можно назвать «сергиево-посадской», отнюдь не плоха; она безусловно, как принцип, сохраняет свою жизненность и возможности развития. Нет причин художникам современного Богородска отказываться от нее, но лишь при условии возвращения ей прежнего богатства выражения и полнокровной жизненности. Вещи старых мастеров Сергиева-Посады явственно указывают перспективный и плодотворный путь развития этих принципов в современности.

Существует, как мы уже говорили выше, и другая линия богородских традиций пластической композиции. И, скажем прямо, она в творчестве современных художников Богородска не нашла развития совершенно. Этот композиционный принцип также основан на трехграннике дерева. Он широко представлен замечательными фигурками крестьян начала 40-х годов XIX века и, в частности, произведениями мастеров Зининых, отца и сына. Отличие этого творческого метода от только что описанного прежде всего в том, что здесь художник не подчиняет свой замысел статичному блоку дерева, не повторяет покорно его очертания в пластике, а похозяйски распоряжается им, активно его использует. В тот же трехгранник он вписывает жизненно-сложные, крайне разнообразные и выразительные движения, жесты, повороты. Не стесняясь удалять много «лишнего», ненужного ему материала, иногда — большую часть дерева, художник повертывает трехгранник к зрителю то острым, то тупым его углом, то широкой, то узкой стороной в зависимости от искомого характера движения. При этом формы не «прилипают» к поверхности трехгранника, не совпадают с ним большими плоскостями, как это часто видим в фигурках сергиевских резчиков, а сопрягаются иным порядком: ясность и четкая ограниченность в пространстве места, которое занимает скульптурный объем фигурки, определяется тем, что неизменно находящиеся «внутри» трехгранника объемы касаются его стенок лишь отдельными точками или небольшими плоскостями, но зато самыми важными, «опорными», определяющими положение форм в пространстве. Делается это с огромным тактом, в такой мере, чтобы зрителю была ясна простота и закономерность расположения скульптуры в рамках трехгранной геометрически-ясной формы, но лишь строго до той черты, за которой художнику уже пришлось бы жертвовать жизненной сложностью движения и полнотой реалистической передачи его. На этом острое ножа богородские мастера начала — середины XIX века балансируют с неподражаемой легкостью и потрясающим артистизмом: глядя на

¹²¹ Выставка «Народное искусство богородской резьбы по дереву» (МНИ, 1964).

их произведения, трудно отделаться от абсурдной мысли, что лишняя древесина «сама собой» отпадает, обнажая пластические формы человеческого тела. Приемы, использовавшиеся здесь богородцами, необычайно интересны. Мы не будем о них говорить подробно, поскольку они нами уже разбирались в первой части книги, и остановимся лишь еще раз на одном моменте, поскольку он представляется чрезвычайно существенным именно для современной творческой практики богородских художников.

В целостной и оригинальной пластической системе богородской скульптуры начала — середины XIX века особенно примечательна композиционная роль *подставки*. Вспомним, что в современных работах богородских мастеров подставка является или просто отвлеченной формой, обработанной традиционными богородскими порезками, или изображает собой «почву» — холмик земли, покрытую травой лужайку и т. д., на которой располагается фигурка. В композиции подставка роли по существу не играет. В лучшем случае ее высота, площадь хорошо найдены по отношению к объему самой скульптуры. В прежних же работах, и в особенности, в «мужичках» подставка строилась иначе. Она обычно очень высока — иногда достигает трети высоты фигурки, и неизменно четко входит в ряд ритмических горизонтальных членений скульптуры; на ней (и только на ней — это очень важно!) обязательно находятся целиком ее покрывающие очень крупные, декоративные вертикальные порезки круглой стамеской, помогающие зрителю понять, что фигурка была искусно вписана в трехгранник. В пластике богородцев раннего периода порезки используются крайне бережно, даже скупно: фактура дерева гладкая, тщательно обработанная, даже «зашкуренная». На самой фигурке порезки никогда не строят форму, они употребляются лишь там, где надо показать, скажем, складку одежды (порезка здесь мелкая, острая); наносится одна — две таких «складочки», например, на изгибе локтя, на спускающемся голенище сапога, и здесь они поражают своей уместностью и жизненной правдивостью. В современных же работах мастера пытаются при помощи порезок круглой стамеской строить саму скульптурную форму, что лишено смысла.

Выставка искусства богородской резьбы по дереву ¹²², проходившая в 1964 году, показала, что в Богородске имеются хорошие творческие силы, воспринявшие замечательное мастерство резьбы, есть талантливые художники. Однако, думается, что дальнейшие успехи их связаны с более вдумчивым и творчески-активным отношением к традициям своего промысла, параллельно с внимательным изучением действительности, осмыслением ее наиболее существенных процессов развития.

Переходя к разговору о дымковской скульптуре-игрушке и возвращаясь к вопросу о трактовке пластической формы, необходимо отметить своеобразный характер лепки фигурок, созданных за последние годы. Основные объемы строятся здесь традиционным для народной игрушки способом — в виде чрезвычайно обобщенной, нерасчлененной массы. На нее «налепляются» или «прилепляются», в полном согласии с возможностями данной техники изготовления фигурок, различные второстепенные формы, пластическая сущность которых явно утрируется — это оборки платья или передника, предметы утвари, перья «индюков», «куриц» и т. д. Эти дополнительные формы соприкасаются между собой и с основным объемом под острыми углами, образуя глубоко залегающие, очень интенсивные тени. Яркий пример —

¹²² Музей народного искусства, Москва.

фигурка «Хлеб — соль» Е. А. Окишевой. Здесь скульптурными деталями, дающими сильную светотень, являются вынесенный вперед на руках женщины каравай, скульптурно решенное полотенце, в действительности не обладающее пластическим объемом, приобретающие толщину оборки на головном уборе. Такие контрасты дают впечатляющие эффекты там, где соблюдается мера и сохраняется ощущение общего, главного объема, обогащенного выразительными скульптурными деталями и — по народному щедро — еще и яркой красочной росписью. Эта щедрость и богатство, которое в другом случае могло бы обернуться чрезмерностью и расточительностью средств выражения, в лучших вещах спасается чрезвычайной условностью и силой декоративного звучания и основных объемов, и орнаментальной росписи.

Произведения дымковских мастериц 60-х годов не равноценны. Наряду с замечательными вещами, убежденно отражающими непосредственное впечатление действительности и в то же время сохраняющими свежесть восприятия и все богатство традиционной народной декоративной пластики (композиции «Стенька Разин» Е. И. Косс-Деньшиной, «Женщина с коровой» З. Ф. Безденежных, «Гуляющая пара» Л. С. Фалалеевой)¹²³, есть вещи невыразительные, холодноватые. Беспокоит роспись — в ней появляется порой какая-то неприятная сухость, излишняя правильность, чертежная точность. Красные, синие, оранжевые клетки, полосы, «горохи», кольца и розеты иногда кажутся точно и аккуратно вычерченными с помощью линейки и циркуля. А между тем в вещах даже недавнего прошлого особая жизненность и декоративность узора достигалась свободой и легкостью его нанесения; роспись хранила след руки мастерицы, ритм ее быстрых и ловких движений, стремящихся не к правильности и точности, а к силе декоративного звучания, к полнокровной жизненности форм и красок, к их эмоциональной убедительности. В некоторых вещах в понятном увлечении яркостью красок, занимательностью деталей декора иногда теряется ощущение цельности скульптурных объемов, главное начинает заслоняться второстепенным, детали начинают вылезать на первый план. Если мы вспомним старую вятскую игрушку, то убедимся, что там каждая незатейливая вещица полна особой образной выразительности: всадник на коне — лихо мчится; яркий, сказочно-великолепный индюк чуть не лопается от гордости; девушка с коромыслом выглядит тихой и мечтательной; «барыня» воплощает в себе всю прелесть городской жизни, как она представлялась мастерице. И это достигалось определенными пластическими средствами, органически сочетающимися, дополняющимися средствами живописи: четко выделялись один — два — три крупных объема, ясно между собой сопрягающихся, и в дополнение к ним — богатая орнаментальная рельефная разработка всевозможных оборочек, бантиков, гребешков, никогда не претендующих на существенную роль в композиции, всегда остающихся второстепенными деталями. Лепные украшения как-то очень естественно переходят здесь в красочный орнаментальный декор — полосы, клетки, горохи. Все вместе образует великолепную декоративную пластически-живописную композицию, в которой, однако, каждая деталь играет свою роль, первостепенное, второстепенное и совсем маловажное четко разграничивается и не смешивается: основные скульптурные объемы всегда выявляются, детали развиваются на них. В работах же последних лет этого как раз иногда и не хватает: для

¹²³ Выставка «Советская Россия», 1965 г.

некоторых мастериц как будто бы все одинаково, ничто не важно, и ничто не второстепенно. И это создает впечатление незаинтересованности. А ведь равнодушно сделанная вещь, как угодно мастерски выполненная, оставляет равнодушным и зрителя.

Другой беспокоящий момент — увеличение размеров дымковских фигурок. Тема, сюжет, образ, трактовка формы — остаются теми же самыми, а размер увеличивается. Зачем? В таком виде фигурки почти уже выходят за рамки камерной пластики, им труднее найти себе место в жилище человека, где ничто не должно быть больше того минимального размера, который необходим для полноценного функционирования предмета, хотя бы и декоративного назначения. Следует также учесть, что по-народному условная, обобщенная трактовка формы, принятая в дымковской игрушке, в значительной мере теряет свою выразительность, выходя за рамки малой пластики. Кроме того, она в данном случае не приобретает и качеств скульптуры станкового порядка.

На эти стороны хотелось бы обратить внимание дымковских художниц, чтобы случайные отрицательные моменты не укрепились, не превратились бы в тенденцию, снижающую высокую ценность и выразительность этой великолепной народной пластики, такой неповторимо-декоративной и праздничной.

Решительный перелом, заметное оживление в области малой пластики стало очевидным, пожалуй, лишь в 1959—1960 годах. Это подтвердили большие выставки 1960—1966 годов¹²⁴. Самое важное, о чем прежде всего хочется говорить — это становящееся всеобщим стремление художников создавать не только объемное изображение, но одновременно и собственно скульптуру. В связи с этим в их глазах приобретают первостепенное значение вопросы формы, композиции, выразительности пластического языка. На первый план выходит проблема декоративности бытовой пластики, понимание ценности специфических ее закономерностей, не совпадающих с принципами станковой скульптуры. Показательно то, что в начале 60-х годов понимание декоративности произведения искусства изменяется не только в теоретическом плане, но и на практике у художников. Возникает отношение к ней как к живой функции содержания и характера создаваемых образов, как к системе определенных качеств художественного языка, дающих возможность создания произведений мелкой пластики, легко находящих себе место среди разнообразных предметов обстановки жилища, сочетаясь с ними в многообразнейших вариациях. Иными словами, понятие декоративности отчетливее ставится в связь с проблемой взаимоотношения произведения пластического искусства и окружающей его среды. Нет нужды говорить, сколь важна эта проблема, особенно если иметь в виду массовую по своему назначению скульптуру, предназначенную для домашнего интерьера.

В русле трудных и естественно не всегда идущих в верном направлении поисков, можно выделить ряд интересных и перспективных находок в творчестве почти каждого художника. Многие из них в самые последние годы приведут к серьезным успехам и, несомненно, будут способствовать преодолению отставания мелкой пластики от общего развития современного декоративного искусства.

¹²⁴ Наиболее крупные выставки, на которых экспонировались произведения малой пластики, — «Выставка-смотр народных художественных промыслов», выставка «Советская Россия» 1960 года, выставка «Декоративно-прикладное искусство РСФСР» (Ленинград) 1964 года, выставка «Советская Россия» 1965 года, «Выставка малой декоративной скульптуры» 1966 года (Москва).

В стремлении найти новое, художники обращаются в процессе поисков чаще всего к народным принципам обобщения и условной трактовки образов. В ряде случаев художники отталкиваются от искусства прибалтийских керамистов, польских и чешских мастеров фарфора. Иные работы по-прежнему продолжают носить следы пассивной иллюстративности. Складывается очень пестрая картина, в которой тем не менее довольно ясно прорисовываются черты будущего оригинального искусства.

Один из признаков приближающегося подъема в искусстве — это концентрация в той или иной его области молодых художников с яркой творческой индивидуальностью. Такое явление можно наблюдать на рубеже 50—60-х годов в декоративной пластике малых форм. Молодые скульпторы Л. П. Азарова, А. М. Белашов, Н. Б. Квитницкая, Г. В. Куприянов, М. Е. Пермяк, В. Г. Петров, П. П. Веселов, С. И. Вайнштейн-Машурина и многие другие — каждый из них вносит в нее свою новую интересную струю.

В начале 60-х годов можно было отметить еще одно обнадеживающее явление в этом виде скульптуры. В творчестве маститых художников, чей стиль складывался в трудные для декоративного искусства годы рубежа четвертого и пятого десятилетий нашего века, также ощутимы поиски пластического декоративного языка, чувствуется неудовлетворенность раскрытием одной лишь сюжетно-изобразительной стороны. А это более ценно и существенно, чем новации молодых художников, еще только приступивших к поискам своего творческого лица и часто имеющих возможность брать почти готовым то положительное, что «висит в воздухе». В искусстве же скульпторов зрелых, начавших работать в 40-х и 50-х годах, найденное выстрадано и выверено, а потому вдвойне ценно. И особенно радуют находки, например, в произведениях Г. Столбовой, на материале творчества которой мы разбирали тенденции, типичные для предшествующего этапа. Среди работ этого художника выделяются две миниатюры 1963 года (высота около 10 см) — «Девушки, расписывающие блюда»¹²⁵. Малый размер всегда был выгоден для вещей Столбовой. В нем скрадывались недостатки ее произведений, а положительные качества выступали на первый план. Миниатюрная пластика в фарфоре наталкивает, почти требует более обобщенной трактовки формы, отказа от скрупулезно-подробной моделировки, которой Столбова иногда злоупотребляла. В «Девушках, расписывающих блюда» появились и новые черты: объемы стали более легкими, они активно и разнообразно соприкасаются с окружающим пространством; в одних местах — формы упругие, выпуклые, «оттесняющие» собой воздух; в других — скульптурные массы скорее вогнуты и пространство наступает, сжимая их, вторгается в композиционную среду скульптуры, начинает сложнее и интереснее взаимодействовать с ней. И пластика вписывается в окружение, ей легче найти свое место в интерьерном ансамбле, в ней появляются качества декоративности. Прозрачные, пастельные розоватые, голубоватые, коричневые тона, не закрывающие, а лишь подчеркивающие белизну фарфора, в миниатюрах Столбовой также помогают им быть декоративными, находя ответ в широко распространенной осветленной гамме фарфоровой посуды. Этот пример еще раз свидетельствует, что достижение декоративности средствами росписи скульптуры не исчерпываются ее яркостью, цветистостью.

Свои трудности и находки у Н. А. Малышевой, также художника старшего поколения. В отличие от Столбовой, у Малышевой в эти годы более интересны скульпту-

¹²⁵ Были экспонированы на выставке «Советская Россия», 1965 г.

ры, которые по размеру уже выходят за рамки малых форм. В композиции «Жарко», изображающей сидящую на пляже, разморенную жарой девушку, ей удастся ближе подойти к ощущению пластической формы. Однако в большинстве вещей этого зрелого и твердо определившегося в своих склонностях художника, в центре внимания по-прежнему остается фабула, рассказ, иллюстрация, анекдот.

Сходная картина наблюдается в творчестве другого скульптора того же поколения — Н. А. Максимченко. Она более последовательна в поисках подлинно-декоративного выражения образа в вещах большого размера, выполненных в майолике, находя свой аспект, свое понимание образа современной женщины советского Востока. В композициях же меньшего, камерного размера, развивающих в привычном плане темы танца, народного эпоса, сказок (фарфор), она убежденно отстаивает свои взгляды, сложившиеся в общем русле советской скульптуры рубежа 40—50-х годов.

Сходное положение можно видеть в начале 60-х годов и в творчестве более молодых скульпторов, считающих Н. Максимченко, Н. Малышеву своими учителями. Смысл происходящих здесь процессов один и тот же — трудные поиски декоративного пластического языка, обращение к специфике малой пластики, как самостоятельному жанру скульптуры, имеющему свои задачи и средства выражения. Результатом этих исканий является большая по сравнению с предшествующим периодом, определенность жанра декоративной камерной пластики, что можно проследить на примере многих работ. Скульптуры уже более соразмерны будущему месту своего назначения — главным образом — жилому помещению. Преобладающими становятся вещи ярко-выраженного камерного характера; они сомасштабны человеку, рука сама начинает тянуться к ним, чтобы рассмотреть их поближе, с разных сторон; с этими вещами удобно обращаться, их можно расставлять в интерьере в самых разнообразных комбинациях и вариантах, в сочетании с другими предметами. Значительно чаще, чем раньше, художники обращаются к скульптурной миниатюре, еще более тесно связанной именно со сферой домашнего быта. В этой области мастерство обработки материала, выявляющее его декоративные качества, «чистая» проработка форм в дереве, кости, камне все более отчетливо воспринимается как художественное качество. Любопытно, что с миниатюрой мы встречаемся сейчас не только в классических для нее материалах — мамонтовой, моржовой кости, в камне твердых пород, но и в фарфоре, где мы ее до сего времени не часто видели. В этой области интересно работают художники старшего поколения («Девушки, расписывающие блюда» Г. Столбовой, о которой мы уже говорили), среднего («На прогулке» Н. Лотова, «Встреча героя» и «Важная новость» Е. Беловой, «Мальчик на баранчике», «За водой» Т. Андриановой), совсем молодые фарфористы («Дачники» Ю. Львова). Говоря же о камерной пластике, вообще можно отметить, что в большинстве случаев здесь чувствуется здравая мысль, — не делать вещи больше того размера, который строго необходим для выявления замысла художника. И эта направленность близка характеру нашего современного жилого интерьера, его архитектуре, основывающейся на принципе максимальной экономии пространства, рационального его использования.

•

Судить о малой пластике середины — второй половины 60-х годов очень трудно, так как период этот еще не отделен от нас исторической перспективой. Но во всяком случае, можно в общей форме проследить направление, в котором она развивается.

Трактовка образа изменяется в сторону большей лиричности, иногда — характерности, мягкого юмора, занимательности. Ярче проявляются черты камерности, человеческой теплоты образных характеристик. Все реже мы видим вещи слащавые, сентиментальные, салонно-красивые или ложно-героические. Исчезли и внутренне-холодные скульптуры-аллегии, символизирующие, в подражание монументальным и станковым произведениям, различные общие понятия — изобилие, плодородие, труд, строительство и т. д., встречавшиеся в конце 50-х годов. Это лишний раз подчеркивает, что тяготение к такого рода произведениям не лежало в самой природе развития нашего декоративно-прикладного искусства, а являлось результатом воздействия преходящих факторов. И при всех положительных сдвигах нельзя не пожелать, чтобы изменения коснулись, может быть, и самого круга образов и сюжетов. Нет еще в нашей камерной пластике, наряду с «классическими» сюжетами, произведений, в которых и в самой теме ярко, средствами декоративного языка отражались бы «приметы времени», находили бы выражение те черты, «особенности» современной действительности, которые присущи именно нашей эпохе, которые отражают новое в интересах и устремлениях людей.

Существенно, что в среде художников утвердилось понимание бесперспективности механического перенесения принципов станковой скульптуры в декоративную пластику, приемов создания произведений больших размеров — в миниатюру. Можно говорить о значительных успехах в поисках декоративных решений скульптурных произведений.

Важный момент, тесно связанный с вопросом о месте скульптуры в жизни — это, как мы уже говорили, поиски декоративной пластической композиции. Интересные сдвиги в этом направлении замечаются в последние годы как в творчестве «классиков» фарфоровой скульптуры А. Д. Бржезицкой, О. М. Богдановой, С. Б. Велиховой, так и в работах молодых художников М. П. Веселова, К. Ю. Рябининой, В. А. Сергеева, Г. Б. Садикова и не только в фарфоре, но и в других материалах — камне, дереве, глине и т. д. Художники нашли в себе силы обратиться к языку декоративной скульптуры, поняв, какие богатые возможности дает в скульптуре выразительно развернутый в пространстве силуэт, подчеркнутая ритмизация форм и осей движения, четкое и ясное расположение форм в пространстве, сколько может дать роспись, включение в композицию элементов пейзажа, конкретизирующих сюжет аксессуаров и т. д. Об этом отчетливо свидетельствуют многие произведения самых последних лет, такие, как «Ревизор», композиции на тему «Цирк» А. Бржезицкой (1967), «Скоморохи», Г. Садикова (1967), «Мальвина» К. Рябининой (1966) и многие др.

Поиски декоративности идут весьма широко и многообразно. Они ведутся и в плане выявления эстетической выразительности, заключенной в свойствах самого материала. Этот момент очень ярок в миниатюрах из кости С. П. Евангулова, Г. Г. Кривошеина и Г. А. Хазова, где изображение одновременно представляет собой красивой формы гладко отполированный кусочек мамонтовой или моржовой кости, сам по себе приятный для глаз; с этими же качествами мы встречаемся в очень искренней скульптуре С. Егорова «Девушка с книгой», где «теплота» дерева уточняет характеристику образа. Активно работает на образ снежно-белый фарфор в ярко декоративной скульптуре К. Ю. Рябининой «Лев» (1967), неокрашенная глина нежных розовато-красных тонов или спокойных серых оттенков в таких скульптурах московских художников, как «Мать с ребенком» Т. Н. Сапожниковой, «Керамистика» Е. И. Сапроновой, «Рыбачка» М. Е. Пермяк, работы ленинградских

скульпторов — «Зарядка» В. Г. Петрова, «Канна» (шамот) ¹²⁶, «Перегон верблюдов» (1968) П. Л. Веселова и т. д.

В разговоре о художественном мастерстве крайне важен вопрос о расположении скульптуры в пространстве. В современных произведениях художников можно наблюдать два принципиально различных подхода. В одних случаях композиция имеет так называемый «ажурный», сквозной характер построения пластической формы. Воздух при этом не только обтекает скульптуру по внешнему ее контуру, но и затекает внутрь, образуя просветы между объемами и создавая таким образом собственное пространство скульптуры, которое в свою очередь организуется композиционно, взаимодействуя с формами, как плоскость фона и узор в орнаментальном народном ковре или вышивке. Осуществляется сложная и увлекательная игра «двух стихий» — массы и пространства.

В других случаях пластический объем вписывается в компактный блок материала с очень обобщенным силуэтом, «не впускающим» окружающее реальное пространство внутрь композиции. Материал, если можно так выразиться, вытесняет воздух, отвоевывая себе место. Тогда скульптура воспринимается как плотная, монолитная масса, спокойно обтекаемая воздухом, потоки которого, а вслед за ними и наш глаз, нигде не встречают препятствия, и эта легкость доставляет нам эстетическое наслаждение.

И тот, и другой принцип находят развитие в современной декоративной пластике. Первый (ажурный) развивается чаще и последовательнее в композициях, построенных наподобие фриз — развернуто по плоскости, с одной или двумя точками зрения. Второй (монолитный) — в скульптурах, рассчитанных на круговой обзор.

Принцип ажурного построения прослеживается, например, в скульптурной группе «В народном театре» (фарфор, 1968) А. Бржезицкой; в композиции Л. Азаровой «Баба на возу» и в скульптуре «Зима» Н. Квитницкой ¹²⁷ в фарфоре, расписанном под глазурным кобальтом. Эти вещи также построены на своеобразной игре композиционно взаимодействующих объемов и пространства. «Баба на возу» Л. Азаровой — небольшого размера скульптура с четким и выразительным ажурным силуэтом; взаимосвязь ее с окружающей средой усиливается тем, что скульптура лишена собственной подставки: ноги лошадки, колеса телеги непосредственно опираются на «реальную» почву — доску стола, полки, витрины, которая одновременно является и «землей» для скульптуры.

Второй принцип пластической композиции (монолитный), удачно развивает Г. Садиков в скульптуре «Кошка» (фаянс) ¹²⁸. В ней обобщенная обтекаемая масса, без единого просвета или промежутка между отдельными объемами, убедительно передает образ замершего в неподвижности животного. Глазурованная светло-серая поверхность с крупными трещинками «кракле» вызывает в воображении гладкую, блестящую шерсть животного.

По принципу монолита — обобщенного, замкнутого в себе объема, «вытесняющего» пространство, решены и миниатюры из кости Г. Хазова «Юноша с книгой» и другие. Здесь привлекает острое ощущение материала; прекрасно сохранен блок — хорошей формы компактный кусочек кости, — фигурка сидящего человека, чьи

¹²⁶ Выставка «Советская Россия», 1965 г.

¹²⁷ Там же.

¹²⁸ Там же.

формы естественно, без малейшей натяжки обобщены тяжелой меховой одеждой, скрадывающей детали и позволяющей художнику, не переходя предела реалистической трактовки живой формы, превратить ее в обобщенную пластику, напоминающую японские нетцке, такие приятные не только зрительно, но и осязательно. Хорошо выявлена и поверхность кости с ее теплым желтоватым оттенком, чуть усиленным полировкой.

О свободном владении обоими принципами пластической композиции говорят произведения С. Евангулова 1964 года. Его скульптурные миниатюры из кости — результат глубокого увлечения темой древней Москвы, образами тех, чьими искусными руками умножалась ее красота. Скульптура «Строитель древней Москвы» — свободно расположенные в пространстве формы, четко отграниченные друг от друга объемы; «Кузнец»¹²⁹ — монолитная масса с чуть намеченными в рельефе формами, лишь отдельные детали — лицо, волосы, кисти рук — выявленные сильнее, энергичнее, объемнее, останавливают на себе взгляд. В этом произведении художнику удается выразить свое ощущение красоты материала, он ясно показывает очертания моржового клыка, стараясь вписать в него фигуру человека, сняв как можно меньше материала; эта фигурка в 20 с небольшим см высоты приобретает оттенок монументальности, возможно, в связи с характером ее построения: найдя выразительные пропорциональные соотношения масс, художник последовательно располагает основные оси движения форм строго по вертикали или горизонтали. При точно найденных пропорциональных членениях, в данном конкретном случае такое построение подчеркивает ощущение напряженности и энергичности форм, обогащает образ.

Иногда оба принципа пластической композиции сочетаются в одной вещи. Здесь декоративная выразительность строится на контрастном противопоставлении монолитных объемов и легких, ажурных форм, захватывающих окружающий воздух в свое внутреннее пространство. Г. Кривошеин в очень интересной сюите из кости, посвященной рыбакам Севера, удачно использует пластический мотив сетей, связок рыб, создавая с их помощью красивое, ритмически выразительное движение, не нарушая обобщенности форм. Наноса на основные объемы более мелкие формы главным образом в рельефе, он сохраняет цельность общей массы, в то же время создавая богатый силуэт, приближающийся к ажурному.

Важно в пластике малых форм на первый взгляд не первостепенный вопрос о роли подставки. В последнее время совершенно отчетливо обнаруживается стремление художников обходиться вообще без подставки, ставя фигуру непосредственно «на землю». Здесь также ощущается мысль о месте пластики в реальной среде. Скульптура без подставки, лишенная собственного «кусочка земли», приобретает своеобразную композиционную связь с предметом мебели, на котором она стоит. При этом доска стола, полки, шкафа, являясь элементом интерьерного ансамбля, в то же время воспринимается и как «земля», как пьедестал для пластики. Это — один из, хотя и не новых, но интересных приемов достижения связи элементов общей интерьерной композиции. В работах середины 60-х годов он варьируется чрезвычайно разнообразно.

В некоторых вещах устойчивость скульптуры, решенной без подставки, достигается закономерным утяжелением общей пластической массы книзу. Таково большин-

¹²⁹ Обе вещи экспонировались на выставке «Советская Россия», 1965 г.

ство фигурок дымковских мастериц — женщин с ведрами, «барынь» и т. д. с их массивными колоколообразными юбками. В скульптуре Г. Садикова «Мамонт» (майолика) ¹³⁰ тяжелое, как гора, туловище зверя почти целиком «ложится» на землю, чуть только зрительно облегченное небольшими просветами между ногами и круто закрученным хоботом. В работе Н. Сапроновой «Девушка с блюдом» (терракота, 1964) ¹³¹ общий абрис сидящей фигурки приближается к форме конуса, острием кверху, что также придает ей устойчивость и композиционную завершенность, связывает с любой плоскостью, на которую она будет поставлена, и делает подставку излишней.

Другой прием скульптурной композиции без подставки, это, наоборот, облегчение низа скульптуры, получающего сквозной, ажурный строй. При этом скульптура опирается на несколько точек упора, как кровля на столбах или стол на ножках. В скульптуре Г. Куприянова «Мужик и медведь» четыре «ножки» — две ноги человека и две звериные лапы — устойчиво держат всю массу, образуя логичное конструктивное построение, подобное стулу или табуретке. В скульптуре М. Пермяк «Рыбачка» (1964) ¹³² художник создает «запас прочности»: одновременно дает четыре упора — две ноги женщины и два конца сети, и в то же время за счет массивности похожих на колонны ног и толстого жгута сетей — интенсивно утяжеляет всю композицию книзу. При этом просветы между формами также образуют определенный ритмический рисунок. Т. Сапожникова в скульптуре «Мать и дитя» (терракота) ¹³³ решает композицию колоннообразно, придавая обобщенно-трактованным ступням ног форму базы, поддерживающей колонну — фигурку матери с прижавшимся к ней, выполненном в рельефе, тельцем ребенка. Чрезвычайно интересна и разнообразна постановка фигур в серии «Скоморохи» Г. Садикова (1967).

Однако соблазнительность подобного рода решений скульптуры, часто сейчас применяемых, не исключает богатых возможностей построения композиции на подставке. Последняя трактуется в ряде случаев не только как заключительное звено в ритмическом ряде горизонтально-расчлененных объемов, столь выразительных в пластике человеческой фигуры (миниатюра С. Евангулова «Кузнец»), но и в ином качестве. Так, в композиции из двух отдельных фигурок сидящих на пляже девушек работы О. Богдановой (глазурованный фарфор, без росписи) ¹³⁴ использован своеобразный прием соотношения скульптуры и подставки: фигурки свободно ставятся на красивую деревянную доску и могут мыслиться каждая отдельно; но вместе они взаимно обогащают друг друга: блестящая белая поверхность фарфора и матово поблескивающего дерева с неназойливой текстурой удивительно хорошо контрастируют, освежая ощущение каждого материала и выгодно оттеняя декоративные качества того и другого. Сопоставление двух материалов обогащает и образное звучание скульптуры, создавая еле уловимые поэтические пейзажные ассоциации.

Тактично решена подставка в скульптуре Т. Сапожниковой «После купания» (терракота); она удачно конкретизирует обстановку, также давая намек на пейзаж, без претензии на иллюзорность. На очень маленькой подставке еле помещаются

¹³⁰ Выставка «Советская Россия», 1965 г.

¹³¹ 1964, НИИХП.

¹³² Выставка «Московский художник», 1964 г.

¹³³ Выставка «Советская Россия», 1965 г.

¹³⁴ Там же.

ступни девушки, как будто бы с трудом отыскавшей, выйдя из воды, крошечный кусочек сухой земли.

Одна из важных проблем — это вопрос о принципах трактовки пластической формы. Мы редко видим сейчас, чтобы художник повторял в декоративной скульптуре малых форм с максимальной точностью реально существующие в природе объемные формы — и прежде всего — формы человеческого тела, которые являются одним из основных средств эмоциональной выразительности в малой пластике. В большинстве случаев скульптор, в зависимости от художественного замысла, от свойств и возможностей применяемого материала, от условий, в которых будет восприниматься его произведение, стремится усилить пластическую выразительность форм, как бы компенсируя то, в чем он не может соперничать с реальной действительностью (речь идет о невозможности прямой передачи движения, фактического развертывания действия во времени, о необходимости изменения масштаба — уменьшении человеческой фигуры в среднем в десять раз и т. д.). И здесь выявляются различные пути.

В одном случае художник в первую очередь преследует задачу создания общей массы, единого объема, как основы пластической композиции, при этом «круглым» он делает лишь одну или несколько крупных масс — туловище, голову с шеей; руки и ноги — округлые, если они отстоят от основного объема тулова; если же прилегают к туловищу, — то оказываются уже решенными в рельефе, иногда очень плоском, что в значительной степени облегчает задачу достижения пластической цельности всего произведения, его ясно воспринимаемого расположения в пространстве. Расположенные рядом формы большей частью встречаются друг с другом под тупым углом, или вообще плавно и незаметно переходят друг в друга. Такая трактовка формы, близкая народной керамике прошлого, получила широкое развитие в декоративной камерной скульптуре последних лет. При таком отношении к форме масса материала остается почти нерасчлененной, как бы ожидающей последующего завершения. И это становится понятным, если учесть, что большинство скульптур камерного характера из майолики, фарфора, фаянса, как и народная пластика, расписываются. Если же в самой пластической форме все «сказано» до конца, — цвету, линии, здесь уже делать нечего, разве только повторять то, что уже сказала пластика.

В тех случаях, когда роспись не предусматривается, даже если речь идет о народном искусстве, например, о богородской деревянной скульптуре — игрушке, — там формы зачастую более решительно отделяются друг от друга, одновременно появляются четкие горизонтальные членения объемов, позволяющие добиваться более ясных масштабных соотношений масс средствами скульптуры, без помощи графической линии. Этот принцип трактовки формы связан с известной утрировкой, усилением границ, отделяющих один объем от другого, с более полным использованием выразительных свойств светотени. Объемы и крупные, и мелкие, становятся иногда даже более выпуклыми, чем они есть в действительности, границы между ними превращаются в углубления, создается активная светотеневая игра. Здесь формы встречаются друг с другом, образуя острый угол — меньше 90° .

Такая трактовка формы, как мы видели, наблюдалась в конце XVIII века в фарфоровых фигурках серии «Народы России» (Императорский завод), непосредственно идущих от большой скульптуры в мраморе, где светлый и чуть-чуть просвечивающий материал наталкивал художника на такое решение. И сейчас мы наблюдаем, что значительную роль в обращении скульптора к такой трактовке формы играют соответственные свойства материала. Плотные материалы темного тона — бронза,

чугун и др., или наоборот светлые, «легкие» — фарфор, фаянс, стекло, зачастую подсказывают художнику ту или иную трактовку формы, обработки поверхности, но определяющей все же является тональность образа, его эмоциональная атмосфера. В таких твердых материалах, как камень, кость, где художники также, не прибегая к росписи, стремятся средствами пластики сделать поверхность выразительной, мы встречаем и ту, и другую трактовку, в зависимости от того, выявление каких качеств материала входит в замысел художника — монолитность или способность выдерживать тонкую и точную моделировку форм. Яркий пример этого — уже неоднократно упоминавшиеся миниатюры С. Евангулова «Кузнец» и «Строитель древней Москвы»¹³⁵.

И тот, и другой принципы предоставляют художнику богатейшие возможности выражения, так же как и их логическое и закономерное сочетание — игра на контрастах спокойных, обобщенных, слитных форм и богатых светотенью, острых «ударов», в которых активно выступают не только пластические объемы, но и теневые границы и провалы между ними, образующие своеобразный рисунок.

В большинстве же декоративных скульптур камерного характера, как мы видим, общая масса, главный «круглый» объем обогащен уплощенными, превращенными в рельеф, второстепенными пластическими формами. При этом тактичное выделение одной — двух особенно характерных деталей в более энергичный, круглящийся, иногда отстающий от общей массы объем, позволяет создавать яркие эффекты, как об этом свидетельствуют, например, произведения старых сергиево-посадских резчиков по дереву — барыни с цветами, с собачкой, с зонтиком, с младенцем.

Необходимо остановиться на особенно важной и существенной именно для декоративной пластики проблеме — на введении росписи, на роли цвета в декоративной скульптуре 60-х годов. Меньший интерес художников вызывает сейчас весьма распространенный в недалеком прошлом принцип «раскрашивания» пластики с таким расчетом, чтобы создать возможно более полную иллюзию естественного, натурального цвета предметов. И вряд ли стоит об этом жалеть. Художники с успехом ищут других, более декоративно-выразительных путей обогащения пластики цветом. При этом иногда роль цвета, росписи настолько значительна, что временами кажется, что сама пластика, скульптурная форма превращается в своего рода «основание» для сильной, эмоциональной росписи. Такой пример дает дымковская скульптура-игрушка. И это вполне закономерное решение. Важно лишь, чтобы, как мы это видим в лучших произведениях дымковских мастериц, — многоцветная, в полный голос, яркая, дробящаяся на многочисленные мелкие струйки, переливающаяся, как груда самоцветов роспись, не разбивала саму пластическую форму, чтобы основные скульптурные объемы, их выразительное масштабное соотношение не затемнялось, не «скидывалось со счетов». Такая опасность в некоторых вещах дымковских мастериц замечается в порыве понятного увлечения эффектами обильного красочного и рельефного декора. Но такого рода принцип росписи, где «ведущим» становится цвет, как мы это наблюдаем в дымковской пластике, нигде, кроме народного искусства, мы сейчас не видим. Более характерна для сегодняшнего дня тенденция тактичного дополнения, обогащения скульптурного объема, причем не всегда собственно живописными средствами, иногда и с использованием графических приемов, линейно, или путем различной фактурной обработки поверхности.

¹³⁵ Выставка «Советская Россия», 1965 г.

Если говорить о живописном подходе, то здесь явственно различаются две тенденции. Одна из них — стремление оперировать естественными цветами изображаемых предметов, повышая при этом в той или иной степени их звучность, делая их более «открытыми», прозрачными, не «глушащими» материал. Так работают Е. Гатилова — ее две фигуры колхозниц «Добро пожаловать!», П. Кожин — фигурки из серии «Марийцы» (и те, и другие в фарфоре), Г. Куприянов — уже упоминавшаяся его композиция «Мужик и медведь» (фаянс)¹³⁶. При тактичном использовании этого приема, когда художник не стремится к имитации натуральных красок, к их иллюзорности, такой путь, как убедительно показывает практика, возможен и плодотворен. Здесь при помощи цвета достигается желаемая конкретизация формы, — там, где этого требует замысел, соответственная пластическая трактовка.

Но не менее оправдана и другая система, создающая условную гамму, обычно сводящуюся к росписи одним — двумя цветами. За основу берется естественный тон самого материала — глины, фарфора, металла, дерева, а остальные цвета подбираются к нему дополнительно. Художники стараются (как это распространено, между прочим, во многих областях народного искусства) обойтись здесь возможно меньшим количеством цветов, отнюдь не стремясь к многоцветию и избегая пестроты. В таком принципе росписи можно видеть проявление характерного для сегодняшнего дня уважения художника к материалу. Яркий пример — многочисленные скульптуры Л. Азаровой и Н. Квитницкой из фарфора с росписью, основанной на взаимодействии всего двух цветов — белого и синего. В их произведениях ослепительная белизна фарфора подчеркивается глубокой синевой подглазурной, кобальтовой росписи, то слегка, свободной линией, подчеркивающей формы, то покрывающей большие поверхности (например — копыта на возу — синий блестящий массив, усеянный более светлыми звездочками, — «цветочками» в сене), то создающей орнаментальный ковровый узор (разделка платья на «Скрипачке» Н. Квитницкой, юбки — на «Бабе с ведрами» Л. Азаровой)¹³⁷. Сходный прием развивает и М. Пермяк, оживляя скульптурную форму проведенными острым инструментом линиями в мягком еще материале, или графической разделкой белым ангобом по естественному цвету красной или серой глины («Рыбачка», «В гимнастическом зале» и другие), М. Житкова («Пастушок»), Т. Сапожникова («Мать с ребенком», «После купания»), Н. Сапронова («Сидящая девушка») — в терракоте.

Нужная мера условности росписи, как и самой пластической формы, диктуется, естественно, в первую очередь художественным замыслом, характером образа. Но не маловажен и момент необходимости в декоративной скульптуре камерного плана находить пути наиболее полного объединения скульптуры в один ансамбль с предметами утилитарного назначения, в среде которых пластике предстоит постоянно находиться. Здесь возникает требование двойной связи скульптуры с другими вещами — и как элементов одной композиции, и как своего рода идейно-художественного акцента. Обобщенность, цельность объемов насыщающих интерьер утилитарных и декоративных предметов, тканей, их обычно открытый, не разбитый полутонами колорит, требует ответа и от скульптуры, чтобы она не потерялась в их «толпе», вызывает желательность определенной условности, приподнятости и формы, и цвета. Роспись, в которой художник стремится ближе подойти к естественной окраске

¹³⁶ Выставка «Советская Россия», 1965 г.

¹³⁷ Там же.

предметов в природе, с их полутонами и постепенными переходами цвета, труднее вписывается в общую гамму современного интерьерного ансамбля. Здесь художники вынуждены прибегать к некоторому (иногда очень значительному) усилению, приподнятости цвета, или, наоборот, к его высветлению, позволяющему материалу просвечивать сквозь тонкий слой окраски, чтобы их произведение не поблекло в соседстве со звучащими в полную силу открытыми цветами посуды, утвари, тканей в жилище. Этот путь достижения декоративности колористической гаммы в скульптуре несколько более сложен. Однако и здесь достигаются интересные результаты, о чем говорят композиции П. Кожина — фигурки из серии «Марийцы» (фарфор), Е. Гатиловой — «Приезжайте к нам к колхоз» (фарфор), «Шьющая девушка» (фарфор) Г. Столбовой¹³⁸ и др.

В творчестве мастеров народных промыслов к 60-м годам назревают серьезные изменения. Из обособленного положения артелей промысловой кооперации они в 1960 году переводятся в систему государственной промышленности и становятся по существу такими же фабриками и заводами, но не оснащенными машинной техникой. Руководство художественными промыслами при этом переходит к организациям, весьма мало беспокоящимся о развитии декоративно-прикладного искусства, и озабоченным в основном лишь вопросами выполнения и перевыполнения плана выпуска и сбыта продукции, как и по отношению к другим, подведомственным им предприятиям нехудожественного профиля. При этом сводятся на-нет, ликвидируются достигнутые за последние годы достижения и льготы, облегчавшие мастерам занятие творческой работой, ослабляется связь производств с художественной и научной общественностью. Результатом является замедление, а в ряде случаев и полное прекращение или регресс в развитии коллективного творчества мастеров и художников народных промыслов.

Наряду с этим все большее количество мастеров народных промыслов самостоятельно выступает с произведениями своего индивидуального искусства вместе с художниками, членами творческих союзов, на выставках и просмотрах. Их искусство по-прежнему зиждется на традиционном языке промысла, но является в то же время его ответвлением, выходящим за рамки общего коллективного стиля. Эти тенденции проявляются интенсивно в творчестве мастеров богородской резьбы по дереву и значительно слабее — дымковской глиняной скульптуры — игрушки. Здесь черты общего стиля по-прежнему несравненно ярче, чем различия индивидуального почерка каждого художника в отдельности.

Положение богородского искусства скульптурной резьбы по дереву внушает наиболее серьезные опасения. В работе над образцами массовых изделий и над уникальными произведениями в создавшихся условиях получают преобладание два направления. В одних случаях приходится говорить о некотором «замораживании» традиционных приемов резьбы, их несколько искусственной стилизации, и одновременно — о слабости композиционных решений, в которых отдельные элементы связываются между собой по преимуществу лишь сюжетным взаимоотношением изображаемых персонажей.

В других случаях заметно вновь усилившееся стремление приблизиться к творчеству «ученых» художников, но, к сожалению, не в их поисках декоративности последних лет, а к тем образцам 50-х годов, в которых скульпторы ориентировались

¹³⁸ Выставка «Советская Россия», 1965 г.

на приемы станковой пластики. Некоторые художники, работавшие ранее в плане богородской резьбы (И. К. Стулов, М. Ф. Баринев) с разным успехом обращаются к другим жанрам скульптуры, не имеющей уже ничего общего с искусством богородской скульптуры-игрушки.

•

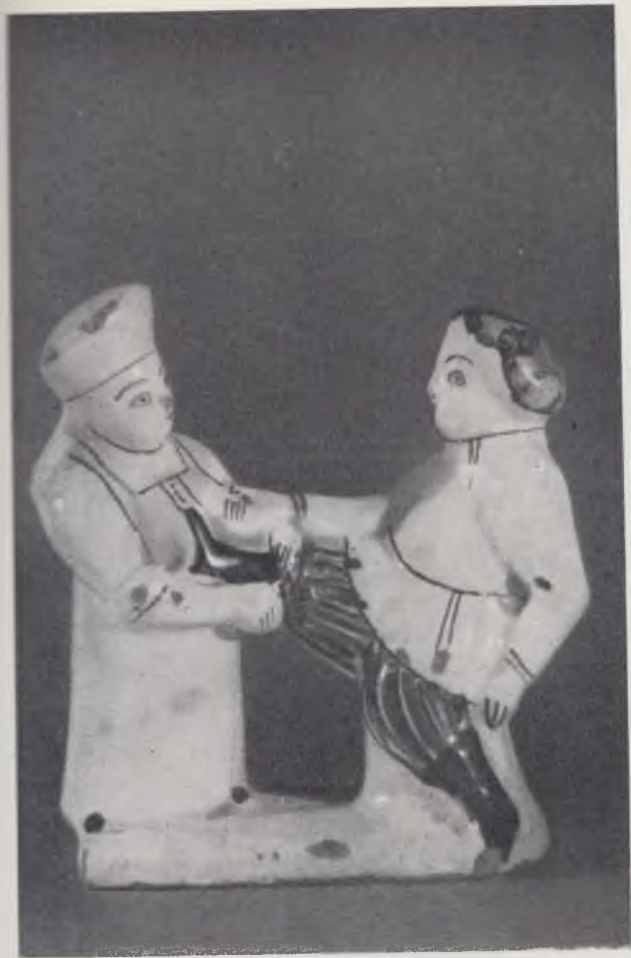
В лучших произведениях малой пластики последних лет основной путь развития лежит через пристальное наблюдение реальной действительности, к выявлению в декоративном плане характерных черт, присущих нашему времени. Такого рода завоевания пока немногочисленны, из них еще не складывается в общей сумме образ современной эпохи. Однако ясным становится роднящее большую часть скульптур внимательно-любовное отношение к человеку, стремление изобразить его таким, как он раскрывается взору художника в своей повседневной, «домашней» жизни, со своими маленькими слабостями и недостатками, и вместе с тем, — прочесть в нем новые качества людей, его современников. Там, где художник творит, реализуя богатые и разнообразные возможности языка декоративной пластики, там ему сопутствует успех. Однако подводить итоги идущему к подъему искусству малой декоративной пластики еще преждевременно. Важно выявить и сделать достоянием художественной общественности замечательные пластические принципы прошлого и то новое, перспективное, что появляется в лучших работах и ожидает дальнейшего развития. Выставки 1967—1968 годов, посвященные 50-летию Октября, с неопровержностью подтвердили, что декоративная скульптура малых форм действительно находится на подъеме и в недалеком будущем обещает стать одной из интереснейших областей советского декоративно-прикладного искусства.

ИЛЛЮСТРАЦИИ





1. НИЩИЙ С ПОВОДЫРЕМ. Майолика. Гжель. Вторая половина XVIII века



2. БЫТОВАЯ СЦЕНКА. Майолика. Гжель. Вторая половина XVIII века



3. ВСАДНИЦА. Майолика. Гжель. Вторая половина XVIII века



4. ЯКУТ. Фарфор. Имп. фарфоровый завод. Последняя четверть XVIII века



5. РУССКАЯ ЯГОДНИЦА. Фарфор. Имп. фарфоровый завод. 1780-е годы

6. ТОРГОВЕЦ РЯБЧИКАМИ. Фарфор. Имп. фарфоровый завод. 1780-е годы

7. МОЛОЧНИЦА. Фарфор. Имп. фарфоровый завод. Конец XVIII века





8. ДВОЙНАЯ СОЛОНКА С ФИГУРОЙ МАЛЬЧИКА.
Фарфор. Завод Ф. Гарднера. 1780-е годы

9. ДВОЙНАЯ СОЛОНКА С ФИГУРОЙ МАЛЬЧИКА.
Фарфор. Мейссенский фарфоровый завод. Вторая
половина XVIII века





10. ДВОЙНАЯ СОЛОНКА С ФИГУРОЙ ДЕВУШКИ.
Фарфор. Завод Ф. Гарднера. 1780-е годы

11. ДВОЙНАЯ СОЛОНКА С ФИГУРОЙ ДЕВУШКИ.
Фарфор. Мейссенский фарфоровый завод. Вторая
половина XVIII века



12. ВАЗА ГУРЬЕВСКОГО СЕРВИЗА НА ФИГУРНОЙ ПОДСТАВКЕ,
ИСПОЛНЕННАЯ С. ПИМЕНОВЫМ. Имп. фарфоровый завод. 1806—1810 годы



13. С. ПИМЕНОВ. ВОДОНОСКА. Фарфор. Имп. фарфоровый завод. 1817 год



14. БЛИННИК. ФИГУРА «ВОЛШЕБНОГО
ФОНАРЯ» Фарфор. Завод Ф. Гарднера.
1818—1820 годы

15. КУЧЕР. ФИГУРА «ВОЛШЕБНОГО ФОНАРЯ».
Фарфор. Завод Ф. Гарднера. 1818—1820 годы

16. ДЕВУШКА С КОРЗИНОЙ ЦВЕТОВ. Фарфор.
Завод Козлова. Вторая четверть XIX века

17. ФРАНТИХА. Фарфор. Завод Козлова. Вторая
четверть XIX века





18. ЩЕГОЛИХА. Фарфор. Завод А. Сафронова. 1830-е годы



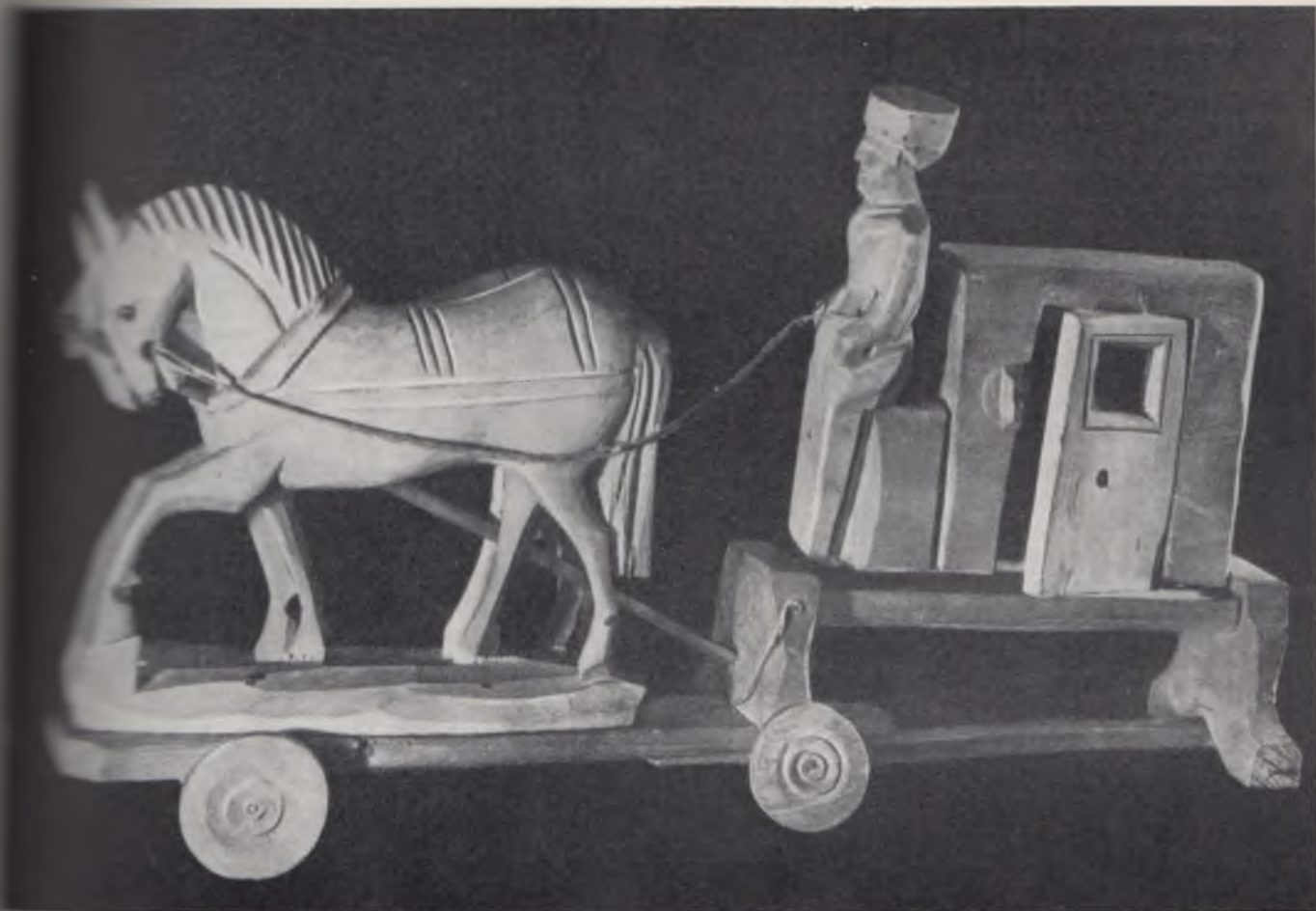
19. ФРАНТ. Фарфор. Завод А. Сафронова. 1830-е годы



20. БАРЫНЯ. Дерево. Сергиев-Посад.
Первая половина XIX века



21. СТАРИК СО СТАРУХОЙ. Богородская деревянная резьба. Конец XVIII — начало XIX века



22. КАРЕТА, ЗАПРЯЖЕННАЯ ПАРОЙ ЛОШАДЕЙ. Богородская деревянная резьба.
Вторая половина XIX века

23. СЕДАЧОК. Богородская деревянная резьба. Конец XVIII — начало XIX века

24. КРЕСТЬЯНИН С ФЛЯГОЙ. Богородская деревянная резьба. Первая половина XIX века

25. ПЛЯШУЩИЙ КРЕСТЬЯНИН. Богородская деревянная резьба. Первая половина XIX века



ВСТАВЛЮЩИЙ КРЕСТЬЯНИН. Богородская деревянная резьба.
Первая половина XIX века





27. ГУВЕРНЕР И БАРЧУК. Фарфоровый лубок. Гжель.
1840-е годы



28. ДАМА С ДЕВОЧКОЙ. Фарфоровый лубок. Гжель.
Вторая четверть XIX века



29. ЖЕНЩИНА С ПТИЦЕЙ. Фарфоровый лубок. Завод
ГУЛИНА. Гжель. Вторая четверть XIX века

30. БАРЫНЯ И СЛУЖАНКА. Фарфоровый лубок. Гжель.
Первая половина XIX века



31. К. СОМОВ. МАСКА. Фарфор. Имп. фарфоровый завод. 1906 год

32. В. КУЗНЕЦОВ. БЛИЗНЕЦЫ (МАЙ). Фарфор. Гос. фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова, 1914—1919 годы

33. В. КУЗНЕЦОВ. ДРОВОСЕК (АПРЕЛЬ). Фарфор. Гос. фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова, 1923 год





34. В. КУЗНЕЦОВ. КРАСНОГВАРДЕЕЦ. Фарфор. Гос.
фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. 1918 год

35. Н. ДАНЬКО. КРАСНОАРМЕЕЦ. Фарфор. Гос.
фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. 1919 год



36. *Н. ДАНЬКО*. МАТРОС С ЦВЕТКОМ. Фарфор. Гос. фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. 1919 год

37. *Н. ДАНЬКО*. РАБОТНИЦА, ВЫШИВАЮЩАЯ ЗНАМЯ. Фарфор. Гос. фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. 1919 год

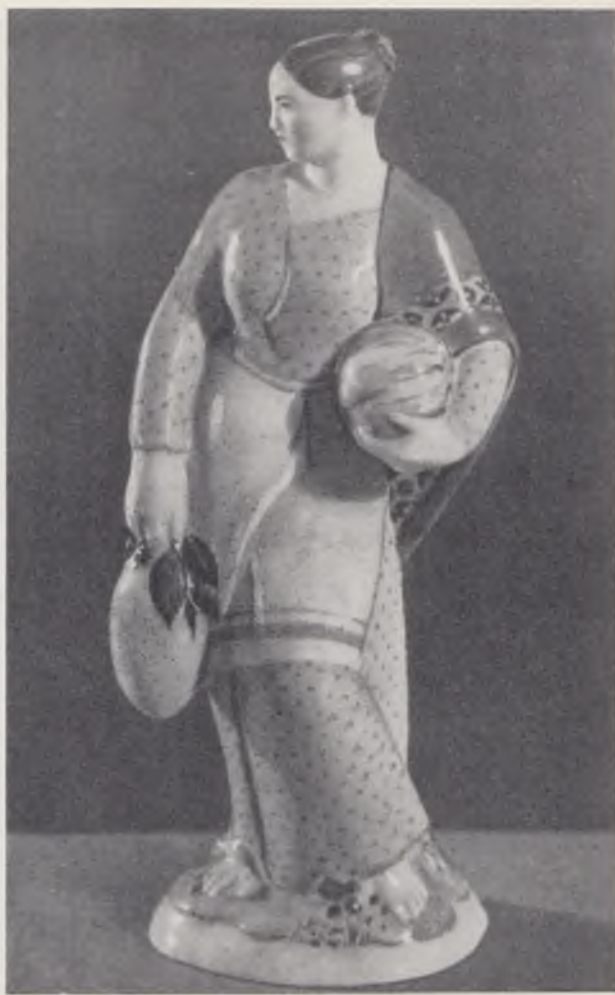




38. А. МАТВЕЕВ. ЖЕНЩИНА С ТУФЛЕЙ. Фарфор
Гос. фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова.
1923 год

39. Н. ДАНЬКО. ЧЕРНИЛЬНИЦА «ЖНИЦА»
(«СПЯЩАЯ КРЕСТЬЯНКА»). Фарфор. Гос. фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. 1918 год





40. *Н. ДАНЬКО. С БАЗАРА. Фарфор. Гос. фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. 1923 год*

41. *Н. ДАНЬКО. ДЕВУШКА С ДЫНЕЙ И ТЫКВОЙ. Фарфор. Гос. фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. Первая половина 1920-х годов*



42. *Н. ДАНЬКО*. ПЛЯШУЩАЯ БАБА. Фарфор. Гос. фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова, 1920-е годы

43. *Н. ДАНЬКО*. ПРАЧКА. Фарфор. Гос. фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова, 1929 год





44. *Т. КУЧКИНА. МАТЬ*, Фарфор. Гос. фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. 1938 год

45. *Т. КУЧКИНА. ШВЕЯ*, Фарфор. Гос. фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. 1937 год

46. И. ЕФИМОВ. ЗЕБРА. Фаянс. 1930-е годы

47. И. ФРИХ-ХАР. СТАРЫЙ ГОРОД. Фаянс. Конаковский завод. 1928 год





48. И. СТУЛОВ. АИСТ. Богородская деревянная резьба. 1940 год

49. И. СТУЛОВ. СОКОЛЬНИЧИЙ. Богородская деревянная резьба.
1936 год





51. И. СТУЛОВ. «КАК МЕДВЕДЬ ДУГИ ГНУЛ». Богородская деревянная
резьба. 1943—1945 годы





52. *БАРЫНЯ С МУФТОЙ*. Дымковская игрушка. 1930-е годы

53. *З. БЕЗДЕНЕЖНЫХ. НЯНЬКА*. Дымковская игрушка.
Конец 1950-х годов

54. *Е. КОШКИНА. СЦЕНА У КОЛОДЦА*. Дымковская игрушка.
1963 год

55. «ПЕТУХ И ВСАДНИК». Дымковская игрушка. 1936 год



56. А. СОТНИКОВ. ГОЛУБКА.

Фарфор. Дулевский фарфоровый завод. 1954 год

57. А. СОТНИКОВ. СОКОЛ. Фарфор.

Дулевский фарфоровый завод. 1957 год



58. Г. СТОЛБОВА. МАЛЬЧИК НА ПЛЯЖЕ.
Фарфор. Ленинградский фарфоровый за-
вод. 1954 год



59. С. ВЕЛИХОВА. ДЕВОЧКА С ЦЫПЛЯ-
ТАМИ. Фарфор. Ленинградский фарфо-
ровый завод. 1954 год



60. А. ЩЕКАТИХИНА-ПОТОЦКАЯ. КУПАВА. Фарфор. Ленинградский фарфоровый завод. 1948 год



61. *Б. ВОРОБЬЕВ. ЛАСКА.* Фарфор. Ленинградский фарфоровый завод. 1959 год

62. *Е. ЧАРУШИН. ОЛЕНЕНОК.* Фарфор. Ленинградский фарфоровый завод. 1949 год



63. *Б. ВОРОБЬЕВ. БОРЗАЯ. Фарфор. Ленинградский фарфоровый завод. 1938 год*



64. *П. КОЖИН. ПРОБУЖДЕНИЕ СНЕГУРОЧКИ. Фаянс. Дулевский фарфоровый завод. 1940 год*



65. *Е. ГУРЕВИЧ. В ВЫХОДНОЙ ДЕНЬ.*
Фарфор. Конаковский завод. 1956 год

66. *А. СОТНИКОВ. УДИЛЬЩИК.* Фарфор.
Дулевский фарфоровый завод. 1960 год

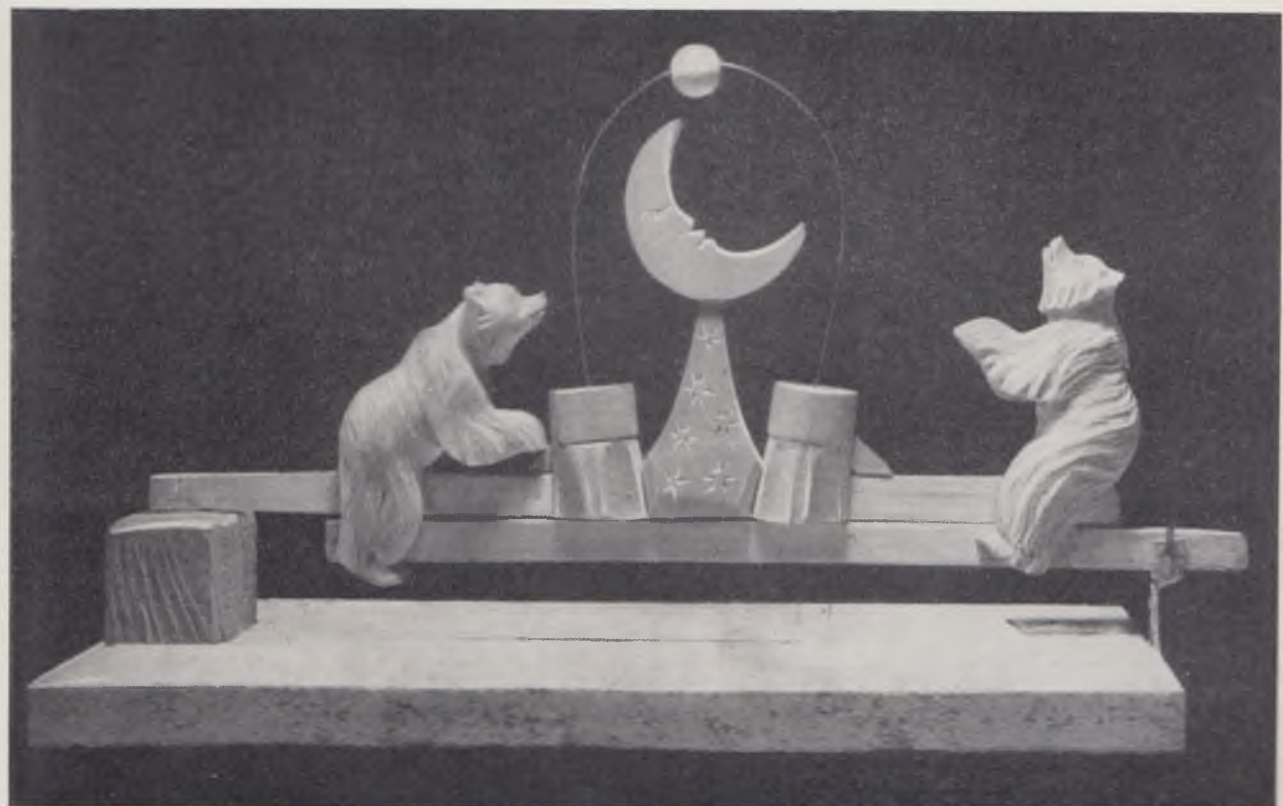
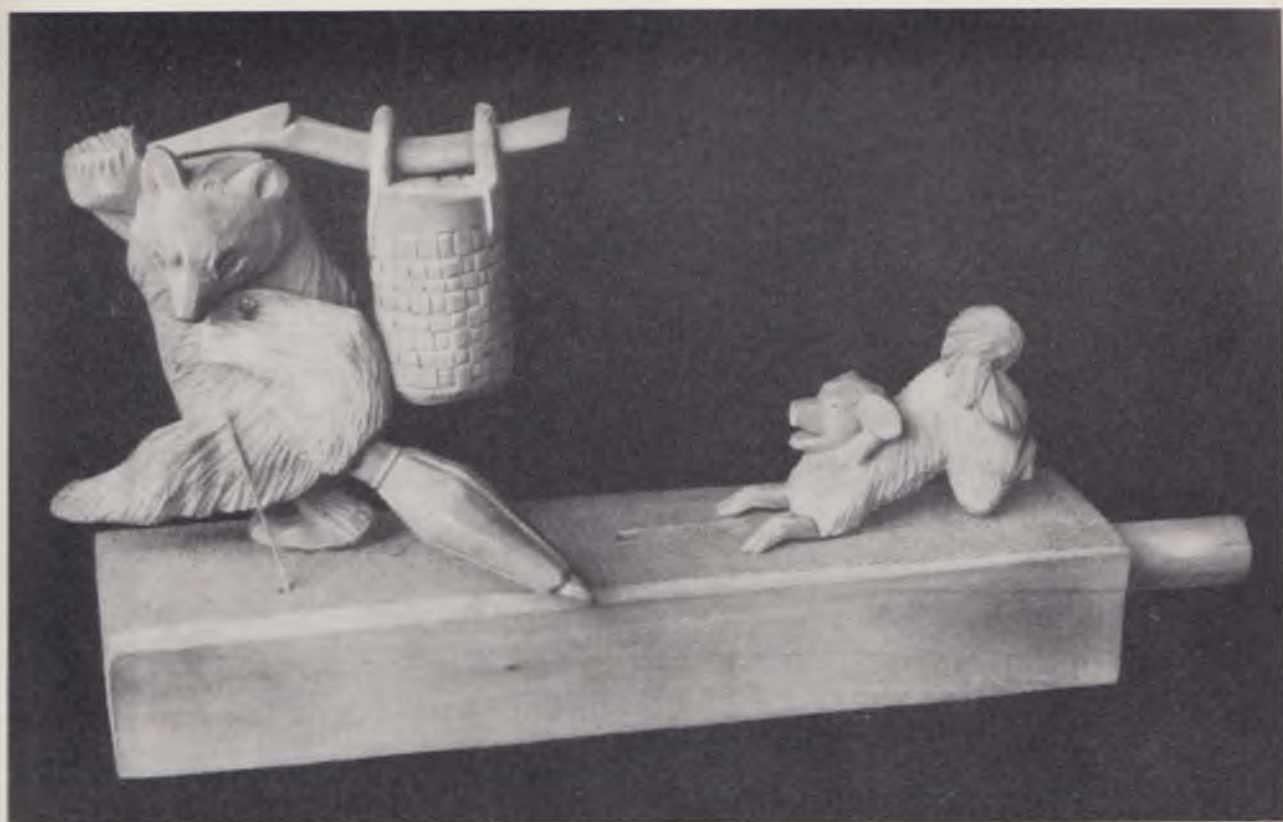


67. В. ЗИНН. МЕДВЕДЬ НА ВЕЛОСИПЕДЕ. Богородская деревянная резьба. 1951 год

68. А. ПРОНИН (сын). БЕГУЩИЙ КОЗЕЛ. Богородская деревянная резьба. 1951 год

69. Г. ШИШКИН. МЕДВЕДЬ И СОБАКА. Богородская деревянная резьба. 1943—1944 годы

70. Н. БАДАЕВ. ВОКРУГ ЛУНЫ. Богородская деревянная резьба. 1963 год

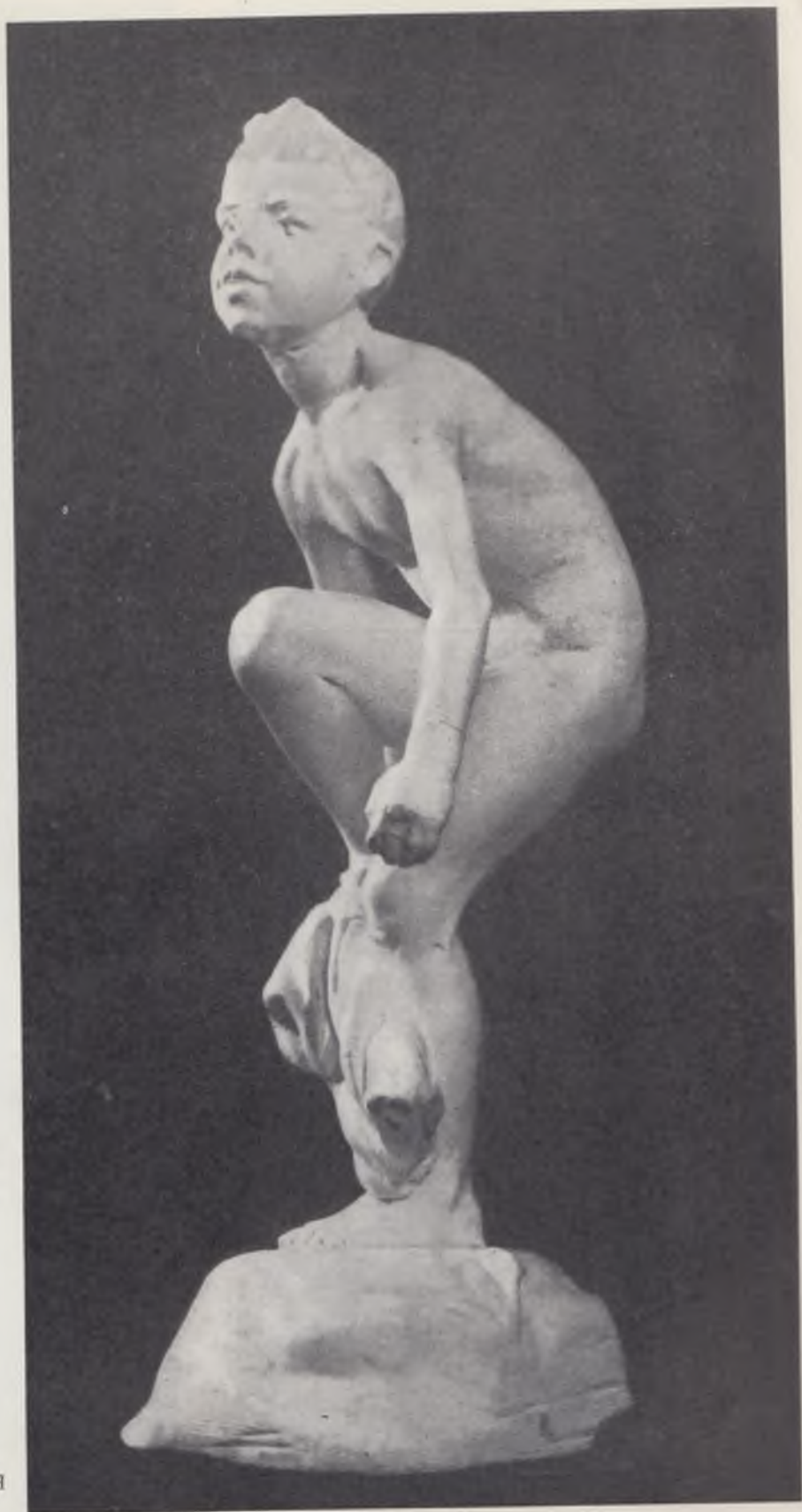




71. П. СТУЛОВ. УРОЖАЙ. Богородская деревянная резьба. 1947 год



72. В. ЗИНИН. МЕДВЕДЬ У ТЕЛЕФОНА. Богородская деревянная резьба. 1952 год



72. Н. ГОРЕЛИКОВ. КУПАЮЩИЙСЯ
МАЛЬЧИК. Чугун. 1955 год

74. *Н. МАЛЫШЕВА. МАЛЬЧИК-НАНАЕЦ С БЕЛКОЙ.*
Фарфор. Дулевский фарфоровый завод. 1951 год

75. *О. БОГДАНОВА. АФГАНСКИЙ КУРИЛЬЩИК.*
Фарфор. Дулевский фарфоровый завод. 1957 год





76. *Е. ГАТИЛОВА*. ПИСЬМО. Фарфор. Дулевский фарфоровый завод. 1956 год

77. *К. ПОПОВА*. МАЛЕНЬКИЙ МУЗЫКАНТ. Фарфор. Дмитровский завод. 1959 год



78. Д. ГОРЛОВ. РЫСЕНОК. Фарфор. Дмитровский завод
1954 год

79. И. ЕФИМОВ. КОНЬ. Фарфор. Ленинградский фарфоровый завод. Вторая половина 1950-х годов



■ **М. БАРИНОВ.** МЕДВЕДЬ ИГРАЮЩИЙ. Богородская деревянная резьба. 1953 год

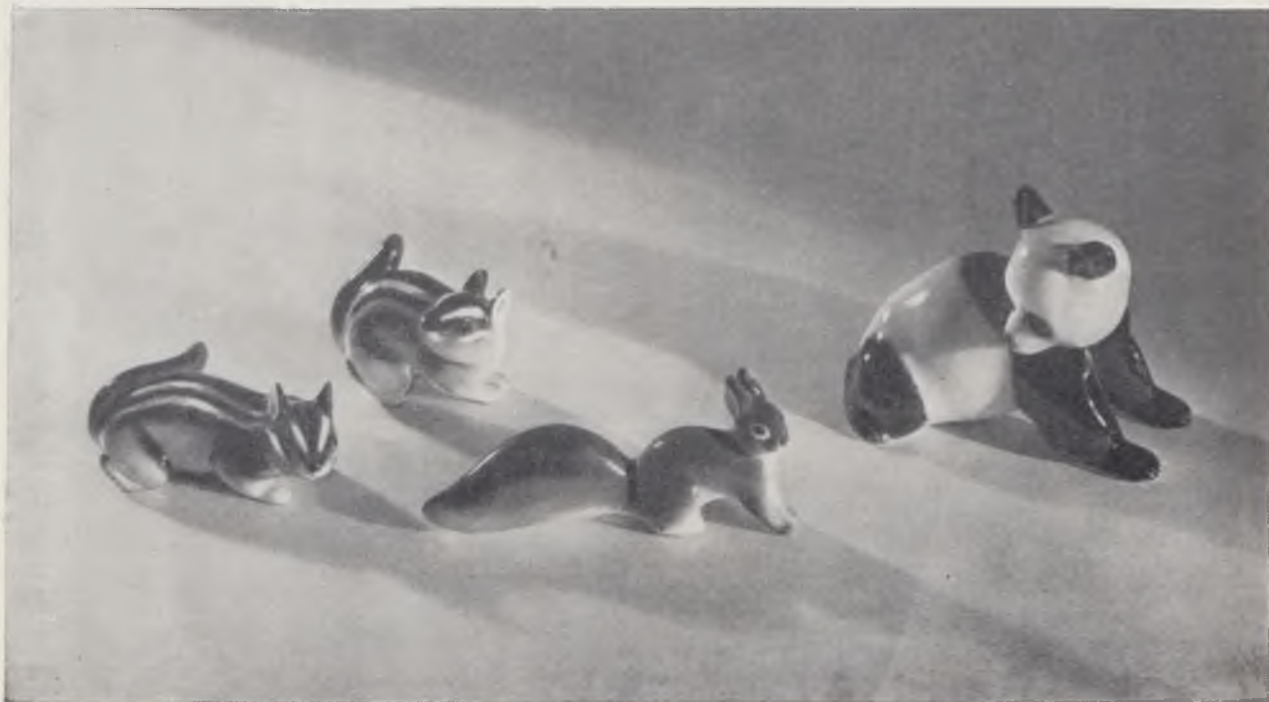
■ **Н. МАКСИМОВ.** «И ПОД ДУДКУ ДУРАКА». Богородская деревянная резьба. 1960 год

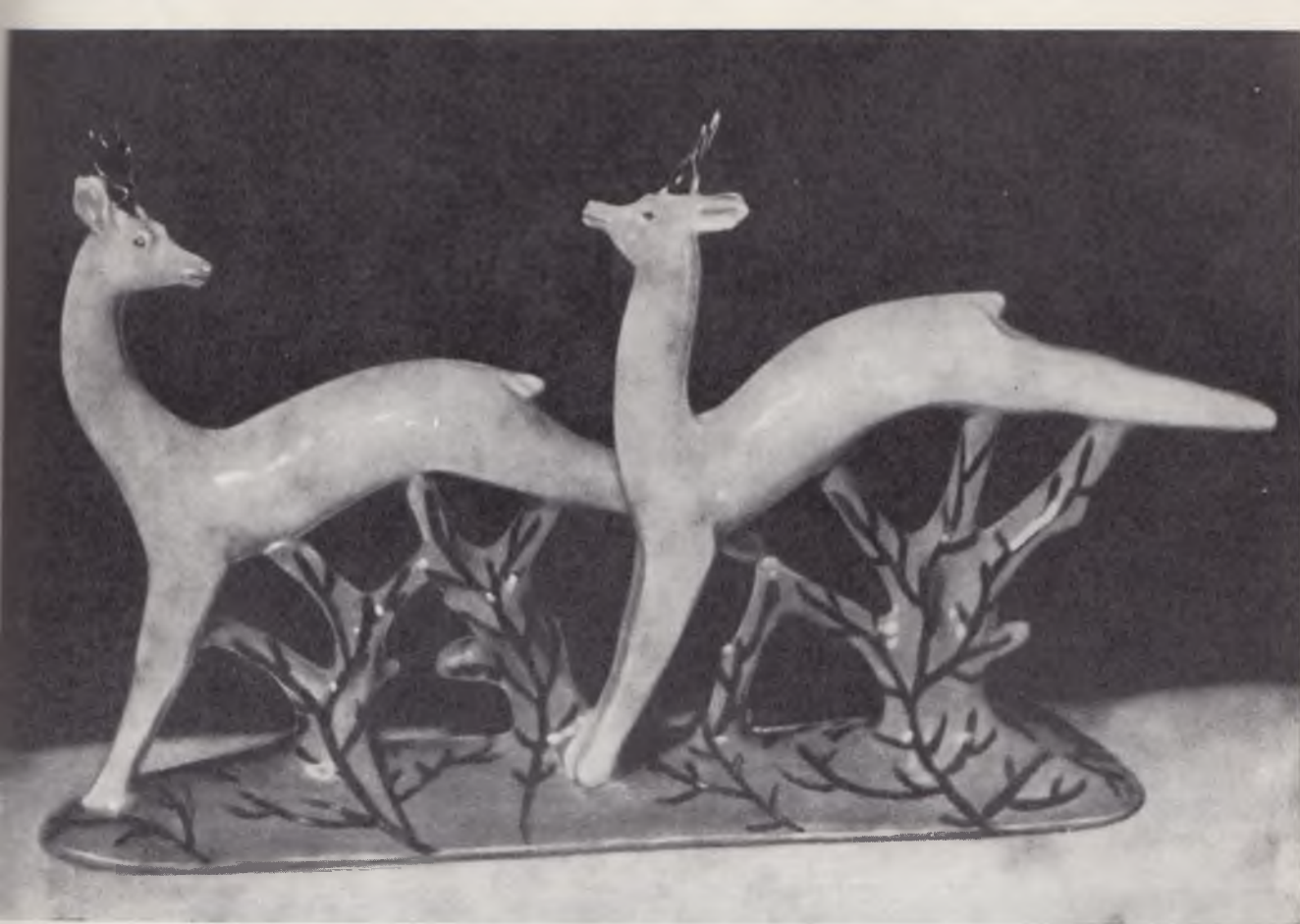




82. Л. АЗАРОВА. НА ВЕЛОСИПЕДЕ. Фарфор.
1960 год

83. П. ВЕСЕЛОВ. ЕНОТЫ, МЕДВЕЖОНОК, БЕЛКА.
Фарфор. Ленинградский фарфоровый завод.
1964 год





84. С. ВАЙНШТЕЙН-МАШУРИНА. БЕГУЩИЕ ОЛЕНИ
Фарфор. Дмитровский завод. 1959 год



85. Г. КРИВОШЕИНА. НЕНЦЫ С РЫБОЙ. Кос
1964 год

86. Н. МАЛЫШЕВА. «ЖАРКО». Фарфор. Дулевск
Фарфоровый завод. 1960 год

87. Г. ХАЗОВ. НЕНКА С КНИГОЙ. Начало 1960-х годов

88. Н. САПРОНОВА. КЕРАМИСТКА. Терракота. 1964 год



89. С. ЕВАНГУЛОВ, ИВАН СУСАН
Мамонтовая кость. 1944 год



90. С. ЕВАНГУЛОВ. СТРОИТЕЛЬ ДРЕВНЕЙ МОСКВЫ.
Мамонтова кость. 1963 год

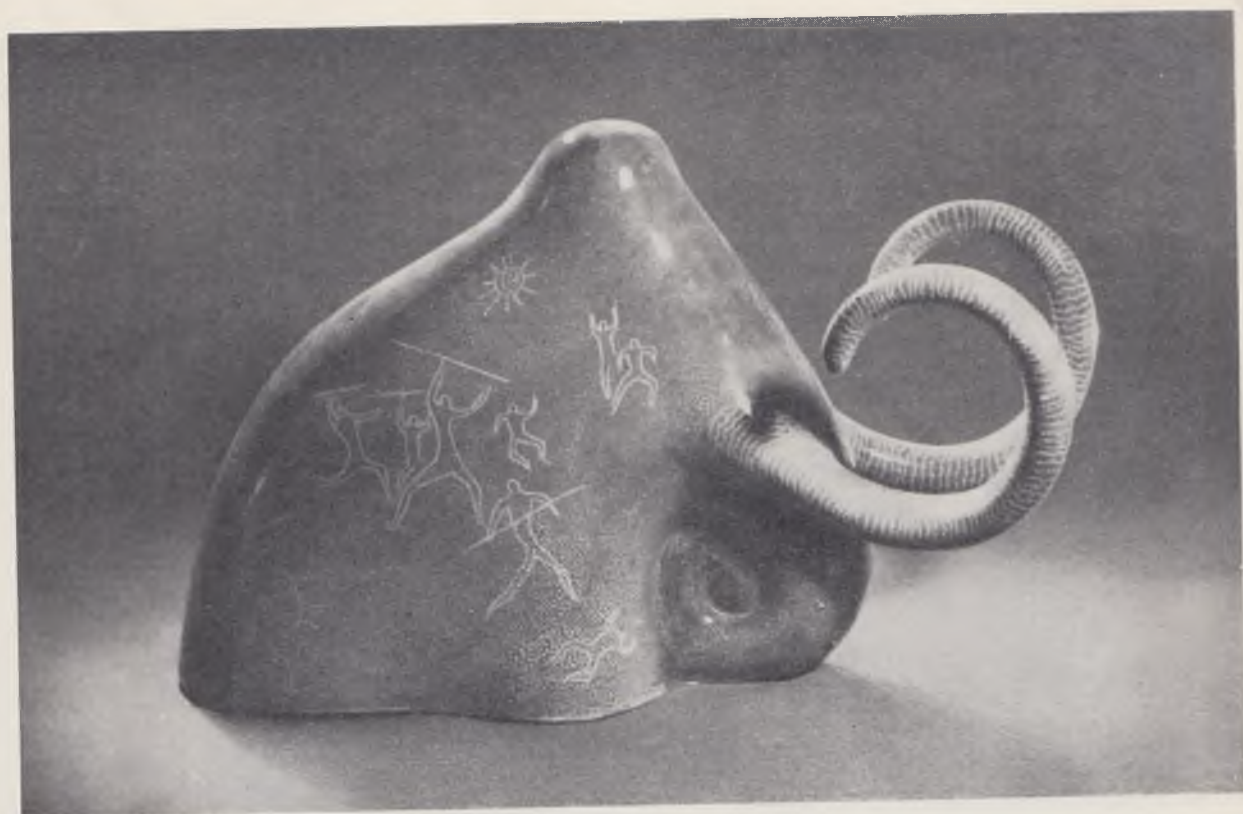




91. С. ЕВАНГУЛОВ. КУЗНЕЦ. Моржовая кость. 1964

92. Г. САДИКОВ. ОХОТА НА МАМОНТА. Майолика.
1962 год

93. Д. ШУШКАНОВ. ЯК. Керамика. 1962 год





94. Г. САДИКОВ.

СКОМОРОХИ. Фаян

1967 год

95. Н. БЕССАРАБОВА.

ДРЕССИРОВЩИЦА.

Керамика. 1967 год



96. Л. АЗАРОВА.

ЧАЕПИТИЕ. Фарфор.
1967 год



97. Н. КВИТНИЦКАЯ.

НА БАЗАРЕ. Майолика.
1967 год





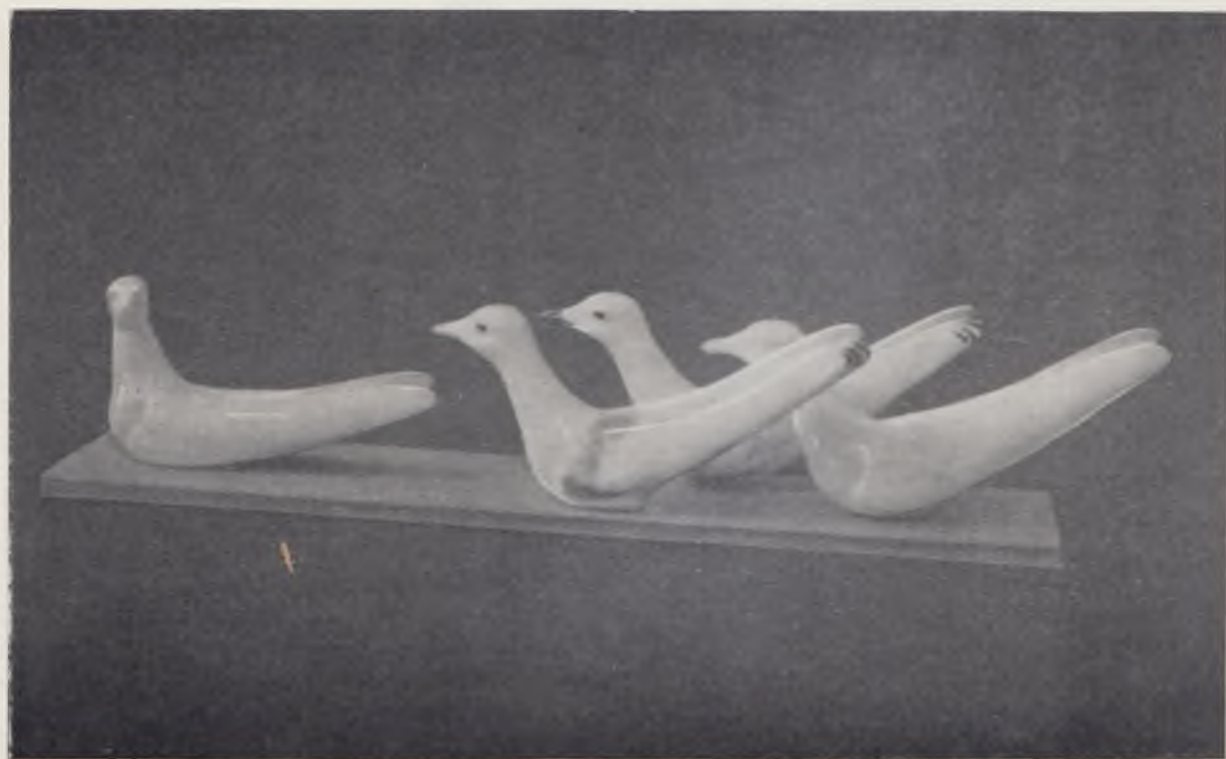
98. А. БРЖЕЗИЦКАЯ. В НАРОДНОМ ТЕАТРЕ.
Фарфор. 1968

99. А. БРЖЕЗИЦКАЯ. ЗИМНЕЕ КУПАНЬЕ.
Фарфор. 1963 год



100. О. МАЛЫШЕВА. Чистильщица Зоя
Майолика, эмаль. 1962 год

101. А. БЕЛАШЕВ. ОЗЕРНЫЕ ЧАЙКИ. Фаянс.
1964 год



102. Л. УРТАЕВА. КОЗЛИК. Стекло. 1967 год



СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. *Нищий с поводырем.* Майолика. Гжель. Вторая половина XVIII века. Гос. Исторический музей
2. *Бытовая сценка.* Майолика. Гжель. Вторая половина XVIII века. Гос. Исторический музей
3. *Всадница.* Майолика. Гжель. Вторая половина XVIII века. Гос. Исторический музей.
4. *Якут.* Фарфор. Имп. фарфоровый завод. Последняя четверть XVIII века. Гос. Русский музей
5. *Русская ягодница.* Фарфор. Имп. фарфоровый завод. 1780-е годы. Музей-усадьба Кусково
6. *Торговец рябчиками.* Фарфор. Имп. фарфоровый завод. 1780-е годы. Музей-усадьба Кусково
7. *Молочница.* Фарфор. Имп. фарфоровый завод. Конец XVIII века. Гос. Исторический музей
8. *Двойная солонка с фигурой мальчика.* Фарфор. Завод Ф. Гарднера. 1780-е годы. Музей-усадьба Кусково
9. *Двойная солонка с фигурой мальчика.* Фарфор. Мейссенский фарфоровый завод. Вторая половина XVIII века. Гос. Исторический музей
10. *Двойная солонка с фигурой девушки.* Фарфор. Завод Ф. Гарднера. 1780-е годы. Гос. Исторический музей
11. *Двойная солонка с фигурой девушки.* Фарфор. Мейссенский фарфоровый завод. Вторая половина XVIII века. Гос. Исторический музей
12. *Ваза Гурьевского сервиза на фигурной подставке, исполненная С. Пименовым.* Имп. фарфоровый завод. 1806—1810 годы. Музей-усадьба Кусково
13. *С. Пименов. Водоноска.* Фарфор. Имп. фарфоровый завод. 1817 год. Гос. Исторический музей
14. *Блинник.* Фигура «Волшебного фонаря». Фарфор. Завод Ф. Гарднера. 1818—1820 годы. Гос. Исторический музей
15. *Кучер.* Фигура «Волшебного фонаря». Фарфор. Завод Ф. Гарднера. 1818—1820 годы.
16. *Девушка с корзиной цветов.* Фарфор. Завод Козлова. Вторая четверть XIX века. Гос. Исторический музей.
17. *Франтиха.* Фарфор. Завод Козлова. Вторая четверть XIX века. Музей-усадьба Кусково
18. *Щеголиха.* Фарфор. Завод А. Сафронова. 1830-е годы. Гос. Исторический музей.
19. *Франт.* Фарфор. Завод А. Сафронова. 1830-е годы. Гос. Исторический музей.
20. *Барыня.* Дерево. Сергиев-Посад. Первая

- половина XIX века. Музей народного искусства Научно-исследовательского института художественной промышленности.
21. *Старик со старухой*. Богородская деревянная резьба. Конец XVIII — начало XIX века. Музей народного искусства Научно-исследовательского института художественной промышленности
 22. *Карета, запряженная парой лошадей*. Богородская деревянная резьба. Вторая половина XIX века
 23. *Седачок*. Богородская деревянная резьба. Конец XVIII — начало XIX века. Музей народного искусства Научно-исследовательского института художественной промышленности
 24. *Крестьянин с флягой*. Богородская деревянная резьба. Первая половина XIX века. Музей народного искусства Научно-исследовательского института художественной промышленности
 25. *Пляшущий крестьянин*. Богородская деревянная резьба. Первая половина XIX века. Музей народного искусства Научно-исследовательского института художественной промышленности
 26. *Пляшущий крестьянин*. Богородская деревянная резьба. Первая половина XIX века. Музей народного искусства Научно-исследовательского института художественной промышленности
 27. *Гувернер и барчук*. Фарфоровый лубок. Гжель. 1840-е годы. Музей-усадьба Кусково
 28. *Дама с девочкой*. Фарфоровый лубок. Гжель. Вторая четверть XIX века. Музей-усадьба Кусково
 29. *Женщина с птицей*. Фарфоровый лубок. Завод Гулина. Гжель. Вторая четверть XIX века. Гос. Исторический музей
 30. *Барыня и служанка*. Фарфоровый лубок. Гжель. Первая половина XIX века. Гос. Исторический музей
 31. *К. Сомов. Маска*. Фарфор. Имп. фарфоровый завод. 1906 год. Гос. Исторический музей.
 32. *В. Кузнецов. Близнецы (май)*. Фарфор. Гос. фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. 1914—1919 годы. Музей Гос. фарфорового завода им. М. В. Ломоносова
 33. *В. Кузнецов. Дровосек (апрель)*. Фарфор. Гос. фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. 1923 год. Музей Государственного фарфорового завода им. М. В. Ломоносова.
 34. *В. Кузнецов. Красногвардеец*. Фарфор. Гос. фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. 1918 год. Музей Гос. фарфорового завода им. М. В. Ломоносова
 35. *Н. Данько. Красноармеец*. Фарфор. Гос. фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. 1919 год. Музей Гос. фарфорового завода им. М. В. Ломоносова
 36. *Н. Данько. Матрос с цветком*. Фарфор. Гос. фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. 1919 год. Музей Гос. фарфорового завода им. М. В. Ломоносова.
 37. *Н. Данько. Работница, вышивающая знамя*. Фарфор. Гос. фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. 1919 год. Гос. Исторический музей
 38. *А. Матвеев. Женщина с туфлей*. Фарфор. Гос. фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. 1923 год. Музей Гос. фарфорового завода им. М. В. Ломоносова
 39. *Н. Данько. Чернильница «Жница» («Спящая крестьянка»)*. Фарфор. Гос. фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. 1918 год. Музей Гос. фарфорового завода им. М. В. Ломоносова
 40. *Н. Данько. С базара*. Фарфор. Гос. фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. 1923 год. Музей Гос. фарфорового завода им. М. В. Ломоносова
 41. *Н. Данько. Девушка с дыней и тыквой*. Фарфор. Гос. фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. Первая половина 1920-х годов. Музей Гос. фарфорового завода им. М. В. Ломоносова
 42. *Н. Данько. Пляшущая баба*. Фарфор. Гос. фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. 1920-е годы. Музей Гос. фарфорового завода им. М. В. Ломоносова
 43. *Н. Данько. Прачка*. Фарфор. Гос. фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. 1929 год. Музей Гос. фарфорового завода им. М. В. Ломоносова
 44. *Т. Кучкина. Мать*. Фарфор. Гос. фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. 1938 год. Музей Гос. фарфорового завода им. М. В. Ломоносова
 45. *Т. Кучкина. Швея*. Фарфор. Гос. фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. 1937 год. Собственность автора
 46. *И. Ефимов. Зебра*. Фаянс. 1930-е годы. Гос. Исторический музей
 47. *И. Фрих-Хар. Старый город*. Фаянс. Конаковский завод. 1928 год. Гос. Исторический музей
 48. *И. Стулов. Аист*. Богородская дере-

- вянная резьба. 1940 год. Музей Гос. фарфорового завода им. М. В. Ломоносова
49. *И. Стулов. Сокольничий.* Богородская деревянная резьба. 1936 год. Музей народного искусства Научно-исследовательского института художественной промышленности
 50. *И. Стулов. Пастух с овцой.* Богородская деревянная резьба. 1940 год. Музей народного искусства Научно-исследовательского института художественной промышленности
 51. *И. Стулов. «Как медведь дуги гнул».* Богородская деревянная резьба. 1943—1945 годы. Гос. Русский музей
 52. *Барыня с муфтой.* Дымковская игрушка. 1930-е годы. Кировский краеведческий музей
 53. *З. Безденежных. Нянька.* Дымковская игрушка. Конец 1950-х годов. Кировский краеведческий музей
 54. *Е. Кошкина. Сцена у колодца.* Дымковская игрушка. 1963 год. Кировский краеведческий музей
 55. *«Петух и Всадник».* Дымковская игрушка. 1936 год. Музей народного искусства Научно-исследовательского института художественной промышленности
 56. *А. Сотников. Голубка.* Фарфор. Дулевский фарфоровый завод. 1954 год
 57. *А. Сотников. Сокол.* Фарфор. Дулевский фарфоровый завод. 1957 год. Музей Дулевского фарфорового завода
 58. *Г. Столбова. Мальчик на пляже.* Фарфор. Ленинградский фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. 1954 год
 59. *С. Велихова. Девочка с цыплятами.* Фарфор. Ленинградский фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. 1954 год
 60. *А. Щекатилина-Потоцкая. Кунава.* Фарфор. Ленинградский фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. 1948 год
 61. *Б. Воробьев. Ласка.* Фарфор. Ленинградский фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. 1959 год.
 62. *Е. Чарушин. Олененок.* Фарфор. Ленинградский фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. 1949 год. Музей-усадьба Кусково
 63. *Б. Воробьев. Борзая.* Фарфор. Ленинградский фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. 1938 год
 64. *П. Кожин. Пробуждение Снегурочки.* Фарфор. Дулевский фарфоровый завод. 1940 год
 65. *Е. Гуревич. В выходной день.* Фарфор. Конаковский завод. 1956 год. Музей-усадьба Кусково.
 66. *А. Сотников. Удильщик.* Фарфор. Дулевский фарфоровый завод. 1960 год. Музей-усадьба Кусково
 67. *В. Зинин. Медведь на велосипеде.* Богородская деревянная резьба. 1951 год. Музей народного искусства Научно-исследовательского института художественной промышленности
 68. *А. Пронин (сын). Безущий козел.* Богородская деревянная резьба. 1951 год
 69. *Г. Шишкин. Медведь и собака.* Богородская деревянная резьба. 1943—1944 годы
 70. *Н. Бадаев. Вокруг луны.* Богородская деревянная резьба. 1963 год. Музей народного искусства Научно-исследовательского института художественной промышленности
 71. *И. Стулов. Урожай.* Богородская деревянная резьба. 1947 год
 72. *В. Зинин. Медведь у телефона.* Богородская деревянная резьба. 1952 год. Музей народного искусства Научно-исследовательского института художественной промышленности
 73. *Н. Гореликов.купающийся мальчик.* Чугун. 1955 год
 74. *Н. Малышева. Мальчик-напаец с белкой.* Фарфор. Дулевский фарфоровый завод. 1951 год. Музей-усадьба Кусково.
 75. *О. Богданова. Афганский курильщик.* Фарфор. Дулевский фарфоровый завод. 1957 год. Музей-усадьба Кусково
 76. *Е. Гатилова. Письмо.* Фарфор. Дулевский фарфоровый завод. 1956 год. Музей-усадьба Кусково
 77. *К. Попова. Маленький музыкант.* Фарфор. Дмитровский завод. 1959 год
 78. *Д. Горлов. Рысенок.* Фарфор. Дмитровский завод. 1954 год
 79. *И. Ефимов. Конь.* Фарфор. Ленинградский фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. Вторая половина 1950-х годов
 80. *М. Баринев. Медведь играющий.* Богородская деревянная резьба. 1953 год
 81. *Н. Максимов. «И под дудку дурака».* Богородская деревянная резьба. 1960 год
 82. *Л. Азарова. На велосипеде.* Фарфор. 1960 год
 83. *П. Веселов. Еноты. Медвежонок. Белки.* Фарфор. Ленинградский фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. 1964 год

84. *С. Вайнштейн-Машурин. Бегущие олени.* Фарфор. Дмитровский завод. 1959 год
 85. *Г. Кривошеин. Ненцы с рыбой.* Кость. 1964 год
 86. *Н. Малышева. «Жарко».* Фарфор. Дулевский фарфоровый завод. 1960 год
 87. *Г. Хазов. Ненка с книгой.* Начало 1960-х годов
 88. *Н. Сапронова. Керамистка.* Терракота. 1964 год
 89. *С. Евангулов. Иван Сусанин.* Мамонтовая кость. 1944 год. Киевский гос. музей русского искусства
 90. *С. Евангулов. Строитель древней Москвы.* Мамонтовая кость. 1963 год
 91. *С. Евангулов. Кузнец.* Моржовая кость. 1964 год
 92. *Г. Садилов. Охота на мамонта.* Майолика. 1962 год
 93. *Д. Шужанов Як.* 1962 год
 94. *Г. Садилов. Скоморохи.* Фаянс. 1967 год
 95. *Н. Бессарабова. Дрессировщица.* Керамика. 1937 год
 96. *Л. Азарова. Чаепитие.* Фарфор. 1967 год
 97. *Н. Квитницкая. На базаре.* Майолика. 1967 год
 98. *А. Бржевицкая. В народном театре.* Фарфор. 1968 год
 99. *А. Бржевицкая. Зимнее купанье.* Фарфор. 1963 год
 100. *О. Малышева. Чистильщица Зоя.* Майолика, эмаль. 1962 год
 101. *А. Белашов. Озерные чайки.* Фаянс. 1964 год
 102. *Л. Уртаева. Козлик.* Стекло. 1967 год
- На первой странице альбома — *Е. Косс-Деньшина. Индюк.* Дымковская игрушка. 1965 год

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ И УСЛОВНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ

- БФ — Богородская фабрика художественной резьбы
 ВФ — Выставочный фонд Научно-исследовательского института художественной промышленности.
 ГИМ — Государственный Исторический музей.
 ГРМ — Государственный Русский музей.
 ИФЗ — Императорский фарфоровый завод.
 ЛФЗ — Ленинградский фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова.
 МБПТШ — Музей Богородской художественной профессионально-технической школы.
 МЗ — Музей Ленинградского фарфорового завода им. М. В. Ломоносова.
 МИ — Музей Игрушки.
 МНИ — Музей народного искусства Научно-исследовательского института художественной промышленности.
 НИИХП — Научно-исследовательский институт художественной промышленности.
 ИХП — Институт художественной промышленности.
 ВНХР — Всесоюзная выставка народных художественных ремесел.

84. *С. Вайнштейн-Машурин. Безущие оленя.* Фарфор. Дмитровский завод. 1959 год
 85. *Г. Кривошеин. Ненцы с рыбой.* Кость. 1964 год
 86. *Н. Малышева. «Жарко».* Фарфор. Дулевский фарфоровый завод. 1960 год
 87. *Г. Хазов. Ненка с книгой.* Начало 1960-х годов
 88. *Н. Сапронова. Керамистка.* Терракота. 1964 год
 89. *С. Евангулов. Иван Сусанин.* Мамонтовая кость. 1944 год. Киевский гос. музей русского искусства
 90. *С. Евангулов. Строитель древней Москвы.* Мамонтовая кость. 1963 год
 91. *С. Евангулов. Кузнец.* Моржовая кость. 1964 год
 92. *Г. Садилов. Охота на мамонта.* Майолика. 1962 год
 93. *Д. Шуйканов Як.* 1962 год
 94. *Г. Садилов. Скоморохи.* Фаянс. 1967 год
 95. *Н. Бессарабова. Дрессировщица.* Керамика. 1937 год
 96. *Л. Азарова. Чаепитие.* Фарфор. 1967 год
 97. *Н. Квитницкая. На базаре.* Майолика. 1967 год
 98. *А. Бржевицкая. В народном театре.* Фарфор. 1968 год
 99. *А. Бржевицкая. Зимнее купанье.* Фарфор. 1963 год
 100. *О. Малышева. Чистильщица Зоя.* Майолика, эмаль. 1962 год
 101. *А. Белашов. Озерные чайки.* Фаянс. 1964 год
 102. *Л. Уртаева. Козлик.* Стекло. 1967 год
- На первой странице альбома — *Е. Косс-Деньшина. Индюк.* Дымковская игрушка. 1965 год

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ И УСЛОВНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ

- БФ — Богородская фабрика художественной резьбы
 ВФ — Выставочный фонд Научно-исследовательского института художественной промышленности.
 ГИМ — Государственный Исторический музей.
 ГРМ — Государственный Русский музей.
 ИФЗ — Императорский фарфоровый завод.
 ЛФЗ — Ленинградский фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова.
 МБПТШ — Музей Богородской художественной профессионально-технической школы.
 МЗ — Музей Ленинградского фарфорового завода им. М. В. Ломоносова.
 МИ — Музей Игрушки.
 МНИ — Музей народного искусства Научно-исследовательского института художественной промышленности.
 НИИХП — Научно-исследовательский институт художественной промышленности.
 ИХП — Институт художественной промышленности.
 ВНР — Всесоюзная выставка народных художественных ремесел.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ

5

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

11

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

59

ИЛЛЮСТРАЦИИ

146—147

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

147

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

150

Ирина Александровна КРЮКОВА
РУССКАЯ СКУЛЬПТУРА МАЛЫХ ФОРМ

●
*Утверждено к печати
Институтом истории искусства
Министерства культуры СССР*

Редактор издательства *Т. Д. Венедиктова*
Художник *Г. В. Дмитриев*
Художественно-технический редактор *Т. П. Поленова*

Сдано в набор 8/XII-1963 г. Подписано к печати 30/IV-1969 г.
Формат 84×108¹/₁₆. Бумага на текст — имитация мелованной,
на альбом иллюстраций — Гознак для глубокой печати.
Усл. печ. л. 22,26 Уч.-изд. 17,2 Тираж 5000 Т-05769
Тип. зак. 1438 Цена 1 р. 13 к.

●
Издательство «Наука» Москва, К-62, Подсосенский пер., 21
2-я типография издательства «Наука»
Москва, Шубинский пер., 10

134538

ОПЕЧАТКИ И ИСПРАВЛЕНИЯ

Страница	Строка	Напечатано	Следует читать
79	11 стр.	(1938)	(1939)
106	5 стр.	«Белоруска»	«Белоруски»
107	11 стр.	1952	1953
109	19 св.	тактической	тактичной
148	7 стр.	Собственность автора.	Музей Гос. фарфорового
стлб. прав.			завода им. М. В. Ломоносова.
149	1—2 св.	Музей Гос. фарфорового завода им. М. В. Ломоносова	Собственность автора.

Заказ 1433