

L. ORCHANSKY
Professeur de l'Institut
d'Herzen à Léningrade

L'ART DES PAYSANS
DE
L'UNION DES
RÉPUBLIQUES
SOVIÉTISTES
SOCIALISTES

1917~1927

Edition de l'Académie
des Beaux Arts
LÉNINGRADE
1927

1927
1927

50

Л. Г. ОРШАНСКИЙ

7(084)✓

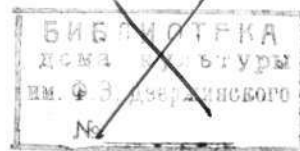
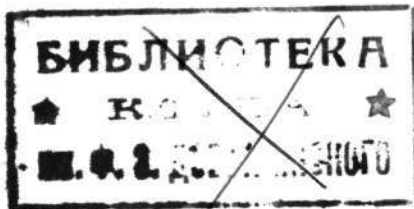
0-71.

④

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
И
КУСТАРНАЯ
ПРОМЫШЛЕН-
НОСТЬ
СССР
1917~1927**

3973 (СОЛНЦЕ)

5



Издание Академии
Художеств
ЛЕНИНГРАД
1927

532

55870
55870
55870
55870
55870
55870

ОБЛОЖКА И КНИЖНЫЕ УКРАШЕНИЯ
ХУДОЖНИКА Е. Д. БЕЛУХИ

ТИПОГРАФИЯ „КРАСНОЙ ГАЗЕТЫ“ ИМЕНИ ВОЛОДАРСКОГО
ЛЕНИНГРАД, ФОНТАНКА, 57.—ЛЕНИНГРАДСКИЙ ГУБЛИТ № 21461
ТИРАЖ 2.000 ЭКЗЕМПЛЯРОВ.—ЗАКАЗ № 4316

ВВЕДЕНИЕ

L'ART POPULAIRE RUSSE.

L'art populaire russe occupe une place à part dans l'art européen moderne. Les pays de l'Occident, dont la culture se concentre et se développe surtout dans les grandes villes, défigurent peu à peu l'art populaire, l'art des paysans et le privent de sa vitalité créatrice, en le réduisant à l'oeuvre de collectionnage des musées. Le village de l'Europe occidentale, ainsi que sa province se nourrissent de mauvais modèles de l'art des grandes villes. La Russie, tout en restant un pays d'agriculteurs, où le village — c'est la force centrale, continue toujours à conserver tout vivant l'art rustique, en lettres, comme en images. Cet art du peuple, essentiellement, reste le même, comme du temps de la Russie avant Pierre le Grand; l'influence de l'art de l'Occident, qui commence au siècle XVII, et surtout au siècle XVIII, le touche de très loin. Jusque dans notre temps il reste toujours primitif par son caractère national, ainsi que par ses problèmes et ses formes — du genre de la vie, de l'art appliqué, de l'art décoratif. Pendant de longs siècles, dans cette force créatrice du peuple, a puisé ses desseins l'une des plus remarquables branches de l'art russe — la peinture des ikones — laquelle a été très bien nommée par M-r Troubetskoï „la contemplation du monde en couleurs“. Cette branche est reconnue dans ces dernières années, par tout le monde, comme étant toute exceptionnelle; surtout après les recherches récentes des historiens russes, les restaurations et les expositions au musée historique de Moscou.

Notre art populaire embrasse tous les moments de la vie; l'architecture en bois, les dentelles, les jouets, les ornements, la pierre taillée, l'émail, le fer battu, le cuivre ciselé. Nous avons des foyers historiques de l'art populaire: les gouvernements de Moscou, Wladimir, Wiatka, l'Ukraine, notre Nord (Petrosavodsk, Vologda).

L'indépendance du dessin, l'énergie de l'exécution, la tradition de la forme et de la couleur — tout cela, même après le dur épuisement de la guerre, la reconstruction de la révolution, qui s'occupe du rétablissement de l'industrie, continue à manifester sa vitalité, comme l'ont prouvées les expositions de l'art populaire pendant les dernières années: L'exposition de Moscou en 1923; L'art rustique dans le Musée historique; les riches collections du Musée des Koustaris à Moscou, et une quantité de Musées nouveaux de provinces, avec des sections de la vie domestique et de l'art populaire.

Les particularités de l'art russe populaire proviennent de la complexité, sans exemple, dans la composition ethnographique de la population, et de l'énormité du pays. Les peuples de l'Asie et leur art, les peuples étrangers du Nord, les influences antiques du Sud, les richesses archéologiques de la Russie — tout cela s'est mêlé dans une originalité polyédrique. Comprendre cette Russie, hors son art populaire — chose impossible. Quelques grandes villes, avec Leningrad en tête, qui ont fait volte-face de l'Orient à l'Occident n'ont pas changé l'art et le goût russe national.

Et ce qui a droit de se nommer l'art russe indépendant, c'est l'art du paysan, de l'ouvrier et de l'artisan russes.

L'enthousiasme de la renaissance du pays s'exprime aussi dans un intérêt particulier envers son art de la vie rustique. C'est évident d'après nos musées nouvellement organisés, et aussi d'après les expositions et la littérature, qui concerne l'art populaire (c'est surtout la province, qui a beaucoup de ces éditions), le collectionisme, mais surtout d'après une quantité d'ateliers pour l'industrie des Koustaris.

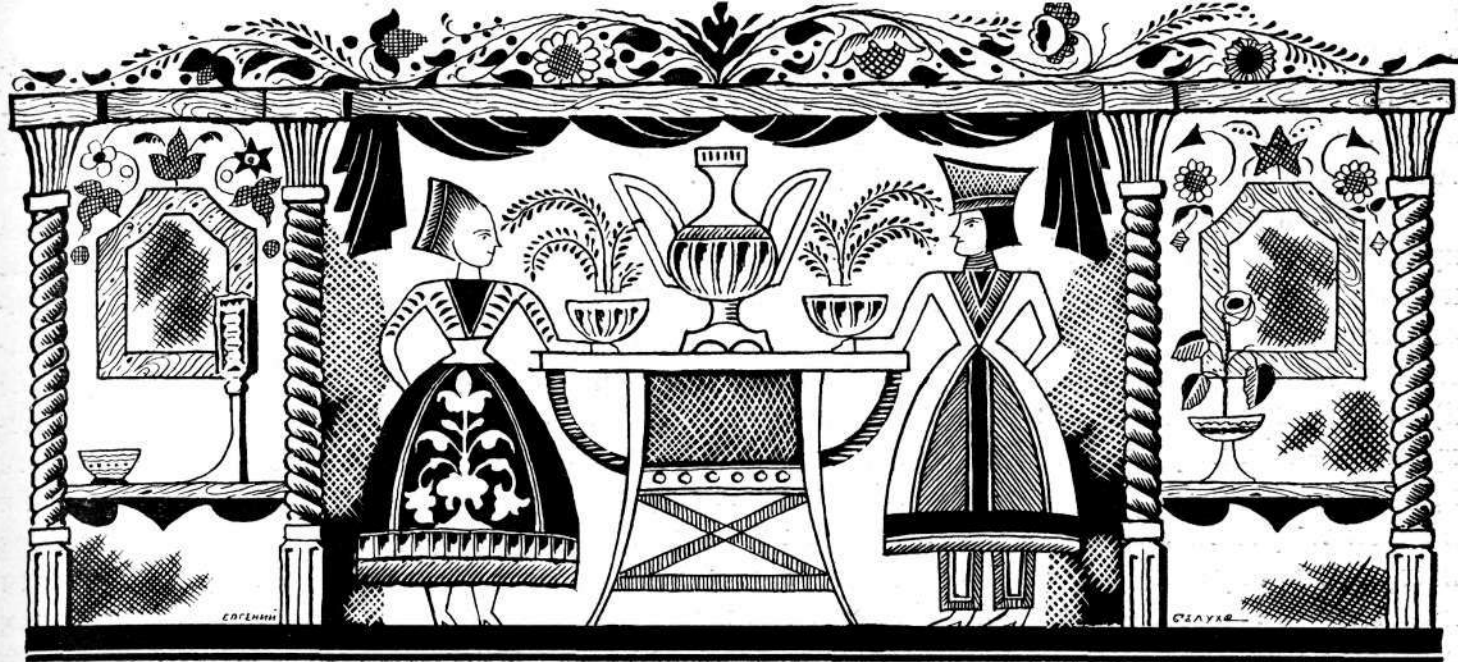
L'art russe populaire entre maintenant dans une nouvelle voie très large. Il tâche d'influencer la vie nouvelle de la ville et du village, il veut être l'art appliqué, dans le meilleur sens de ce mot;

il se pose des problèmes non seulement cultivateurs, mais aussi économiques, comme nous le voyons dans l'industrie artistique de l'Europe occidentale. Il se propose d'occuper la place indépendante, à laquelle il a le droit, comme étant un art ancien, mais plein de vie, à la même ligne, que l'art de l'Angleterre, de la France et de l'Allemagne.

Le problème de ce livre, c'est de coopérer à la conquête de la foi en force créatrice et économique de l'art russe populaire.

Léo Orchansky.





ИЗУЧЕНИЕ производительных сил и естественных богатств СССР в целях правильного учета нашего реального богатства и наших возможностей должно исправить огромную ошибку прошлого и безотлагательно включить в круг обследования художественное творчество русского народа — именно народа, в тех областях, которые принято обозначать расплывчатым понятием прикладного искусства или художественной промышленности. Борьба искусства за право считаться одной из основных производительных сил современной экономики и культуры, начавшаяся еще в половине истекшего столетия на Западе, прошла мимо старой России, и при русской склонности преуменьшать то, что у нас есть, при изолированности и оторванности нашей сонной в прошлом культуры, закованной в цепи тяжелого социального и политического строя, русское художественное творчество оказалось зарытым в глубокие недра, где бездеятельно и бесплодно веками таились и другие богатства страны, вызывая во всем мире злобную зависть к бедным и нерадивым богачам. И все-таки русское народное творчество проявилось особенно настойчиво в искусстве вообще, в частности — в прикладном искусстве. Бросается в глаза контраст между отсталостью, варварскими формами социально-экономического и политического дореволюционного строя и высокими художественно-творческими достижениями. Теперь освобожденные творческие силы очистили поле для нового строительства, настала очередь за выявлением производительных сил художественного творчества. Оно ждет здоровой оценки того, что оно дало в прошлом, чего ждет от него новая жизнь, в какие условия работы его надо поставить в будущем. Художественная и кустарная промышленность СССР, — как производительная сила, однако, в отличие от других видов производительных сил, например, от нашей молодой техники, есть явление древнего происхождения, связанное со стойкими условиями нашей истории, раньше всего с земледелием, как основой нашей жизни и вытекающим отсюда преобладанием деревни над городом; с исторической разноплеменностью, с неограниченным богатством сырья, с огромностью территории и разъединенностью населенных мест, а следовательно, и с застоём быта. На протяжении веков эти факторы сделали русское прикладное искусство явлением сложным и мозаичным, многогранным перевоплощением востока, запада, севера, юга в единственное в мире, по своему, цельное творчество, в котором и сегодня еще живы и видны отпечатки каменного века, античного совершенства, итальянской сочности и сурового северного уклада. Отсюда неподражаемое и непревзойденное очарование русской красоты, отдельные элементы которой встречались на ранних ступенях западного искусства, но давно там изжиты и не

возрождаются; отсюда же вытекает невозможность понять, оценить и направить наше прикладное искусство, если его рассматривать вне его исторических напластований, только как явление новое, способное подчиниться быстро сменяющимся западным модным художественным течениям, рожденным тем или иным художником.

Итак, оценка русского художественно-прикладного творчества раньше всего должна признать и учесть 1) историчность русского прикладного искусства, в котором никогда не исчезали следы влияний медленно развивавшейся гигантской территории и сложности этнографического сплава из разнокультурных элементов. Смесь примитивного, восточного, северного и античного до сих пор дает особый привкус всякому произведению русского прикладного искусства; 2) во всех своих созданиях: от росписной дуги до паутинного кружева, русское прикладное искусство — есть народное творчество, искусство крестьянина и рабочего, еще недавно бывшего крестьянином и потому выявляющего, как в своем художественном вкусе и потребностях, так и в своем творчестве, если оно перенесено в город, все те же основные черты непрерывающейся исторической художественной традиции; Россия была и останется крестьянской страной, с малым количеством городов — и любой рабочий легко возвращается в состояние крестьянства; 3) рядом с этой национальной индивидуальностью и самобытностью (почвенностью) русское художественно-прикладное творчество дало ряд убедительных доказательств своей способности к восприятию и проработке чужих влияний, как о том говорят создания допетровской эпохи, так и позднейших эпох, например, декоративное искусство крепостной эпохи крестьянской работы: великолепная мебель ампира, французское и бельгийское кружево, ковры иностранных образцов и др. Этот факт говорит за возможность насыщения русского художественного рынка собственными силами и за одновременную возможность экспорта и конкуренции с иностранным рынком при условии здоровой экономической постановки производств. Сейчас это виднее, чем когда-либо, так как дворянский развал, начавшийся с 1861 года, особенно же великая революция — обнаружили в стране несметное богатство предметами художественно-прикладного характера, которые никогда не учитывались при подсчете народного богатства; 4) почвенность русского прикладного искусства, с одной стороны, и гибкая перевоплощаемость в чужие вкусы и художественные запросы, с другой, — нашли себе большое приложение в нашем богатом сыром строительном материале, вот почему русское прикладное искусство проявлялось во всех известных видах художественной промышленности — от примитивного плотницкого дела до тончайшей эмали, от величественного каменного кружева Дмитровского во Владимире собора до высокого ювелирного дела и золотого шитья. И то, что вымерло, или замерло, может завтра вновь ожить. Надо также отметить тесную жизненную связь нашего прикладного искусства с бытом и обстановкой: от дома, внутри и снаружи, до последней вещи обихода, ко всему прилагалось искусство, все украшалось, очевидно, в ответ на глубочайшую потребность народных масс в искусстве. И эта жажда искусства и поныне не удовлетворена, неисчерпана, и на пороге новой жизни сулит непредвиденный расцвет... Раскол искусства, разъединивший на западе в 18 в. искусство на „чистое“ и „прикладное“, на господское и пролетарское, задушил в Европе народное творчество, наше же народное искусство, жившее независимо от высших классов, продолжало жить, и теперь может и должно быть использовано пришедшим к строительству пролетариатом при создании нового быта. Это тем легче осуществимо, что наше прикладное крестьянское искусство всегда было по характеру своему коллективным творчеством, не связанным с определенным цехом, оно было делом масс, как это бывает во всякой молодой недифференцированной культуре, в которой техническая умелость еще не оформилась в ремесло. Наконец, еще одно огромное отличие русского прикладного искусства от западного — огромное участие в этом творчестве женщин: одно лишь кружевное дело накануне войны занимало 150.000 женщин. Это лишь самые яркие отметины нашего прикладного искусства, и сейчас, в пору пересмотра наших культурных возможностей, они впервые обращают на себя внимание. В рамке этих отметин лишь мыслим подход к уяснению экономической и культурной мощи художественной промышленности в условиях СССР. Настало время критике

подытожить, беспристрастно, не боясь временного застоя, оценить наше уже отходящее затишье, уловить следы возрождения, его первые энергичные побег, и наметить перспективы русской художественной промышленности в переходный для СССР исторический момент. Подытожить надо, но нельзя скрывать от себя, насколько это трудно и почему это трудно.

Вопрос о производительном значении художественно-промышленного труда, для правильного освещения мотивов возникновения и целей своих, должен быть расчленен на те отдельные большие пласты, из которых он вырос в свое время и из которых каждый по сию пору идет своими путями. Основными видами художественно-прикладного творчества надо признать: 1) крестьянское (деревенское, народное в тесном смысле слова) искусство, обслуживающее только обиходные интересы крестьянина-художника (дом, утварь, все мелочи своего быта); 2) кустарничество, вступившее на путь профессионализации и специализированных промыслов и рассчитанное на рынок; 3) ремесло всех видов, постепенно отщепляющееся от деревни и срастающееся с жизнью города, (крестьянское искусство по заданиям города со всеми влияниями высшей культуры); 4) художественная промышленность, пригвожденная к фабрике и заводу, с массовым характером производства. Каждый из этих видов имеет свою особую судьбу. Прошлое их весьма различно, еще большее расхождение предвидится в будущем в СССР по мере созидания нового быта. Раньше всего различно их географическое распространение: крестьянское искусство повсеместно, свидетельствуя об исключительных способностях и склонностях русского человека к прикладному искусству; кустарничество, как промысел, охватывает значительную, но не всю возможную территорию СССР; ремесло имеет насиженные и культивированные пункты (Москва, Петербург-Ленинград, Вятка, Волжский район, Украина и др.), но есть и большие пустоты, где ремесло не идет дальше удовлетворения ближайших своих нужд. Художественная фабричная промышленность была и остается мало развитой; она лишь зарождалась, чаще всего, как любительство, редко по деловому, без планомерного использования естественных богатств и живых творческих возможностей.

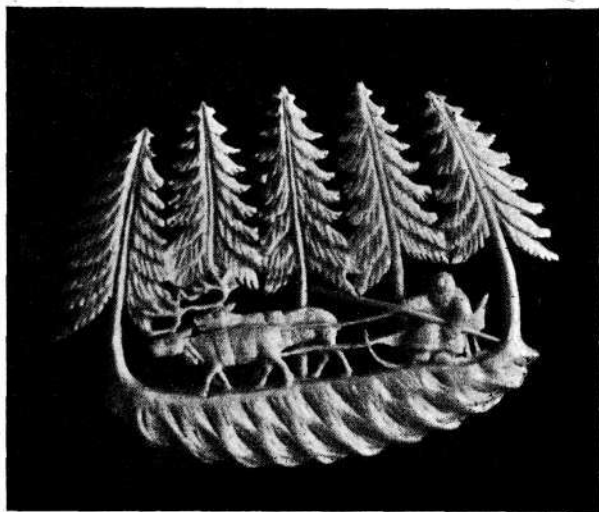
Далее, культурная живучесть и экономическая устойчивость различных видов художественно-промышленного творчества представляют пеструю картину случайности, каприза, оторванности от западно-европейских движений, преступного равнодушия и скупости власти и господствующих классов дореволюционного времени.

Грехи прошлого здесь очень велики и привели к вымиранию или нищенскому прозябанию целых областей художественной промышленности. Наша экономическая и культурно-историческая литература, художественная критика последних десятилетий много поработала над изучением „чистого“ искусства: живописи, ваяния, архитектуры, но очень мало уделила внимания прикладному искусству. „Последовательная история русских художественных ремесел и вопрос о происхождении кустарных промыслов до сих пор не были предметом изучения... Нужно объединить данные, начиная с курганных находок, с данными летописей, нужно изучить все сохранившееся в дворцах, монастырях, частных собраниях, музеях; сопоставить с позднейшими историческими свидетельствами, как печатными, так и архивными, собирая крупинки отовсюду. Такая работа принесла бы обильные плоды“ (Шереметев. 1913). Наша пресловутая, всеми на веру принимаемая, культурная отсталость и бедность представились бы совершенно в новом свете, значительно поблекли бы, если бы было вынесено на свет все скрытое великолепие многовекового русского прикладного искусства. Не надуманный холодный пафос патриотизма, а точный экономический и культурный подсчет показал бы, где таятся совсем близко к поверхности нашей жизни огромные творческие богатства. Эта работа вызывается практической нуждой, ибо без нее нельзя организовать в будущем жизнеспособного прикладного искусства. А для этой оценки недостаточно небольших заметок в наших немногочисленных „историях русского искусства“.

КРЕСТЬЯНСКОЕ ИСКУССТВО.

БЫТОВЫМ искусством крестьянина, представителя деревенской России, начинается наше искусство, даже вся наша культура. В течение долгих веков этому примитивному искусству присущи все черты свежего художественного творчества, которому не нужно совершенства формы и где порыв заменяет умение — таково всякое примитивное искусство. Замысел, не скованный культурой, носит в себе мало индивидуального, он отражает массовую душу, — он коллективистичен. „Чистое“ и прикладное искусство еще слиты воедино. Художник, кустарь, ремесленник — это крестьянин, знающий одну лишь власть — власть земли. Она, мать-земля, рождает его чувства, питает его мысли, куёт его волю. Она же дает и материал для воплощения рождающихся образов в предметы. Так создается на нашем севере деревянная скульптура, на юге — каменная; так создается живопись, „мировоззрение в красках“. Эти своеобразные „музеи“ чисто крестьянского искусства создают постепенно традицию, каноны. По этим законам творится жилье, тип древнего русского деревянного дома, который и сейчас, особенно на

севере, таков, каким создавался столетия назад. К жилью присоединяется убранство дома, вся утварь простого обихода: одежда, женские украшения, детские забавы — игрушки, резная лодка, расписные сани, замок железный и медный, глиняный кувшин и др. Непрерывная нить художественного творчества русского крестьянина временами прерывалась тяжелыми экономическими и политическими испытаниями — и вновь оживала. Тогда оказывалось, что типичные черты крестьянского художественного творчества живы и, восприняв чужое влияние, преодолевают его и делают чужое своим. Даже революция Петра лишь на время внесла разлад в настоящее художественное творчество народных масс: город отошел, стал жить и творить по западным образцам, внутренне их не переработав, деревня же русская продолжала идти своими старыми путями. И чем дальше от города, тем крестьянское бытовое



Резная кость. Самоед на оленях.

Sculpture en os. Un Samoied en traineau attelé de rennes.

искусство сохранялось все в более чистом виде. В Европе вскоре начался раскол искусства на „чистое“, „высокое“, куда вошли живопись и скульптура, и на прикладное (ремесло и кустарничество), при чем в результате сложных, и экономических и культурных, условий ремесла почти целиком, а кустарничество и вовсе вымерли. То, что осталось, рассчитано на меценатство и забаву. Русское народное искусство по существу осталось нетронутым этими процессами расщепления. Оно отдало лишь долю своих огромных природных богатств на развитие высших форм художественного ремесла: ювелирное, чеканное, золотошвейное и другие в удовлетворение вкусов высших классов. В общем оно осталось цельным — до самого последнего времени, до наших дней, но отошло от „высших“ классов — и этим, с одной стороны, спаслось от оторванности от жизни, которая уже 2 века сушит все западное и русское городское искусство — и с другой — сохранило не истраченной, не обесположенной всю энергию молодого цельного художественного творчества. Эта жизнеспособность крестьянского искусства является и сейчас, когда строительство СССР подошло вплотную к деревне, одним из величайших наших культурных богатств, имеющих своеобразную рыночную ценность, как созидательный материал нового быта. Это наш огромный актив. Чтобы убедиться в том, что это настоящая материаль-

ная ценность, стоит только посмотреть на духовный инвентарь западного и американского крестьянина и рабочего, и тотчас станет видно, что от самобытного художественного творчества деревни в Америке, Англии, Франции и значительной части Германии не осталось ничего живого, одни лишь коллекции в провинциальных музеях, редко кем посещаемых. Крестьянин и рабочий, придвинутые к городу и им обезличенные, в нем живущие, могут лишь видеть образцы когда-то живого своего искусства, сами же, в лучшем случае, могут изредка посетить большие музеи, выставки современного, столь беспокоящего искусства городской культуры. Отдельные энтузиасты, особенно в Германии, 2—3 человека во Франции, в Англии — один только Рескин и лишь отчасти В. Моррис, делали совершенно бесплодные попытки вызвать к жизни крестьянское творчество и старинные художественные промыслы, а у горожан — любовь к деревенскому искусству. Движение это по своей идеологии очень интересно, на него потрачено много искренности, доброй воли, хороших слов и материальных средств, но мало здравого смысла — и результаты этого своеобразного „лицом к деревне“ ко времени начала войны равнялись нулю. После войны такое меценатство еще безнадежнее, уже хотя бы в виду, во-первых, страшной европейской болезни — жилищного голода и, во-вторых, классового распада, при котором последние связи с деревней, с этим корнем страны, рвутся.

Совсем не то у нас. Нам надо осознать всю огромную ценность созидательной силы нашего и сейчас живого крестьянского искусства и учесть его в нашем бюджете. Мы с полным правом можем сказать, что именно в последние годы, в годы голода и борьбы, сделано это открытие: наше народное художественное творчество живо, оно независимо от бурных столкновений отдельных художественных школ — и искусство нам не надо привозить из заморских стран. Оно живо в Архангельской, Вологодской, Олонецкой, Вятской, Орловской, Московской и других губерниях, на Украине, и краеведческое движение, направляющее ежегодно тысячи молодых сил в глухие углы нашей беспредельной всероссийской, всесоюзной деревни, доставляет все новые и новые доказательства этой готовой к творчеству художественной энергии. Здесь открывается „власть традиции, еще более древней, чем традиция византийская, воля глубокой подпочвы русской художественной истории, завет времен почти легендарных, — все то, что не перестает жить, однако, и в самые наши дни в изумительном, огромном и совершенно пока не изученном с художественной стороны явлении так называемого русского народного искусства“ (Муратов). Живы и работоспособны никем необученные творцы-безыменные художники любой русской деревни, предки которых, такие же серые и малозаметные, не знающие себе цены, как и их внуки теперь, создали весь наш крестьянский художественный быт. Они бедны нашим городским и книжным знанием, они сами зовут себя „темными“, но они богаты своим кровным родством с древним крестьянским искусством, в руках у них вековые навыки, крепкая связь с землей и бытом.

Сами эти мастера, которых мы называем народным художником, называют себя проще: плотник, каменщик, гончар, кузнец, кружевница и др.

На первом месте стоит своеобразный крепко связанный с землей архитектор-русский строитель, плотник, по образному старому выражению: „резничий“. Он — древнего рода; предки его уже 1000 лет назад строили „древяну Русь“. С уверенной легкостью мастера, пропитанного унаследованной традицией, он топором рубит лес, тешет бревно, создает скелет дома, вырезает ножом, словно из глины, лепит украшения, обводит ворота, окна, двери деревянным резным кружевом и создает жилье. Глаз его четок, чувство материала верно и твердо, работа быстра, стройная линия не уступает резному камню. На тысячу верст тянется эта архитектура лесной страны. И в чужие земли зовут русского плотника, вплоть до Константинополя и до итальянских городов. Этим наши плотники расплачивались в старину за вклад итальянских мастеров в наше каменное, церковное и гражданское зодчество. Наиболее житейское ремесло — плотницкое — как встарь, так и сейчас, редко оставалось прозаическим и всюду стремилось обвеять свою работу декоративным искусством — деревянной скульптурой; глубокое знание материала сказывается в умелом использовании твердого дуба, цветистой сосны, мяг-

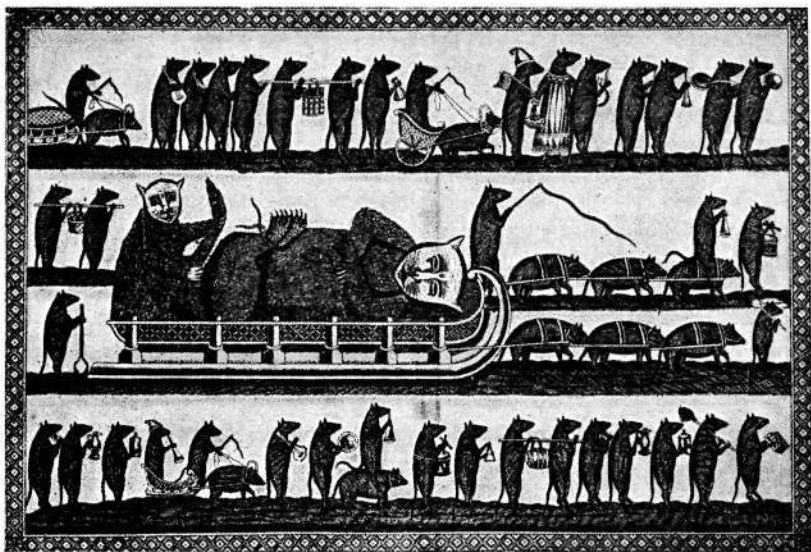
кой липы, искрящейся березы. По лесистым берегам северных рек и сейчас возникают произведения этих закрепившихся в народном вкусе архитектурных образов: дом, „клеть“, разделенный на летнюю и зимнюю половину, чаще в разных этажах, с обнаженными внутри тесом или сплошной некрашенной обшивкой. Такое архитектурно-декоративное чутье встречается теперь на Западе редко, только в нескольких лесных земледельческих пунктах Скандинавии, Саксонии, Тюрингии, Тироля. У нас оно сохранило всю свою живую силу и уместность, потому оно и богато большими перспективами, особенно теперь, когда сожженная войной и изорванная в клочки Европа стоит перед длительным жилищным голодом. Этот последний в наших больших городах может быть легко изжит, если будет призван на помощь наш исконный строитель: плотник — и оттянет перенапряжение города в ближнюю деревню. По этому пути пошла Германия и обстраивается за городами скорей, дешевле, красивей, чем разрушенная Франция.

Когда новейшие идеи о том, что небольшой дом дешевле большого и выгоднее, что большие города должны стремиться к разгрузке во имя экономики, культуры и здоровья, станут общепризнанным, тогда производственная и художественная роль русской деревянной архитектуры и ее воплотителя — плотника окажется очень большой в строительстве СССР. К великому сожалению, плотничий промысел мало, правильнее совсем не обследован; ни с экономической, ни с художественной точки зрения, если не считать нескольких слов в старой работе Аристовой, у Суслова, Даля в более новой — Шереметева, отдельных замечаний у Забелина, в историях архитектуры Красовского и других. И это все — в то время, когда пред возрождающейся страной стоит неотложная задача обстроиться заново в строгом соответствии с климатом, с неисчерпаемым богатством леса и при наличии огромного числа живых носителей ценной художественной традиции прирожденных строителей. „Лицом к деревне“ нигде не звучит более уместно, чем при виде русского плотника с топором и пилой. Использование плотника тем более легко, что и русский рабочий, так недавно взявший в руки молот, легко возвращается к топору и мало нуждается в чужой помощи для создания себе жилья и без труда может быть избавлен от мертвящих каменных ящиков, в которых увядает западный и американский рабочий, если только учесть опыт рациональной планировки, — гарантирующей санитарное благополучие и пожарную безопасность и, при деревянном строительстве, связать пригородное строительство с соответственной сетью путей сообщения. Сейчас, как и встарь, профессиональную подготовку плотник получает обычно у своего отца, большей частью зимой, в перерыве между 2 земледельческими сезонами. Учеба начинается очень рано, в 7—8 лет, идет по типу весьма несовершенному, подражательному, с приучением к традиционным приемам, единственным оправданием которых служит то, что „так и раньше было“. Для сомневающихся и туго воспринимающих учеников, для искателей своих новых путей всегда имелся раньше свой особый учебный метод: колотушки. Организованное профессиональное образование еще не включило этой отрасли народного творчества в свой круг. Самая мысль об особо важном значении плотника, как производственной силы в нашем быту, как носителя совершенно своеобразной красоты и пользы, тоже еще не стала общепринятой. Находчивость строителя-плотника, часто встречающаяся способность создать свой план дома, понимание условий, места, быта, учет всех хозяйственных потребностей, создает огромную разницу между ним и иностранным плотником, являющимся простым, хотя и хорошо выученным ремесленником, ожидающим инициативы от архитектора, от заказчика. Современная экономика ставит все же вопрос не об одной энциклопедичности, но и об узком профессионализме. Очевидно, что ценные качества русского плотника-строителя необходимо дополнить современными специализированными знаниями и усовершенствованием в своей работе. Именно в этой работе особенно резка разница между художественно-прикладной работой и исполнительно-ремесленной, между русской деревенской работой и иностранной городской. Традиционность плотницкой работы выявляется в том, что лесные губернии давно стали месторождением плотников, особенно Псковская, Костромская и Владимирская губернии.

Число плотников мало поддается учету за отсутствием статистического материала. Заработок их очень невелик. Связь с землей не порвана.

Деревянное русское зодчество, как дело крестьянского плотника, есть, однако, лишь только часть его художественного прикладного творчества. Быстро, умело, внутренне-последовательно построенный скелет дома по традиции и по живой потребности украшается деревянной же резьбой и особенно снаружи скульптурой. И в этой области лишь в самые последние годы (1923—25) поставлен на очередь вопрос об исследовании памятников родной скульптуры. „Мы имеем длинный ряд вполне оригинальных художественных произведений русской деревни, перед которыми никогда не стояла камера фотографического аппарата... В литературе не найдется ни одного тома, полностью посвященного теме изучения многовекового крестьянского искусства“ (Воронов). Ворота, дверь, окно, крыльцо, крыша — изобилуют в северных губерниях резьбой и скульптурой.

Осознание богатого содержания крестьянской скульптуры появилось значительно позже, чем интерес к другим видам народного искусства, напр., к народной письменности и словесным преданиям. Общества изучения русских древностей, археологические всероссийские и областные съезды, захватывавшие глубоко целые области культуры, почти совершенно ничем не обнаружили ни интереса, ни любви к народному искусству. Музеи мало собирали памятники деревенской скульптуры и живописи, кроме игрушек, мебели и хозяйственных предметов, да и старая архитектура, которая во всяком искусстве представляет руководящее начало творчества, нашла всего 2-3 истолкователей, и в числе их Забелина. А архитектура, как известно, в значительной степени определяет все другие виды изобразительного искусства. Всероссийская этнографическая московская выставка 1882 г., 2 кустарных выставки (последние незадолго до войны) не отвели места крестьянской скульптуре, живописи и другим видам творчества. То немного, что собрали провинциальные музеи, носило совершенно случайный характер. Так продолжалось вплоть до



Народная картинка „Как мыши кота хоронят“.
Image populaire „Comment les souris enterrent le chat“.

крупных реформ музейного дела Советской властью. Первым большим толчком надо признать Московскую „выставку крестьянского искусства“ в 1923 г. в Историческом музее. Однако, лишь через 2 года после выставки часть выставленных предметов обнародована в снимках в работе Воронова „Крестьянское искусство“. Автор говорит, что „одна лишь первичная исследовательская черновая работа потребует значительного ряда сотрудников“. Пока работа начата энтузиастами русского народного искусства, в условиях, очень мало пригодных для широкой научности, без большого сочувствия и с непрерывной необходимостью доказывать, что эта работа — есть тоже новое строительство, фундамент здорового быта. Уже теперь необходимо отметить исследовательское достижение самых последних лет, по значению своему значительно превосходящее все, что сделано было в досоветское время. Раньше всего проведена довольно четкая грань между двумя эпохами нашей художественной культуры: древне-русской, общающейся с Востоком, и послепетровской эпохи „открытого окна в Европу“. Долгое время история нашего искусства начиналась от этого „окна“, — лишь теперь ошибочность этого взгляда начинает осознаваться. Деление это старо, но очень мало выяснялось содержание первой, на что сейчас направлено особое внимание. Самостоятельное место в судьбах нашего народного искусства занимает Новая Россия, СССР

с целым рядом исканий, новшеств, отрицаний в первые годы и, наконец, началом твердой планомерной политики в деле обеспечения народным массам вполне новых форм приобщения к искусству и к коллективному творчеству, то есть к той форме творчества, которая новейшими исследователями признана существенной особенностью русского народного искусства на всем протяжении его существования. Установление этих периодов связано с выяснением характера творчества на протяжении каждого периода, с выявлением внутренних самобытных сил и внешних, требовавших переработки влияний; стиль, содержание, техника, образование и распадение традиций изучаются сейчас на памятниках народного искусства, еще недавно мало ценимого и собиравшегося лишь попутно археологами. Полученные при этом результаты уже теперь дают право считать эти изыскания революцией в истории русского народного искусства, перспективы которой на основании достижений, рисуются сейчас совершенно иными, чем 5-10 лет назад. В частности, в области деревянной скульптуры достаточно привести лишь самые основные результаты научных изысканий.

Уже на ранних ступенях русского крестьянского быта обнаруживается большое стремление внести во все предметы украшения. Вероятно, резьба и скульптура появляются раньше живописи, что соответствует повидимому общему закону развития искусства. Новейшие исследования по примитивному искусству всюду встречаются с ранним появлением скульптуры и резного орнамента (Африка, Южная Америка, древние очаги Европейской культуры). Русское народное искусство сохранило эту первичную творческую изобразительность. На всех ранних ступенях искусства мы встречаем раньше всего орнаментальную резьбу и скульптуру тоже часто и в развитии художественного творчества отдельного ребенка. Резьба играет роль скульптурной графики. Но в то время, как в странах с быстро растущей художественной культурой роль скульптуры, например, в Западном искусстве, все время падает, а значение живописи возрастает, русское народное искусство, особенно во всей лесной полосе и частью в каменной, продолжает быть в значительной степени скульптурным, без живописи или с живописными добавлениями. Из художников, творчество которых оказалось выявлением скульптурности народного творчества, надо назвать С. Т. Коненкова, уроженца лесного уезда Смоленской губ. Если высокая техника принадлежит здесь художнику, то замысел, форма, оторванность от европейских канонов делают деревянную скульптуру Коненкова произведениями допетровской глухой лесной Руси.

Старое деревенское творчество, следовательно, живо, и, в числе других форм смычки города и деревни, на очереди стоит сближение двух больших ветвей искусства: деревенского и городского. Но решить эту задачу сближения, местами быть может даже слияния, русское искусство должно будет самостоятельно. Западное искусство переживает само кризис идеологический и материальный, ставший после войны еще более сложным. Вкус переживает революцию: Франция отстала, Английский вкус рассчитан на богатых, Германия во власти новых богачей военного времени. Твердый курс художественной промышленности утерян. Пока это длится, западное искусство никаких указаний, образцов, опорных точек дать нам не может: народное искусство на Западе, за 2-3 исключениями, хиреет, а города — западный и наш, даже самые большие — весьма различны. Миллионы наших горожан все еще деревенские люди со всеми их чертами.

Вышедшие недавно исследования Воронова и Некрасова позволяют уже несколько ориентироваться в большом, но мало разработанном материале по народному искусству, в прямом смысле слова, не ставшим еще кустарничеством, то есть профессией, подсобным промыслом.

Стремясь к художественному оформлению быта, крестьянское искусство никогда не отходит от предмета потребления: дом, одежда, орудие производства и передвижения, уход за детьми, женские работы и т. д. — вот его приложение. Оно не знает художественных произведений, задача которых только эстетическая, внежитейская. Такие предметы никчемной красоты возникают лишь в городе и теряют связь, как с обыденной трудовой жизнью, так

и с художником. Этими предметами „украшения“ сейчас все еще наполнены все большие магазины, и покупатель находится обычно в большом затруднении, так как все выставленные „красивые“ предметы ему одинаково не нужны, хотя иногда и нравятся. Для будущих судеб нашего искусства эта исконная связь народного творчества с потреблением, то есть с предметом, может иметь огромное значение именно в художественной промышленности. Бытовые красоты естественно допускали много вариантов, перепевов основного мотива, но постепенно из этих исканий образовались и установились твердо очерченные формы. Во многих случаях они приобрели силу закона, художественной традиции. Но традиция — не застой, как это иногда утверждают. Исследователи отдельных местностей, случайно взятых или известных раньше, как художественные центры, приходят к выводу, каждый на своем материале, о заметном влиянии индивидуальности мастера-крестьянина, руководимого в своей работе традицией. Традиция в народном искусстве стала твердо усвоенным знанием материала, служебной ролью того или иного украшаемого предмета, учетом установившегося вкуса, выполнением проверенных технических приемов и производственных навыков.

„Лишь случайная скудость и малочисленность сохранившихся памятников не позволяет с достаточной полнотой уяснить все фазы и ступени развития крестьянского искусства. Стиль еще не детализирован“. — Опять таки в интересах будущего предстоит отделить первичные элементы этого творчества от наносных, так как первые гораздо плодотворнее последних и при созидании нового быта именно к ним придется вернуться. Но основные линии этого стиля уже теперь видны: „архитектоника в построении каждой вещи, будь то многосаженный резной фриз старой волжской барки, цветная вышивка женской рубахи, фигурная обработка железного дверного кольца органически присуща этому искусству“ (Воронов). Орнаментальность — второе качество — находит себе в крестьянской скульптуре выход в резьбе — геометрической, растительной и животной. Но это лишь самая общая схема, знающая многочисленные варианты: резьба выемчато-трехгранная, ногтевидные и лунчатые выемки, мелко-узорно выемчатая резьба и другие. Сведенные к своим началам, эти орнаментальные формы оказываются выявлением древнейших давно позабытых ступеней культуры. С поверхности человеческой памяти это первобытное переживание ушло (розетка и круги — символ солнца), но появляются с каждым приливом художественного творчества. Орнамент, таким образом, является очень сложным творческим наследием, тем менее понятным и ясным, чем обширнее пропасть в культурном уровне различных общественных классов: крестьянин-художник живет старым, его вкус и творчество определяются привычным жильем, колоритной одеждой, изготовляемой дома, убранством, которое освящено застывшим бытом. Пути творчества здесь предопределены, городской профессионал художник потерял связи с древним художественным началом. Оно для него обычно уже закрыто, чуждо.

Все же с течением времени первоначальные крестьянские скульптура и резьба претерпели значительные изменения, как в смысле мотивов, так и в смысле техники. Появляется сложная композиция, жанр, отражающий быт барско-помещичий, это — живопись или правильнее — графика в резьбе, потребовались более тонкие и гибкие приемы техники. От этой ветви старинной деревянной скульптуры очень близкий переход к крестьянской живописи и лубку. — Это все еще стадия искусства, не имеющего рынка, но ценная, как предвестник кустарничества, как элемент экономики.

За деревом идут другие материалы: глина, камень, кость и металлы (железо, медь, серебро и золото). Но в то время, как дерево составляло всегда самый обиходный материал, а топор и нож — орудия каждого крестьянина, деревянная скульптура, крепко сросшаяся с плотничным делом, имела широчайшее распространение — для себя, не для рынка; обработка же прочих материалов уже очень давно начала обособляться в профессию, в ремесло со своей особой техникой в кустарничество. Крестьянская живопись лишь недавно обратила на себя внимание, и тоже только в земледельческих странах, напр., в Дании, Швеции, частью в южной Германии и позже всего у нас; у нас исследование только

начинается. Русская живопись, как это постепенно выясняется, имеет очень длинное прошлое. Корни ее простонародные; месторождение — изба и монастырская келия, келия, обитатели которой обычно крестьяне ближайших деревень. Вот почему это деревенское творчество имеет право считаться производительной силой страны и ее основного населения — крестьян. В течение многих веков эта живопись жила еще и обособленно от быта, от народных будней и сосредоточила все свои творческие возможности на оформлении внутреннего мирозерцания народа — по выражению Трубецкого, эта живопись была „мировоззрением в красках“. Исследователи этого мировоззрения обычно люди, стоявшие „вне народа“, искали до недавнего времени в иконе — сюжет, как памятник прошлого, не считали ее картиной, не видели живописи, как таковой. Поэтому эта область художественного народного творчества оставалась областью археологии, а не стала историей художественного быта. Ранняя западная живопись, итальянская, германская и французская, которая была той же иконописью, на сто лет раньше русской стала рассматриваться, как художественное явление, получила самую детальную разработку и признана была началом европейского искусства; русской иконе эта возможность признания ее живописной ценности далась поздно. И только две выставки: 1911 г. при 2-м съезде художников и Московская иконная выставка 1913 г. — впервые открыли



Уральские резные фигурки.
Sculpture en pierre d'Oural.

в иконе — живопись древнего русского творчества. Русская художественная культура внезапно встала по праву рядом с великими западными достижениями. Одно из скрытых наших богатств вновь возвращено народу наивным художником деревенской глуши, создавшим в глухих углах северной и центральной России, или в захолустном монастыре — глубокие по замыслу примитивы. Неграмотные искатели вечной правды, которой они не видели вокруг себя; самодельные мастера, собственными усилиями доходившие до высокой техники, эти безыменные художники и для нашего времени служат свидетелями высоких способностей русской народной массы к творчеству. Действительность, темная и жестокая, не дала им возможности в свое время

выйти на дорогу большого европейского искусства. Но в своих надеждах на будущность русского искусства мы должны учесть эту едва початую, затаенную народную силу. Значительно позже и из иных потребностей вырастает другая форма народной живописи: бытовая — отражение каждодневности. Две формы ее выявления особенно важны: народная картинка (лубок) и живописная роспись, „мир в картинках“, изображенный на предметах быта; фасад дома и стены, двери, окна, ставни, мебель, посуда, предметы передвижения, лукошко, гребни и др.

Русская лубочная картинка нашла в Ровинском своего классического историографа. Его исследования по этому вопросу стоят на первом месте в мировой литературе. В виду некоторого оживления интереса к лубку с появлением новых советских лубков, тесно связанного с ними плаката, уместно отметить прошлое этого вида народной графики, черной и крашенной. Народные картинки производились двумя способами: резались на липовых и оловянных досках, для печатания со станка, или гравировались на медных досках. Затем они отдавались в ручную раскраску, которой занимались целые деревни. При этом употреблялись четыре краски: малиновая, зеленая, желтая, красная. Картинки продавались в Москве у Спаских ворот, на Никольской ул., где до самой революции еще были склады лубков. Картинки приобретались одинаково всеми: крестьянами, купцами и для царского обихода. Содержание лубков весьма разносторонне и охватывает самые разнообразные вопросы прошлого и настоящего, они повествовательны, поучительны, сатиричны, забавны; все крупные события прошлого здесь иллюстрированы; всякое притеснение жизни находило возможность в картинке отомстить

за себя. И теперь еще они производят большое впечатление. Долгое время лубки жили свободно, пока цензура не заподозрила их, и в конце концов около половины 19 в. взяла их под опеку. После этого народная картинка сразу стала чахнуть, хотя и стала предметом широкой торговли через офеней, колесивших по всей стране. Империалистическая война на время оживила лубок, как средство мнимопатриотического подъема.

Народная картинка, имевшая долгое время большое распространение, была делом самого народа. И художники, и потребители принадлежали к тому самому народу, который резко отграничен был от власти. Правительство не считало нужным пользоваться для пропаганды или просвещения этим могучим средством. Ровинский говорит только об одиннадцати случаях за всю историю лубков, когда правительство издавало, и неудачно, картинки в своих целях: 1) „обряд, как обвиненный пытается“ (описание пыток) — ряд отвратительных изображений пыток, 2) об оспопрививании, 3) об отнятии книг у староверов и другие. Советская культурная работа в последние годы возвращается к лубку, как особо демонстративно-пропагандистскому средству в стране с слабо развитой книжной грамотностью. Меняется темп лубка, теперь это — страница героической революционной истории, народная сцена начинающегося нового быта, портреты вождей, картина отошедшего прошлого, недавняя война, классовая борьба в лицах и другие. Несомненно возрождение народной русской картинки, тяготение к которой жило в народных массах. И в наших старых лубках до-цензурной эпохи еще много не изжитого, способного и сейчас найти отклик в душе крестьянина и рабочего.

Бытовая живопись или роспись, то есть раскрашивание предметов быта, появляется позже лубков и преследует, главным образом, декоративные цели: большая потребность русского человека в красочности и образности, при слабом развитии у нас монументального западного искусства, приводила к стремлению иметь свою галерею, близкую, понятную, пригвожденную к предметам ежедневного обихода. Чем больше нарастал классовый раскол (барство, купечество, крестьянство), чем больше обособлялся город от деревни, тем эта живопись быта — еще задолго до прилива европейского искусства и долго после этого и независимо от него, разрасталась и имела свое прочное место в народной жизни и в ее творчестве. Образовывалась все большая пропасть между вкусом города и деревни, между личной потребностью в красоте, которая в деревне продолжала вызывать к жизни прежние формы украшения, и безличной подчиненностью моде и подражанию высшим классам, которое почти совершенно обескровило художественные потребности горожанина, особенно провинциала. Наступает у нас эпоха двух искусств: „чистого“ и прикладного — она длится весь 18 и 19 в.в.; лишь временами возникает то культурное, то политическое, то научное движение, которое пытается вызвать интерес к народному искусству: народничество, славянофильство, романтизм и др. Но надуманность большинства этих побуждений не приводит ни к чему живому, в лучшем случае к ложному пафосу, к фальсификации, к мертвящей подражательности внешним формам народного искусства; для него добиваются поддержки, как для чего то слабого, больного; никто не сознает огромной энергии в творческой художественной работе в захолустной деревне; самая сохранность и отчетливость старых форм народного искусства ошибочно объясняется застоєм, а не его истинными причинами: определенностью и общностью вкуса, как художника, так и потребителя. И хотя самостоятельное народное творчество, как это неожиданно для всех доказывают новейшие исследования, связанные с краеведческим движением советского периода, не прерывалось, но все же технически, формально опустилось; и высота творческого захвата пала, замысел обеднел: старое творчество оказывается лучше, богаче нового, что, конечно, совершенно противоречит естественному прогрессивному характеру всякой культуры. Это результат и цензуры, и меценатства. Очень интересно и поучительно как раз для современности, строящей новое будущее, читать старые отзывы иностранных экспертов о русском искусстве на целом ряде международных выставок по отделу художественной промышленности: Парижской, Венской и др. Известный деятель в этой области Я. Фальке признается (1873 г.), что

ни немцы, ни французы, ни англичане не подозревали, что уже погибшее на Западе народное искусство живо в России, что оно не только „забавно“, экзотично, но поразительно по своей творческой силе и столь в то же время слабо технически, особенно, когда оно, по чьему либо наущению, пытается повторять западно-европейские образцы. Целые статьи посвящены в отчетах русской эмали, кружевам, ткацкому и ковровому делу. К сожалению, как раз этот здоровый критический материал, вызванный не только интересом к русскому народному искусству, но еще больше, уже тогда, время от времени, мелькавшей „русской опасностью“, не был использован ни властью, ни обществом, ни специалистами... Были и такие же внимательные, но отрицательные критические отзывы, подсказанные тем же чувством страха перед неизвестным будущим русского народа. Автор одной такой высокомерной критики Ф. Пехт успокаивает своих читателей, что народ, изображенный Репиным в „Бурлаках на Волге“, не может быть опасен, хотя на всей выставке нет другой такой „солнечной“ картины. Но те, в чьих руках были судьбы русского народного искусства, понимали его еще меньше иностранцев, не думали о нем вовсе, просто не видали его. Вплоть до дней народной власти это беспредельное богатство оставалось зарытым, тем временем Европа богатели от временного расцвета художественной промышленности. А под поверхностным блеском уже назревал кризис вкуса и рынка на Западе. Еще накануне всемирной парижской выставки, в 1899 г. М. Вашон по поручению французского правительства, во главе специальной комиссии, обследовал состояние французского прикладного искусства и результаты изложил в двух замечательных книгах: „В защиту нашей художественной промышленности“ и „Наша художественная промышленность в опасности“. Предстоящая потеря европейского рынка, материальная угроза рабочему классу во Франции изображены здесь в ярких красках. И опять таки наши власти того времени ничего не извлекли из этого важного исторического момента для мобилизации жизнеспособного русского искусства. Да и самые книги не дошли до нас. Пассивность русского прикладного искусства, кое-как прозябавшего, значительно облегчила англо-германской художественной промышленности отстранение Франции от господства над мировым вкусом; вкус и художественные рынки на короткое время целиком оказались во власти двух борющихся сил: английского производства и так называемого „нового стиля“. Трудно теперь представить себе все возможные культурные и художественные последствия такой замены Парижа — Лондоном и Дрезденом, которая становилась уже крупным фактором новой европейской художественной культуры. Со времени итальянского возрождения и французского расцвета это было самое крупное культурно-художественное событие. Война внезапно задушила всякое искусство, также и новое прикладное искусство. А когда война окончилась, мир стал неузнаваем: — исчез старый потребитель, обладатель художественных традиций, на смену пришел на Западе человек, нажившийся на войне, чуждый искусству, но желающий купить его из подражания, как покупали раньше титулы и ордена; изменился и художник, которому осталось одно: итти в рабство к худшему из видов буржуазии, к богатому выскочке. Народное искусство на Западе замерло в самых корнях своих, ибо пропасть между народом и „не народом“ еще больше углубилась, чем до войны. В Европе осталось одно лишь жизнеспособное, творящее народное искусство — русское; народ, который веками жаждал художественного творчества, чудесно и многообразно выявлял его даже в условиях равнодушия и противодействия власти или при добродушно-насмешливом или высокомерно-презрительном отношении обьевропеившихся высших классов — этот народ оказался теперь строителем новой жизни, — в том числе и нового своего искусства — для себя и для рынка. Русский художник из народа и потребитель искусства — звенья одной целостной народной массы, свободной от погони за пережитыми художественными тенденциями, не знающей моды в западном смысле, не принимающей ничего на веру в искусстве, не признающей магазинной, извне навязанной „красоты“. Основное в русском прикладном искусстве — коллективное, изнутри создаваемое искусство — в новом коллективистическом строе оказалось естественной формой творчества; оно не нуждалось в пропаганде. Это поистине производительная сила, сила рабоче-

крестьянского населения. Поэтому такому народному искусству не страшны временная заминка в творчестве, созданная тяжелыми годами перехода от старого к новому миру, ни ошибки отдельного художника и извращения вкуса у потребителя. Эпоха нашего голода, телесного и душевного, длилась несколько лет; внутреннее творчество, в том числе художественное, казалось остановившимся, могло даже казаться задушенным вовсе, если судить по ничтожному и невысокому качеству созданных за годы разрухи предметов искусства. Но только робкие люди, только поверхностный наблюдатель может принять затишье за сон, за смерть. Стоит поглядеть беспристрастно вокруг себя, отойти от взбаломученных центров в беспредельную глубь страны, где и раньше теплилась народная энергия, стоит побывать только в провинциальных музеях на базарах Вятки, Полтавы, Архангельска и других, стоит приложиться ухом к зарождающейся жизни, к великому жизненному порыву, какой чувствуется в краеведческих ячейках по всему союзу — и тотчас родится ясная, светлая вера в то, что в самых разнообразных уголках СССР искусство, как стихия, претворяется снова из внутренней потребности в предметы быта, что голод красоты рождает новые формы, связанные, однако, с вековыми традициями подлинного народного искусства. Местные и центральные выставки последних лет, краеведческие исследования, музеи в городах и даже деревнях, журналы, художественные книги по искусству в столице и в провинции, специально по народному, чистому и прикладному, говорят о великой художественной жажде, настойчиво ищущей удовлетворения. Журналы, правда, выходили за эти годы обычно недолго и неправильно, так как до сих пор не удалось точно ощутить запросы нового читателя, обычно только что вышедшего из народной гущи и не успевшего ориентироваться в противоречиях старого и нового искусства. Зато книги по искусству быстро уходят в читающую среду и готовят почву для углубленных художественных интересов и для дальнейших исследований на местах. Интересно отметить коренную разницу в характере западной и русской литературы по изобразительным искусствам. В то время, как германская художественная литература выбрасывает на книжный рынок необозримое количество книг из эпох старых культур, по экзотическому искусству: африканскому, азиатскому, индийскому, по старогерманскому и другим оторванным от современности, областям и отделам искусства, как бы не учитывая глубоких социальных и классовых перегруппировок в своей стране, а французы попрежнему пишут о 18 веке — русская творческая работа изучает свою почву: искусство допетровское, искусство Петербургского периода, крестьянское, кустарное, очищает пути искусству для проникновения в современный быт нового города и новой деревни, идет навстречу крестьянину и рабочему. Оттого эта литература реальна, жизненна и имеет право считаться достижением именно последних лет.

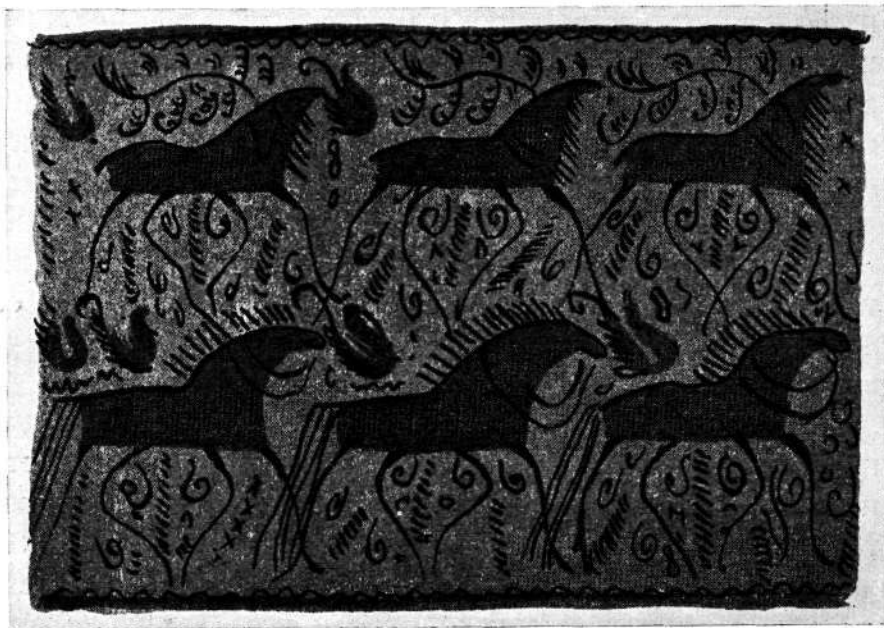


Рисунок с Мезенской прялки. Олени, кони и птицы.
Dessein sur la quenouille de Mesène. Rennes, chevaux, oiseaux.

Этот исследовательский подход к корням русского художественного творчества, к его первоисточнику — к коллективному народному искусству является особо важным достижением нашей новой культуры, тем более ценным, что условия для исследования были все эти годы особо тяжелы и неблагоприятны, и только из непреодолимого убеждения в важности

искусства для масс, могло родиться и питаться это настойчивое устремление в прошлое, (охрана памятников и реставрация) в быт, и казалось бы разрушенные теперь источники, но где в течение многих веков оформлялось русское прикладное искусство. Как и в других областях строящегося нового мира, так и в нашем искусстве, — наука является руководительницей. От дореволюционной эпохи наше бытовое искусство получило в наследство непревзойденные работы Ровинского по русскому лубку и иконографии старого быта, Давыдовой — по кружеву, Соболева — по набойке, Бартрама, Оршанского — по игрушкам, и целый ряд исследований по художественной культуре Петербургского помещичьего, усадебного периода (в „Старых годах“), Бобринского — о деревянных изделиях и о резном камне; сюда же относятся труды Воронова, Некрасова и других. В революционные годы частью появились, частью печатаются быстро одна за другой работы по резному дереву, тканям, камню, по игрушкам, ряд альбомов по северному искусству и другие в издании различных Обществ. Несомненно, что в течение короткого времени эти страницы обновленной русской художественной культуры завоюют русскому прикладному искусству в обще-европейском искусстве совершенно новое и заслуженное признание. Вместо забавного провинциализма или экзотического курьеза, каким считали его в Европе, русское народное искусство прокладывает для себя широкую колею рядом со старыми большими путями, по которым идет западное романское, англо-саксонское искусство. Особенно показательно, что изучение и описание памятников и техники производства осуществляется не в одних центрах нашего союза, а столько же в провинции, в ней быть может даже энергичнее и ближе к действительности, чем в центрах, так как здесь работают обычно свежие, молодые силы, более независимые и свободные от беспокоящего влияния новых течений. Остается принять меры к тому, чтобы эта новая литература быстро попала не только к любителям, но в руки тех, кто приложит ее к делу, к созданию новых произведений, к оживлению производства на местах, к собиранию и сохранению ценного старого в ремесле и кустарничестве.

Рядом с печатным словом, с репродукцией, в деле оживления и оплодотворения нашего прикладного искусства, надо поставить, как ценное достижение, выставки прикладного искусства последних лет. Приходится раньше всего отметить печальное по своим результатам явление, что все русские выставки по прикладному искусству обычно все еще продолжают быть частью других более общих выставок: промышленных, технических, архитектурных и других и занимают там какой-нибудь угол, далеко не всегда заметный. Это совершенно не отвечает ни культурному, ни экономическому значению народного искусства и художественной промышленности. Отсюда и весьма незначительное пока влияние таких выставок. Между тем, достаточно привести несколько примеров иностранных выставок прикладного искусства, чтобы видеть, что при соответственной организации такой выставки, она может стать поворотным пунктом в истории художественной промышленности.

Лондонская художественно-промышленная выставка 1851 г. отняла у Франции первенство в руководительстве европейским вкусом и рынком; Дрезденская выставка 1896 г. послужила началом господства германского вкуса, закрепила влияние „нового“ стиля, привела к основанию целого ряда кооперативных и артельных мастерских и художественно-прикладных школ; выставка: „Мюнхен в 1908 г.“ перенесла с севера на юг Германии влияние на прикладное искусство. В последние 4 — 5 лет (с 1922 г.) Германия снова приступила к организации ряда художественно-промышленных выставок в Дрездене, при чем каждая выставка посвящена одной области производства: выставка стекла и фарфора 1922 г.; выставка учебных пособий и игрушек 1923 г.; в 1925 г. там же выставка: „Новое жилище“ — в связи с жилищным голодом и новым строительством. О результатах этой выставки, как и Парижской 1925 г. — где СССР была широко представлена — ниже.

Выставочное дело, начавшееся у нас в 1870 г., долгое время прививалось у нас медленно; средства на это отпускались незначительные, и потому влияние выставок было весьма


незначительно. Выставок, на которых уделялось бы более или менее значительное и самостоятельное место народному бытовому искусству и художественной промышленности, у нас было немного. Наиболее значительные выставки: Всероссийская мануфактурная в 1870 г.; здесь народному искусству не отведено вовсе места, а кустарному производству — самое незначительное. Даже официальный отчет указывает на то, что большинство экспонентов — немецкие и польские фирмы, что здание снаружи отделано во французском вкусе, внутри — в русском (тогда под этим понимали много вычурной резьбы). Много интереснее следующая выставка: Всероссийская Художественно-промышленная выставка в Москве в 1882 г. Это первая русская „художественно-промышленная“ выставка. Ей придавали большое значение; она проектирована была по более широкому плану, чем все предыдущие, и должна была „представить плоды деятельности художественной, промышленной и мануфактурной за 12 лет“.

Результаты выставки оправдали ожидания; удалось констатировать успехи художественной промышленности фабричной и кустарной, успехи тем более ценные, что экономические и культурные условия рабочего и кустаря продолжали оставаться неблагоприятными, часто до отчаяния плохими. Интересно привести отзывы иностранцев, приехавших знакомиться с Россией по выставке. Привожу отрывок из статьи известного французского знатока России Вогюе. „В Москве мы нашли обширную национальную выставку, которая доказывает, что Россия за 20 лет, то есть со времени падения крепостного права сделала гигантские промышленные успехи — Россия до последнего времени была нашей данницей в целом ряде предметов, теперь Россия эмансипируется: в области тканей она может сама себя обслуживать и выдерживать конкуренцию; прекрасные ситцы не хуже руанских. Через несколько лет русское производство сможет конкурировать с Англией в Средней Азии, Персии и вообще на территории, по естественным условиям доступной русскому влиянию“.

Нижегородская всероссийская художественно-промышленная выставка 1896 г. всего слабее была именно по отделу художественной промышленности.

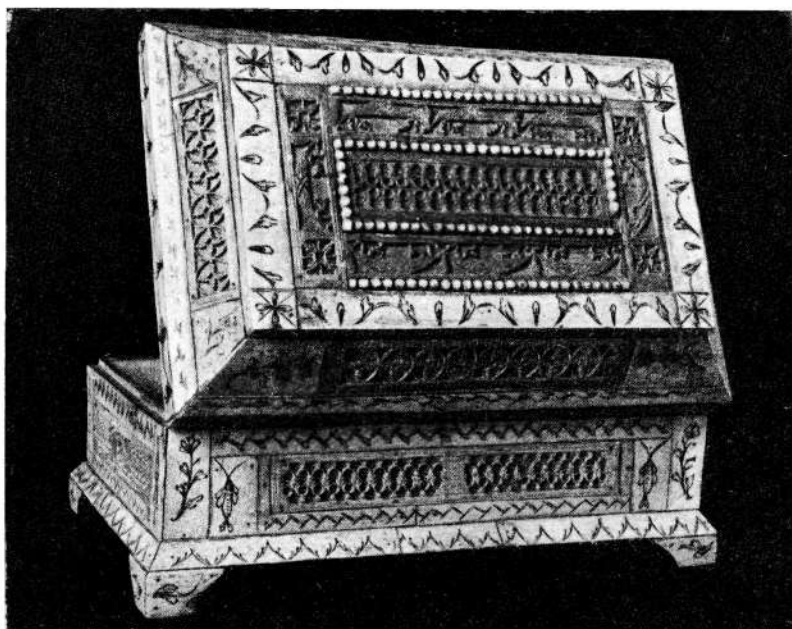
Наиболее важными являются две ближайшие к нам по времени выставки, где народное творчество впервые демонстрировалось весьма разнообразно и в обширных размерах. При всероссийском съезде художников в 1911 г., кроме многочисленных докладов, русское народное искусство показано было на выставке в отделе живописи — (иконопись) и с этого времени начинается новая эра в понимании и оценке русской живописи; по отделу игрушек коллекции Музея Академии Наук, Эрмитажа (Ольвийские раскопки); собрания московского, вятского, полтавского земств, Киевского Музея, Тотемской школы и частные коллекции показали необыкновенное богатство и самобытность этой отрасли творчества и промышленности. Еще обширнее было представлено „Народное искусство“ на второй Всероссийской кустарной выставке“ в 1913 г. Этой выставкой заканчивается дореволюционная история русского народного творчества. Главные отделы этой выставки: иконопись, игрушечный промысел, ткачество, ковровое дело, набоечный промысел, вышивальный, золотошвейный промыслы, кружевная промышленность; металлические изделия; мебельный промысел; соломенные изделия, гончарное дело, камнеобрабатывающая промышленность. Огромное помещение, отведенное в Ленинградском Ботаническом саду, дало возможность впервые развернуть в экспонатах и графиках картину достижений народного творчества, как чисто-хозяйственного, так и художественно-промышленного характера. Так как выставка имела место за год до империалистической войны, которая сразу затормозила и вскоре надолго свела на нет всю эту огромную производительную область народного труда, то выставка эта навсегда сохранит в истории нашей производительности значение смотра, всероссийского подытожения того, на что способны были народные массы, несмотря на условия старого режима. Литературным и иконографическим памятником этой выставки является большое, прекрасно изданное и богато иллюстрированное издание: „Русское народное искусство на второй всероссийской кустарной выставке“ (Петроград, 1914 г.). Это издание тем более ценно, что от первой кустарной выставки 1902 года не осталось печатных следов. Вторая кустарная выставка впервые показывает

во весь рост значение, самобытность и разнообразие кустарных промыслов. Существенный вопрос, который навязывался внимательному посетителю выставки, складывался так: „все то, что здесь собрано, можно ли считать искусством народным, то есть таким, которое народ, во первых, создает сам, и, во вторых, для своего же собственного художественного удовлетворения“. Очень характерен ответ устроителей выставки: „значительная часть кустарей попала в учение и находится под руководством просвещенных лиц и учреждений, которые несут кустарю и новое искусство, и усовершенствованную технику.... На первое место выдвинулось стремление удовлетворить спрос не со стороны народных масс, а со стороны обеспеченных классов“. Установив этот печальный факт едва ли полезной опеки русского народного художника, опекуны не видят, не понимают вреда от этого для народного творчества; они ошибаются и дальше, когда считают центрами художественного творчества Москву и Полтаву, которые играют роль рынков, тогда как настоящим центром народного массового творчества являются далекие от больших дорог: Архангельск, Вологда, Петрозаводск, Сольвычегодск, Вятка и др. места, сохранившие живую связь с старыми традициями самобытного русского народного искусства в архитектуре, живописи и скульптуре. Что там живет это искусство и ждет освобождения, чтобы покрыть страну расцветом творчества — этого еще не знали 15 лет назад. Это обнаружила лишь выставка крестьянского искусства 1923 года. Старый строй ушел, не зная, не оценив живых производительных сил русского народного творчества, во всем его объеме, принимая за него то, что составляет только часть его — кустарничество. Оценка старого и возрождение народного искусства начато теперь наряду с общим переустройством жизни. Это народное искусство имеет все свойства и естественного богатства, и производительной силы. Без него не может быть осуществлен новый быт, основа советской культуры.



ХУДОЖЕСТВЕННО-КУСТАРНЫЕ ПРОМЫСЛЫ.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ кустарничество родилось у нас, как и всюду, из народного искусства. Но в то время, как начало народного искусства относится вообще к началу русской жизни, а главными признаками его является то, что оно рождается и живет в деревне, что оно осуществляется крестьянином и создается для себя, а не для рынка, — кустарничество появляется значительно позже, развивается в определенных пунктах, центрах, понемногу сосредоточивается в руках специалистов, создается для рынка, сначала ближнего, потом и отдаленного. Оно рано получает характер профессии со всеми последствиями, вытекающими из профессиональной работы. Постепенно оно перестает делать то, что хочется, а делает то, что продается, и так как вкусы меняются, то кустарничество должно следить за трепетом моды — должно ей угодить. Так постепенно создается расхождение между народным искусством, свободным, живущим для себя, и кустарничеством, родившимся от свободной матери, но по социально экономическим причинам, попадающим рано в неволю. В различные эпохи народное искусство и кустарничество то близко подходят друг к другу, то удаляются, в зависимости от влияний, господствующих в данное время в литературе, политике, искусстве. И на наших глазах за последние год-два как раз происходит резкий поворот от недавнего отрицания к высокой оценке производственного и культурного значения кустарничества; поэтому уместно вкратце остановиться на истории нашего кустарного дела.



Русский ларец. Резная кость 18 в.
Petit coffre sculpté en os XVIII s.

В отличие от народного, крестьянского искусства, изучение которого, с применением настоящих научных методов, составляет в значительной степени результат новейших работ советского периода — кустарничество, принявшее характер промыслов с определенным местом в экономике страны, гораздо раньше стало у нас предметом внимания. Однако, все исследователи отмечают один и тот же факт, что это внимание не было и раньше ни постоянным, ни объективным, оно переходило от сентиментально-патриотического восхваления к пренебрежительному высокомерию „западников“ — одни не замечали технической отсталости художественных промыслов, неустойчивости смешанных по своему происхождению традиций, даже восхваляли эти недостатки детского состояния производства, а другие, оторванные от быта и реальной крестьянской экономики во всей ее бедности, не умели оценить производственного значения и исторической обязательности кустарных промыслов в стране примитивно-аграрной. Разногласия начинались уже с первых шагов: надлежало точно определить, что такое кустарный промысел, чем он отличается, с одной стороны, от так называемого народного искусства, а с другой — от ремесла, которое тоже некогда произошло из народного искусства. Эти споры начаты одним из первых исследователей нашей промышленности Корсаком, потом Аристовым и не закончены еще Туган-Барановским (в 1923 г.).

В эпоху смывки деревни с городом советская экономическая литература, и что несомненно важнее — работники по восстановлению промышленности и сельского хозяйства освободили себя от теоретического анализа, но зато приняли за исходную точку своей работы реальное наличие значительного количества кустарных промыслов накануне империалистической войны, учли все, что погибло в последние годы, и чрезвычайно внимательно приступили к установлению в каждом отдельном случае причин гибели или захирения того или иного промысла или понижения его техники; все это делается в целях оживления замершего промысла или исцеления—захиревшего. В этой работе советских строителей громадным подспорьем является весьма богатая исследовательская литература о кустарных промыслах земского периода русской общественности. Залежавшиеся в старых канцеляриях, часто основательно забытые, эти исследования по отдельным губерниям и промыслам вновь выходят на свет; цифры, таблицы, карты, перечень отдельных кустарных очагов, вплоть до переписки отдельных семейств кустарей восстанавливают картину векового упорного и любовного труда русского крестьянина



Печные изразцы. Старинные Красноборские печи.

Carreaux de faïence de Krasnoborsk.

и крестьянки, утолявших голод огромной страны в предметах первой необходимости. От зари и до ночи, а в женских промыслах — от ночи до зари миллионы трудящихся обслуживали себя всем, чего не давала редкая у нас, большей частью, устарелая машина; а когда эти продукты ручной работы — кружева, игрушки, набойки, резная мебель и другие попадали на европейскую выставку, изумленные зрители любовались изделиями и раньше чем сам русский рабочий, предугадывали огромную энергию, которая таится в этих ничему, и никем не обученных мастерах. Одним из наиболее интересных вопросов надо считать время и условия возникновения того или иного кустарного промысла, далее — пределы достигнутого им развития, условия труда, рынки сбыта. Ответы на эти вопросы надо искать, как в основных фактах развития русского кустарничества, так и в вышеупомянутых трудах, на которых надо здесь несколько остановиться.

Судить о русских художественно-кустарных и ремесленных производствах по их внешнему состоянию, считаясь только с историей последних 50—60 лет, значит впасть в большие ошибки, это значит не учесть самых существенных доказательств особенной живучести, особенной законности этих форм народного труда, коренящихся не только в экономических, но и в культурно-психологических своеобразных способностях

русских и других славянских племен (чехи и другие). В этом смысле историческая, далеко еще неиспользованная, ценность этих форм труда в русской жизни особенно показательна. Строго отделить при этом кустаря от ремесленника в западном профессиональном значении слова у нас трудно и по настоящее время. Начало русского кустарничества весьма отдаленно. Во всяком случае уже в 16 веке оно было заметной экономической статьей; изделия Калужские, Гороховецкие, Карельские были очень известны и считались тогда уже старинными. Петровская реформа, которая в истории городского ремесла сыграла такую огромную роль, почти вовсе не отразилась на кустарничестве. Оно продолжало жить по дореформенному, резко уклоняясь от развития западного ремесла. Цеховое устройство и бытовые его последствия не проникли в быт кустаря. Замечателен в истории русских кустарных промыслов 18 век. В течение столетия тянулась своеобразная борьба кустарного производства с нарождавшейся у нас фабрикой. Крупные фабрики работали на казну, а рядом кустари выделывали те же вещи, но грубые, простые, сохранявшие в своих рисунках и формах традиции народного искусства и рассчитанные на потребление простого народа. Конкуренция оказывалась не всегда в пользу фабрик

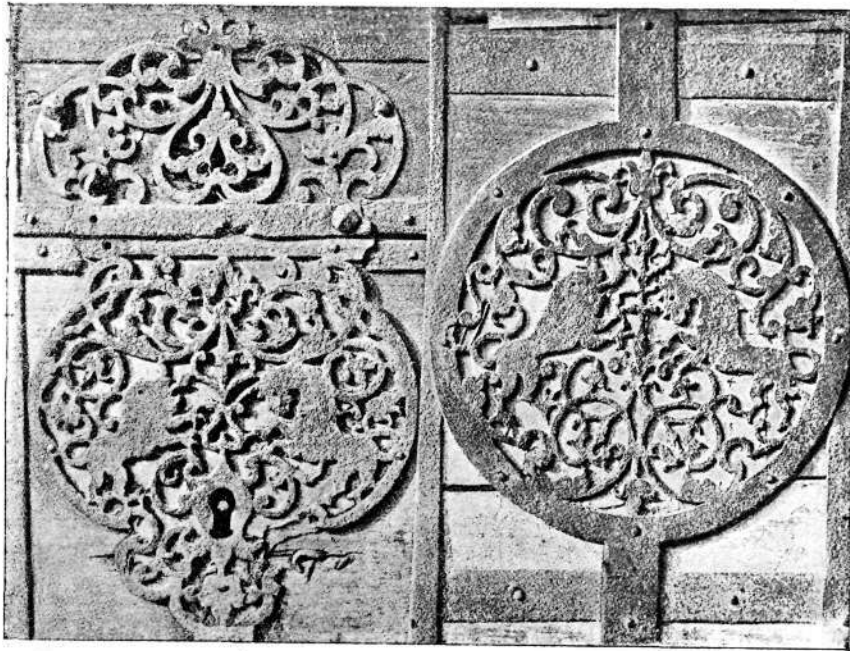
Последняя нередко как раз порождала кустарное производство, уступая порой ему место. Во многих местах и во многих производствах крестьянские кустарные очаги быстро превращались в мужицкие фабрики, руководимые талантливыми самородками и самоучками, которых так много в нашей примитивной культуре. Ручное производство было дешевле и для народа привлекательнее. Дело доходило до столкновений, до попыток фабрикантов склонить правительство к стеснению кустарей. Кустарничество в отдельном случае превращалось в доморощенные фабрики, обнаруживая, таким образом, большую живучесть. Этот факт, хотя и относится к отдаленному прошлому, имеет и сейчас большое показательное значение, поскольку сельское хозяйство только местами перестраивается заново, но в общем остается у нас примитивным и не в состоянии ни поглотить всей творческой силы крестьянина, ни накормить его всецело. Этот исторический факт потому так важен, что мы и сейчас стоим перед такими возможностями, пока быстрая и крупная индустриализация страны встречает трудно преодолимые препятствия.

Постепенно из повсеместного, мало специализированного кустарничества, начинают кристаллизоваться кустарные промыслы, близкие к твердо и четко определяющейся профессии. Эти промыслы оседают на определенных местах, при наличии определенных условий, постепенно втягивают население в наследственно передаваемые из семьи в семью навыки, овладевают ближними, а иногда и дальними рынками. Часть этих промыслов — художественные, и именно они особенно характерны по своей связи с старым народным искусством и традициями материального и духовного быта. Эти художественно-кустарные промыслы замечательны еще тем, что не только не разделяют стремления других кустарных промыслов (например, металлообрабатывающие и другие) воспользоваться усовершенствованиями современной техники, но, наоборот, держатся и в своей технике, и в художественной части — старины. Таково кружевное, игрушечное, набоечное, иконописное и другие производства. Держа в руках лошадку, пряник, икону, эмаль, нельзя сказать, в общем, к какому времени они относятся. Это — живая старина, цепкая, в себе уверенная, имеющая повсюду потребителя, которому это искусство понятно. Оно не нуждается в пропаганде.

Экономические и бытовые условия, которые вызвали когда-то к жизни кустарные промыслы и вошли в каждодневный быт русского крестьянина, остались и до сих пор в значительной степени такими же. Власть земли, обрабатываемой все в большей мере еще руками, власть, не укрощенная могучей машиной, все еще цепко держит его. Земля определяет, можно сказать, предопределяет круг и глубину его интересов, она создает для крестьянина не писанный, но все же нерушимый календарь не только по временам года, но и по дням, по часам — для молодых и старых, для мужчин и женщин. В этом натуральном календаре, древнем, как сама земля, остаются длинные пустоты, тянущиеся месяцами зимой, неделями, днями в другие времена года. В эти поры невольной свободы крестьянин научился — к этому приводили его издавна нужды и внутренняя потребность — работать одному или с семьей, иногда группой над созданием предметов материального быта, для хозяйства, а для души — над украшением своей бедной жизни. Если он живет в лесу, он делает телеги, сани, бочки, плетет лапти, корзины; шьет упряжь и обувь, если есть кожа; женщины ткут, вяжут и белят ткани, плетут кружево. Кое-где образуются и утверждаются художественные промыслы: мебель, игрушки, крашенные сундуки, цветные дуги; кованые и чеканные изделия; живописные производства; камнерезное дело и др.

Получается непрерывная цепь работы, определяемой и экономикой, и психикой крестьянина. И все время земля — на первом месте; а кустарничество — подсобно, оно мало организовано, держится старины. Оно допускает применение женского и детского труда, создает единый трудящийся коллектив, используя все живые силы семьи. Как труд подсобный, между настоящим делом, кустарничество ценится дешево, эксплуатируется. Некоторые промыслы становятся только мужскими, например, кузнечный, каменотесный, слесарный, кожевенный, другие — только женскими: кружевной, стеклярусный, бахромный, золотошвейный; смешанные

промыслы: игрушечный, портновский и другие. Относительно участия детей в кустарных промыслах ошибочно огульно и безоговорочно считать его вредным, добиваться его искоренения. Вредна работа лишь для маленьких детей, затем работа с вредным сырьем (малярное дело), слишком продолжительная работа, но кустарная работа разумно контролируемая, не вредящая правильному школьному обучению, дающая трудовые навыки, совпадает и с новыми требованиями трудовой школы и уменьшает число подростков, стремящихся рано попасть на фабрику со всеми ее физическими и моральными опасностями. Кустарничество вообще, а художественное в особенности, включает в себе начатки всех ремесел, отвечает детским интересам к такой работе, плоды которой сразу видны. От него легкий переход к сложному ремеслу и к другим видам квалифицированного труда. За долгие века русского кустарничества оно развило природные художественные способности крестьянина, сохранило традиции народного искусства, но технические приемы нередко стоят ниже возможностей современной техники и ниже способностей кустаря. Работая на невзыскательного потребителя, он не был



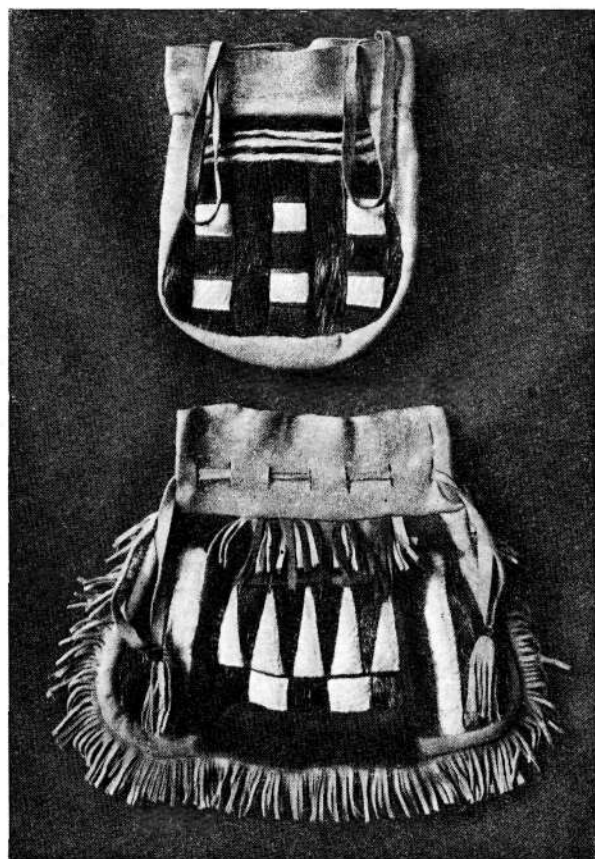
Железные украшения на старинных сундучках. М. Исторический Музей.
Ornements en fer sur des bahuts. Moscou. Musée historique.

вынужден уважать свое ремесло и потому мало сумел приучить себя к пунктуальности, не ценит качества работы; кустарь позволяет себе больше недочетов, чем рынок это терпит. Оттого не редки случаи, когда иностранцы любят русский замысел, но вещей не покупают. Он не получил ни унаследованного, ни личного технического и культурного воспитания — и старому режиму палки и невежества он обязан тем, что, при общеевропейском признании его способностей, кустарь не пользуется необходимым для экономического успеха доверием.

При конкуренции с западным рабочим наш кустарь - художественник все еще платится за преступное и невежественное непонимание старым режимом производительных сил кустарничества. Это больное место, можно сказать, трагедия русского труда, не одного только кустарного. Как известно, в самое последнее время вопрос этот, — качество работы, как имеющий решающее культурно-экономическое значение, стал предметом открытых дебатов и без всяких прикрас обрисован Л. Д. Троцким. Вопрос тем более жизненный, что за несколько лет до войны немецкие ремесленники, художники и фабриканты в сфере художественной промышленности объединились в огромный трудовой союз с главной целью борьбы за качество работы и за искоренение фальсификации и мишуры. Для всей будущности производительных сил русских кустарных, особенно же художественных промыслов, этой откровенной постановкой вопроса о качестве работы открывается перспектива исцеления от старого недуга: недоброкачества труда — а для успеха русской художественной промышленности, повышения качества продукции, при наличии высоких природных дарований кустаря и ремесленника, при наших живых народных традициях, открывает огромные рынки, как свои, так особенно иностранные. И наоборот, если эта историческая наша болезнь не будет изжита, то оживающее после войны западное прикладное искусство пойдет, как и в довоенное время, мимо русского рабочего — притом, надолго. Настоящий исторический момент особенно благоприятен не только для завоевания мирового признания ценности русской художественной промышленности, что в сущности давно уже подготовлено, но и для

делового, экономического интереса к нашей художественно - промышленной продукции. Английский вкус, одно время оттеснивший французское руководство, после войны не имеет больших шансов на господство во Франции, в Германии, и вовсе не имеет шансов в России. Социальная революция в Европе, в форме обеднения средних и высших классов, этих исконных покупателей, опрощение вкуса, а также отказ от дешевой мишуры универсального магазина, особенно же мировой жилищный голод, внесли громадные изменения в понятие об обстановке, уюте, буржуазном приличии, и сделали среднего европейца весьма скромным в своих требованиях, за исключением небольшой кучки сегодняшних богачей; с другой стороны эстетические потребности рабочего выросли. Все эти обстоятельства приводят к новой западной архитектуре: небольшие дома, без лишних парадных комнат, обычно за городом, полудеревня-полугород; а у нас — к плану нового культурного строительства; в рабочих же центрах, — к новому жилищному строительству, непохожему ни на казарму, ни на коридорную систему прежнего пролетарского жилья; к этому жилью, в деревне или городе, совершенно не подходят тонкости недавнего нового стиля, ни громоздкая имитация городской пышности, но весьма уместна простота и интимность, взятые у народного искусства, соединенные с добротностью материала и практичностью хорошего ремесла. Наши художественные кустарные промыслы имеют все основания, наряду с ремеслом и фабричной художественной промышленностью, заполнить это новое жилье предметами своего производства. Для СССР это означало бы одну из действительных форм: „лицом к деревне“, для западных рынков наша художественная промышленность принесла бы свежесть большого, позабытого там, народного искусства. Это было бы только дальнейшим шагом в Европу нашего искусства, которое в отраслях литературы, театра, музыки уже вошло в быт и в душу европейца. К тем отзывам о русском искусстве западных критиков, которые я привел выше, можно было бы легко добавить еще целый ряд весьма любопытных впечатлений иностранцев, для которых первое знакомство с русским народным искусством всегда являлось откровением, заставляло коренным образом менять установившуюся, без знания России, схему исторических путей европейского искусства.

Знаменитый в свое время историк искусства Шнаазе, еще более известный французский историк-архитектор Виоле ле Дюк и другие, говорят о самостоятельности и жизнеспособности русского художественного творчества, указывая одновременно на его большую будущность (особенно Шнаазе в 50-х годах 19 века). То же говорят отчеты о целом ряде небольших русских художественно - прикладных выставок в Париже, в Англии, в Германии. Автору этой статьи пришлось демонстрировать русские игрушки и снимки с кустарных предметов на выставке 1923 года, в Дрездене, в Музее народного искусства, и в нескольких художественно - промышленных школах. Всюду специалисты по народному искусству и художники, близко стоящие к немецкому кустарничеству, высказывали совершенно искреннее удивление перед сохранившейся свежестью красочного чувства у русского кустаря, перед чувством форм у наших резчиков, перед всей смелостью нашего народного искусства, оставшегося до сих пор нетронутым опасным влиянием и воздействием „чистого“ городского искусства. Когда-то было и на Западе такое народное искусство.



Кожаные сумки. Русский север.
Sacoques en cuir de Samoieds.

К тому же говорят отчеты о целом ряде небольших русских художественно - прикладных выставок в Париже, в Англии, в Германии. Автору этой статьи пришлось демонстрировать русские игрушки и снимки с кустарных предметов на выставке 1923 года, в Дрездене, в Музее народного искусства, и в нескольких художественно - промышленных школах. Всюду специалисты по народному искусству и художники, близко стоящие к немецкому кустарничеству, высказывали совершенно искреннее удивление перед сохранившейся свежестью красочного чувства у русского кустаря, перед чувством форм у наших резчиков, перед всей смелостью нашего народного искусства, оставшегося до сих пор нетронутым опасным влиянием и воздействием „чистого“ городского искусства. Когда-то было и на Западе такое народное искусство.

Его сейчас нет, как производительной силы, а деревня, особенно русская, находится снова накануне исторической роли, в борьбе с теми отрицательными сторонами европейского города, которые требуют и делают неизбежными крутые перемены в материальной и духовной культуре современного человека. Очень существенно в этом процессе и настойчивое продвижение советской городской культуры из города в деревню. Если историки искусства, увидевшие подлинное народное искусство русского крестьянина, неожиданно для себя расширяют свое мировоззрение, то, наоборот, не знающие нашего народного искусства, благодаря именно этому незнанию, делают весьма сомнительные заключения о народном искусстве вообще. Приведу один пример: историк прикладного искусства, археолог и коллекционер, базельский ученый Форер в своей книге „О древнейшем крестьянском искусстве“ приходит к заключению, что всякое народное искусство (деревенское) ничто иное, как извращенное „хромяющее“ городское искусство. Это возможно с натяжкой сказать о Западной Европе, где город давно все поглотил, но это мнение совершенно ошибочно по отношению к России, где дело обстоит не так, а может быть как раз наоборот. В стране сплошной деревни искусство связано с землей, с крестьянином и, поскольку земля остается нашим величайшим богатством и теперь, искусство от земли, грубоватое, простое, сочно-красочное, неистощимое в своих формах, продолжает быть великой производительной силой. Было бы чрезвычайно важно, особенно теперь, в периоде начавшегося возрождения кустарных художественных промыслов, иметь, во-первых, по возможности достоверные цифры общего числа кустарей во всех разнообразных художественных промыслах, до войны и в настоящее время, во-вторых, сравнительный перечень промыслов существовавших, прекратившихся вовсе и начавших возрождаться, знать размеры заработка отдельного кустаря в довоенное время, составить новую карту возможных пунктов художественно-кустарного производства и рынков, русских и иностранных, с характеристикой каждого из них. На все эти вопросы можно сейчас дать лишь весьма приблизительные ответы—легче по отношению к прошлому и труднее для современности. Общее число кустарей всегда известно было лишь приблизительно, даже в эпоху обширных земских обследований, имевших иногда характер



Народные пряничные доски Рязанск. губ.
Forme en bois pour fabriquer des pains
d'épice. Gouv. de Riasane

индивидуальных подворных и поименных описей. Почему это случилось так—легко видеть. Не все, занимавшиеся подсобно и попутно кустарничеством, попадали в поле зрения статистики, так как кустари делились и будут дальше делиться на 2 большие группы: земледельцев, сохранивших хозяйственную самостоятельность и отдающих своему ремеслу и искусству только досуг, и на таких, которые остались в деревне, но почти оторвались от земли, связанных с ней лишь через членов своей семьи, но уже профессионализовавшихся тут же. В подсчет попадала почти только эта вторая группа. Число таких колебалось по данным различных переписей от 4 до 7½ и больше миллионов. Однако, недостоверность и преуменьшенность этой цифры легко усмотреть, если учесть, что кустарю помогает его семья: жена, малые дети. Первая же группа и вовсе почти не учтена. А мастерит большинство русских крестьян, для которых топор, нож и пила—неотъемлемые спутники работы. Под ритмичный удар топора, под ловкий размах пилы и ножа проходит его трудовая жизнь от колыбели до могилы. И только отдельный захудалый, выродившийся, потерявший право на свое высокое звание, крестьянин—не кустарь, не скрытый мастер. Если поэтому прибавите первую группу к квалифицированным кустарям, то рабочая производительная сила кустарничества окажется огромной. Прежняя статистика устанавливала соотношение между числами фабричных рабочих и кустарей приблизительно 1 : 6—7. Если даже накануне войны это соотношение и измени-

лось в пользу фабричной промышленности, то производительная роль кустаря для русской экономики все же остается громадной. Пытаясь замкнуть в более или менее твердые цифры зыбкую массу кустарей, исследователи постепенно выявили сложную цепь характерных черт русского кустаря, важных при суждении об его возможном участии в будущей экономике. Одну из этих особенностей необходимо здесь отметить: это—слабая профессиональная устойчивость кустаря, его способности ко всякому ремеслу и вытекающее отсюда отсутствие твердых ремесленных навыков, малая специализация. Он—многосторонен, умеет часто и плотничать, и игрушку сделать, печь сложить и многое другое, но в техническом отношении он не пропитан жесткими законами ремесла: много вкуса, изобретательности, гибкости и, конечно, мало мелочной тщательности и строгости к своей работе. Как и сырье, над которым он работает, он сам—сырье, в нем много возможностей неиспользованных, не укрепленных строгой выучкой. Свойство это характеризует всякую невысокую первобытную ступень культуры и экономики, когда способности, интересы и навыки еще мало дифференцированы, мало оформлены. Мы встречаем эту многосторонность всюду, где основой хозяйства является земля, где люди живут небольшими группами и далеко друг от друга. Веками неизменяющиеся примитивные условия быта закрепляют эти свойства работы, и из экономических они превращаются в психологические черты на-

рода. Они должны и могут быть изжиты, как коренным перерождением экономической культуры, так и одновременно с этим воспитательным воздействием, привитием профессиональных навыков, борьбой с народным дилетантизмом. И культурный рост городов, тесная связь деревни с городом понемногу освободят наше кустарничество от разбросанности и недоделанности, которые в век электрификации и высоких технических достижений могут стать роковыми, свести на нет все высокие способности рус-

ского кустаря—притом не только на иностранном рынке, но и у себя. Еще совершенно недавно были случаи, когда большие партии художественных изделий (кружева) браковались иностранным рынком только за качество исполнения, тогда как рисунок вызывал полное одобрение; тоже неоднократно повторялось с набойками, чрезвычайно интересными, но с дефектами в раскраске; с игрушками, хитро придуманными, но из сырого дерева и т. д.

Что эти болезни русского кустарничества вообще, художественных промыслов в частности, не явление роковой упадочности, не новое явление, видно из того, что уж старые бытописатели России—иностранцы отмечали эту черту—и за сто лет они не изменились. Известный немецкий писатель Гакстгаузен говорит „немец отличается любовью к своему ремеслу и к труду своих рук. Русский не знает ни того, ни другого. Немецкий ремесленник не меняет своей специальности—он ищет усовершенствования; он желает навсегда остаться при своем деле. У русского наоборот. Он берется за все, что случай от него требует, и легко бросает свою работу. Он довольствуется наружностью (а не качеством)“. Русское кустарничество, дитя без няньки, не опекаемое, не воспитанное, ценимое больше чужими, чем своими, осталось при всех своих старых недостатках. Кое-где и в отдельных производствах произошли во второй половине 19 века улучшения, если чья-либо умелая рука и любовное руководство давали новое направление исконному промыслу. Некоторые земства (Московское, Вятское, Полтавское и другие) сумели побороть черты небрежности в работе и поставить отдельные художественные производства: кружевное, игрушечное, набоечное, ковровое, на значительную высоту. Появилась и специализация, в отдельных случаях не уступающая западной—это доказывает возможность не только количественных но и каче-



• Народные пряничные доски Рязанск. губ.

Forme en bois pour fabriquer des pains d'épice. Gouv. de Riazane

ственных достижений в художественных производствах. И именно с качествами, с углубленности, с отучения от универсальности кустаря и с использования его способностей на определенной, строго ограниченной специальности художественного мастерства, приходится начинать возрождение заглохшего, замершего за время войны и революции, кустарничества. Но при внимании к одним экономическим факторам и без учета психологии своеобразных черт русского крестьянина не удастся изжить все бедности национальных недостатков русской работы. И именно эту-то цель и преследуют новые формы работ в некоторых новых советских кустарных техникумах, где культивируется уважение к материалу, к продукции, рассматриваемой не только с экономической, но и культурной стороны. Неотложность такой культурно-педагогической работы, о которой у нас начали говорить буквально лишь на днях, находит себе подтверждение в одном замечательном начинании, которое мне пришлось видеть и проследить во время моих странствований по наиболее интенсивным очагам германского кустарничества в 1922 и 1923 годах. Еще в 1912-13 г. г. в целях знакомства с кустарным игрушечным производством я объехал Саксонию, Тюрингию и Баварию. Тогда там имелось 3-4 инструкторские школы игрушечного и вообще кустарного дела. Обучались преимущественно дети игрушечных фабрикантов и состоятельных мастеров.



Архангельские пряники.
Pains d'épice du Gouv. d'Archangel

Вся масса кустарей стояла в стороне. В 1922 — 23 г. г. я с той же целью был в тех же местах и охотно согласился на предложение директора школ (Грюн-Гейнинген и Олбернгау, художника Зейферта) обойти пешком кустарные районы. В течение нескольких дней мы ходили из деревни в деревню, при чем директор заходил под ряд в каждый домик кустаря, осматривал все работы, особенно законченные, обсуждал качество работы со всеми работающими, то есть обычно с женой и детьми кустаря. Если оказывались недостатки в работе, кустарь без спора снимал с полки и не пускал их в продажу. Попутно давались указания художественного и технического характера. Оказалось, что пред отправкой больших партий изделий в центры (Дрезден, Лейпциг, Берлин) устраиваются закрытые выставки, на которых

сообща с руководителями художественной школы работы обсуждаются, и неудовлетворительные не пускаются в ход. В отдельных случаях директор школы тут же на месте делает указания, и сам показывает, как исправить недостатки или приглашает кустаря к себе в школу. Школа, таким образом, обслуживает не детей только, но все рабочее население, независимо от возраста и давности занятия. Качество внутреннее, не всегда видимое продавцу, есть первое требование. Руководительство идет далее — и директор указывает мастеру на те предметы, которые ему всегда лучше удаются, рекомендуя ему остановиться именно на них и не разбрасываться. Я узнал, что такое руководство встречало вначале значительное сопротивление со стороны кустарей, и только явная выгода, вытекающая из непрерывного качественного повышения производства, сломала давнее упрямство и скрытность кустаря. На такие обходы руководитель школы тратит значительную часть своего времени, делая это всегда пешком. Он следит также за иностранным и немецким рынками, старается влиять и на крупные фирмы для проведения в жизнь новых моделей. И при такой высокой организованности немецкой кустарной промышленности образцы, привезенные мною и сделанные копеечным ножом и покрашенные грушевой краской, вышедшие из рук кустаря, сидящего в сених или у печки своей прими-

тивной избы — вызывали долгое, внимательное, молчаливое разглядывание. Умелые, хорошо обставленные немецкие мастера, скованные строгой выучкой и цензурой, чувствовали в этих с виду незамысловатых, но говорящих о неисчерпаемых источниках самобытного художественного творчества вещах, опасную, хотя и неорганизованную силу, идущую оттуда, где древнее азиатское и свежее европейское искусство сливаются в одно. Немецкий кустарь не так богат и беззаботен, чтобы небрежно относиться к работе, не так смел, чтобы подчиниться своей выдумке вопреки рынку, но то, что он делает, подчинено строгим влияниям организованного ремесла. И это то, чего не хватает нашему кустарю-художнику. Теперь, в наши дни мы подошли к преддверию такой школы, программа которой диктуется экономикой, а методы — свободным творчеством, вставленным в рамки обязательной технической указки. Современные условия русского искусства делают невозможным, недопустимым и невыгодным для массы художественной молодежи работу в области „чистого“ искусства и должны толкнуть эту молодежь в наше народное, в частности кустарное производство. Художник-кустарь и кустарь-художник, объединившись, откроют новые рынки, дадут новому быту его еще едва начатое оформление. Конечно, такое художественно-техническое воспитание кустаря постепенно отделит у нас лишь случайно работающих — для себя — от превращающихся в профессионалов, оторвет часть работников от земли и прикрепит к кустарничеству, и, наоборот, других, умеющих все сносно делать, и ничего — хорошо, вернет земле. Поэтому еще не скоро можно будет ответить на вопрос о числе русских кустарей вообще и работающих в художественных ремеслах в частности. Карта распространения кустарных художественных промыслов до-военного времени демонстрировалась на второй Всероссийской кустарной выставке и говорила почти о повсеместности их, но в настоящее время эта карта потеряла свое значение — и не только ввиду территориальных изменений, но гораздо больше — вследствие других причин. Интерес к кустарному искусству, как мода, как меценатство, с примесью некоторой снисходительности горожанина к деревне, теперь уже пережитый исторический этап в истории вкуса. И той тонкой социальной прослойки, которая шла от покровительства, от пресыщения городским искусством, от скуки иногда — нет и не будет. Входящие в состав СССР прежние области, особенно Украина и Кавказ, повидимому, будут поддерживать и развивать местные национальные вкусы, проводя их в свой созидающийся быт. Прикладному искусству предстоит при этом большие видоизменения, в результате которых специфические черты северно-русского, южно-русского и западно-русского народного искусства выявятся гораздо более отчетливо, чем раньше. Во избежание ложных стилей, самодельщины, фальсификации, что особенно вредно в народном творчестве, всюду на местах начато чрезвычайно энергичное собирание предметов местного искусства; недостает пока взаимного ознакомления; порой чересчур явственно желание отделиться от соседей.

В области влияния того или иного вкуса также отчетливее вырисуются, сузятся границы влияния, установятся новые рынки, но углубится сила его. На нашем северном, наиболее древнем русском народном искусстве это должно сказаться быстрым ростом интересов к забытым на окраинах, но когда-то живым художественным производствам. Это уже и чувствуется по отдельным очагам возрождения, как некоторых художественных промыслов, так особенно по все более возрастающему музейному собирательству, систематическому изучению, по ряду появившихся исследований, альбомов и сборников. Центрами всей этой работы являются возникшие и продолжающие возникать провинциальные музеи (Архангельск, Вологда, Тотьма, Петрозаводск и другие), а в самые последние годы — краеведческие пункты. Последние быстро растут и множатся, захватывая все молодое и активное население провинции. Вышедший летом 1925 г. сборник „Краеведных учреждений СССР“ отмечает огромное количество этих культурно-просветительных пунктов, в задачи которых входит и изучение кустарно-художественных промыслов.

КРУЖЕВНОЙ ПРОМЫСЕЛ.

КРУЖЕВОПЛЕТЕНИЕ отличается от многих других видов художественно-творческой работы своею необычайною устойчивостью на протяжении многих веков. Ведя свое самостоятельное существование на Руси с 13 века (на Западе кружево появилось только в 16 в.), оно в половине прошлого столетия, падая в своей технике и рисунке, мало по малу переходило в крестьянские женские руки и, наконец, приблизительно около 70-х годов прошлого столетия окончательно сложилось в кустарный промысел, сосредоточившись исключительно в селах и деревнях, а также и в пригородах кружевных районов среди местного женского безземельного пролетариата.

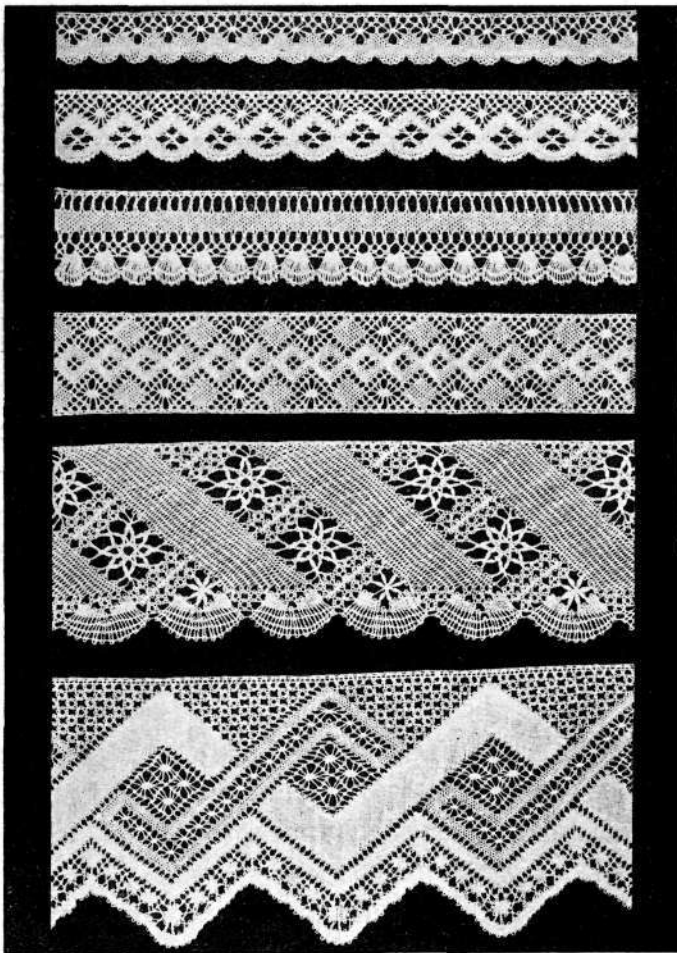
То ослабевая, то усиливаясь — в различных местах производства, то окончательно прекращаясь (Ростов Яросл. и др.), претерпевая все невзгоды экономического состояния

деревни, это замечательное проявление народного творчества не замирало даже во времена наисильнейших потрясений деревни: ни голодовки, ни войны, ни даже революции (в 1905 г. было слабое понижение кружевного производства) не останавливали этой оригинальной и чудесной отрасли народного труда, не убивали ее, как не убила и французская революция кружевного производства ни во Франции, ни в других западных государствах.

Поднявшись до небывалого своего развития перед войной 1914 г., кустарная кружевная промышленность стремилась захватить все большее количество рук женского населения деревни, заставив, наконец, обратить на себя серьезное внимание правительства, частных лиц и заграничного потребителя. Можно смело сказать, что весьма немногие кустарные промыслы выдерживают сравнение с кружевным, как по количеству занятых в производстве рук, так и по художественной ценности производимого труда и его экономического значения.

В то время, как многие из самых распространенных наших кустарных промыслов насчитывают (по Рыбникову, 1913 г.) кустарей по дереву (куда входит не один, а несколько разнообразных деревянных промыслов) — всего 186.146 человек, по металлу (тоже не-

сколько различных промыслов) — 148.820 человек; по коже — 59.645 чел., а по другим значительным промыслам кустарей приходится считать лишь тысячами и даже сотнями, — цифра в 100.000 с лишним кружевниц поражает своею внушительностью; в одной Вологодской губ. в 1912 г. было более 40.000 кружевниц, а во всей Северо-Зап. области более 60.000 чел. Эти цифры, взятые из книги Рыбникова и печатных изданий бывш. Гл. Упр. Земледелия и Землеустройства и относящиеся к 1912 — 13 г.г. — весьма неточны, о чем



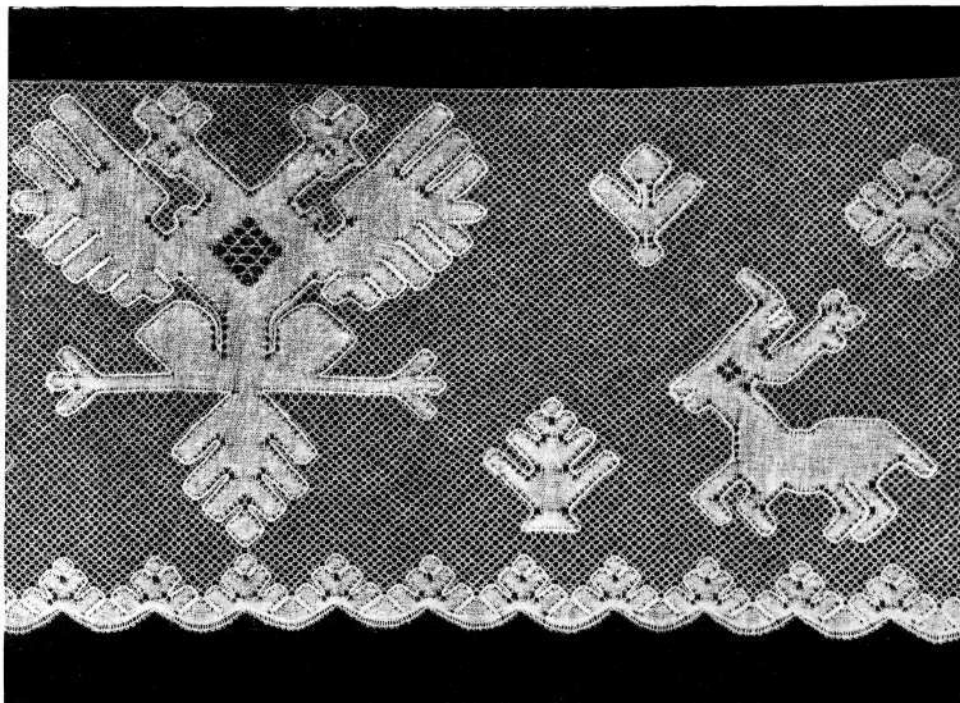
Кружево нитяное. Г. Скопин Рязан. губ.
Dentel'es. Ville Skopine. Gouv. de Riazane.

можно судить по оговоркам, как в том, так и в другом источнике, в роде: „не было произведено достаточного обследования“, или „за неимением подробных сведений“ и т. п.

Берусь утверждать, что количество кружевниц всех возрастов (с 10-ти лет) в различных местах производства приближается к 150.000 человек.

Годовой оборот с кружевным товаром по данным бывш. Гл. Упр. З. и З. в 1912 г. равнялся 5.000.000 рублей с лишним. На одну лишь Нижегородскую ярмарку, в 1910 г. было вывезено кружев на 2.000.000 руб., а Михайловские кружевницы сами нашли себе сбыт в Персию и Турцию.

Ни один из других женских кустарных художественных промыслов не может сравняться с кружевным по количеству кустарок и по своей давности: ни вышивальный, ни строчечный, ни пуховязальный, ни бисерный, ни золотошвейный. Ткацкий и ковровый в счет не идут, как не исключительно женские промыслы. А вышивальный и строчечный уже потому не выдерживают сравнения, что, во-первых, существование их весьма недавнее (каких-нибудь 2—3 десятка лет) и во-вторых, в большинстве случаев эти промыслы являются искусственно насаженными, а не самостоятельно развившимися в течение веков под руками крестьянской женщины, как это было с кружевоплетением. Такая устойчивость кружевного кустарного промысла легко объясняется несколькими причинами, из которых на первом месте нужно поставить прирожденное стремление русской крестьянки к творчеству в области ей доступной, унаследованной рядом веков и свободной от вмешательства посторонних, чуждых ей элементов.



Старинное нитяное кружево. Г. Скопин Рязан. губ.
Ancienne dentelle de la ville Skopine. Gouv. de Riasane.

Экономическая сторона кружевного промысла имеет огромное значение в общей экономике народного труда. Сравнительная легкость приобретения материала, простота орудий производства и малая ценность их (в довоенное время все оборудование обходилось в 2—2 р. 50 к.), многочисленность свободных рук в деревне и обеспеченность сбыта — делают этот промысел заманчивым и не затруднительным. Малейшее же улучшение в технике и в соответствующем материале (как показал опыт) немедленно отзывается на зароботке кружевниц, и потому не удивительны со стороны этих последних поиски помощи.

Районов кружевного производства у нас несколько, из них самым значительным по количеству занятых рук является Вологодская губ. с 11 волостями и селами (около 60.000 кружевниц). На втором месте также по количеству кружевниц стоит Орловская губ. (около 35.000 кружевниц); на третьем Рязанская (свыше 15.000 кр.); затем, идут районы: Московский, Череповецкий, Вятский, Тульский, Нижегородский, Калужский и др.; южнее Курской губ. кружевной промысел вообще не встречается, а попытки ввести его в Полтавской губ. оказались только попытками.

Производство кружев различных районов различается не только по характеру рисунка, но и по самой технике и исполнению. Интересно заметить, что самыми художественными

кружевами и самыми привлекательными и ценными для взыскательного заграничного потребителя, в особенности для Америки, всегда являлись кружева губерний Орловской и Рязанской, — где производство было художественно поднято усилиями интеллигентных женщин (Н. А. Огаревой, М. Д. Тенишевой и Е. Н. Половцевой) на ту высоту, которая одна может привлечь и удовлетворить требовательного покупателя. Такому совершенству техники и красоте рисунка много способствовали хорошо поставленные в этих двух губерниях кружевные школы с учительницами крестьянками, получавшими свое развитие и художественное образование в инструкторской бывш. Мариинской школе кружевниц, ныне закрытой, жалкие остатки коей переведены были в г. Рязань в 1917 г. (во время эвакуации учреждений из Петрограда). В настоящее время школа эта находится в плачевном состоянии.

Вологодский район производства, несмотря на прекрасно исполняемые в нем кружева, никогда не достигал высокой художественности, вследствие самых простых причин: отсутствия школ, недостатка образованных инструкторш и употребления бумажной нитки, вместо льняной. А между тем пробелы эти легко устранимы, так как вологодские кружевницы обладают прекрасной техникой и имеют все шансы для того, чтобы занять первенствующее место в кружевоплетении.

Война и революция несомненно сильно отразились на кружевной промышленности. Краткие сведения о современном ее положении дает нам работа М. М. Волобринской, представленная в Главкустпром в 1924 г. (не напечатана).

„В Вологодской губ. с октября 1918 г. кружевницы начали объединяться в артели; в сбыте и в снабжении материалом им помогали две крупные кооперативные организации: Кредитсоюз и Северосоюз. В 1921 г. возник Артельсоюз.

Число артелей было:

1913 г.	1919 г.	1920 г.	1921 г.	1922 г.	1923 г.
29	99	113	58	32	42

С начала НЭП'а снова явились скупщики — этот бич кустарей; по последним данным 1923 г. работа скупщиков сократилась“. (По сведениям Русского Музея имеем печальный факт перед глазами: немецкие предприниматели раздают вологодским кружевницам свои немецкие рисунки).

„В Рязанской губ. кружевной промысел значительно ослабел. Начиная с 1915 г., кружевоплетение падало; в 1918 — 19 г.г. оно сводится почти на нет. Причины те же, что и в других районах: прекращение частной торговли, прекращение вывоза за-границу, отсутствие материалов: с 1920 г. промысел начинает вновь восстанавливаться, и число кружевниц в 1921 г. по данным Губкустпрома достигает 5.000. С сентября 1921 г. начинается кооперирование кружевниц, но дело это не идет. Всего имеется в 1922 г. 7 артелей с числом членов 350 чел. Одной из главных задач кустарь-Союза является восстановление старинных рисунков. В ведении художественного отдела Союза находится Борковская учебно-показательная мастерская по кружевоплетению, и еще две: Борисовская и Андреевская — обе учрежденные давно Е. Н. Половцевой. (За Борисовской школой насчитывается 30-ти летняя давность, она не переставала работать ни разу в течении всего революционного времени и находится под руководством опытной учительницы-крестьянки, с большим успехом окончившей б. Мариинскую школу кружевниц).

В Елецком районе (Орловской губ.) выработка кружев, постепенно сокращаясь до 1918 г., прекратилась в 1920 г. В октябре 1920 г. Главкустпром, имея в виду восстановление экспортного фонда, приобрел у кружевниц 150.000 арш. кружев; посланные за-границу они успеха не имели. С 1921 г. началась деятельность Товарищества Елецких кружевниц. В центральной конторе Ельца приписалось 4784 чел. и в 4-х отделениях уезда 2174 кружевницы. На 1 января 1923 г. было 7384 кружевницы. Всего Союз объединил $\frac{1}{4}$ часть кружевниц. На содержании Союза находятся 3 школы, из них одна открытая 25 лет тому назад Н. А. Огаревой.

„В Бягском районе надеются восстановить прежнюю сеть кустарных школ“.

О прочих районах кружевного производства сведений не имеется.

„Дальнейшая судьба кружевного промысла, по мнению М. М. Волобринской, зависит от двух основных моментов: наличия достаточного количества рабочей силы и спроса на кружева“.

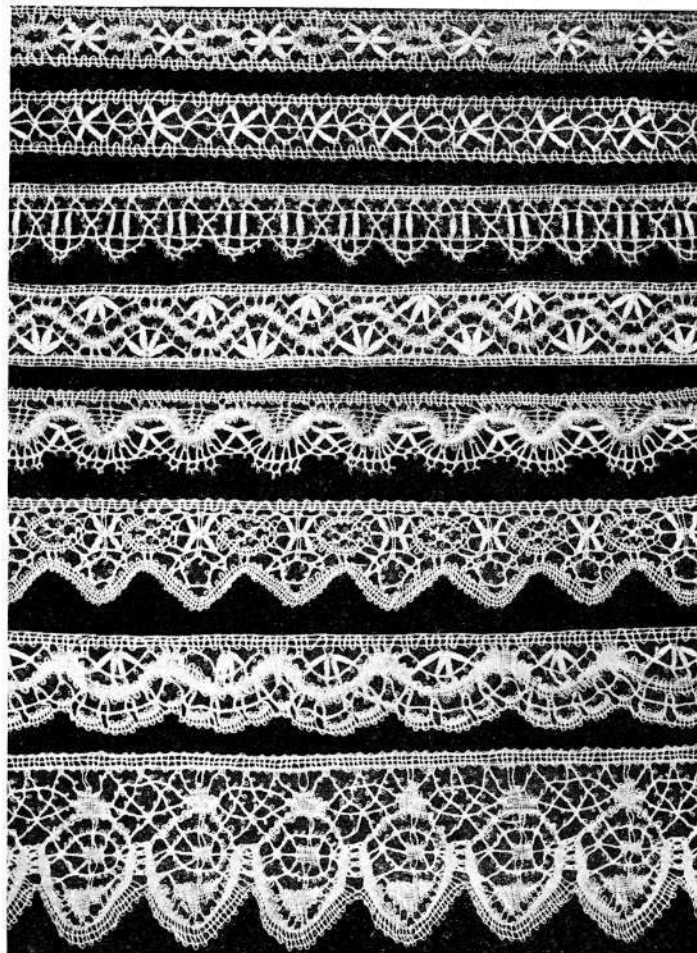
С такой постановкой вопроса нельзя согласиться.

Указание на рабочую силу как раз обратно действительным нуждам кружевной промышленности, так как эта рабочая сила во всех районах существует в избытке, и население, лишившееся прежнего верного заработка, чрезвычайно в нем нуждается. Что же касается спроса на кружева, то он сможет явиться только тогда, когда улучшится качество кружева, что может быть достигнуто рядом целесообразных мер. Закрывание во время и после революции кружевных школ, (их было в довоенное время около 200, из них 48 частных, субсидированных правительством) значительно повлияло на падение техники кружевоплетения, а отсутствие хороших ниток во многих районах производства окончательно подрывает промысел в настоящее время. Самым же главным препятствием для быстрого подъема (вполне возможного) кружевного производства является недостаток в инструкторшах и вообще в умелом руководителстве, то есть в умелом выборе рисунка и приспособляемости к данному моменту, связанному с сбытом и спросом на рынке. Дело же это вполне поправимо, но неотложность его сказывается с каждым днем все сильнее и настойчивее.

В кружевном кустарном промысле заложены все шансы для исключительного его процветания, как в художественном отношении, так и экономическом.

В художественном отношении эти шансы основываются на следующих фактах: 1) имея свои различные места производства — (кружевные районы) — наше кружево* очень разнообразно и по характеру, и по технике, отсюда его разные стили; 2) оно не остановилось в своем развитии (как это мы видим на Западе), а продолжает эволюционировать в своем дальнейшем развитии, рядом с другими отраслями русского искусства. Экономическое значение русского кружева громадно, и все виды нашего кружева имеют большую будущность на всемирном рынке. Уже во времена полной безпризорности оно имело несколько-миллионные обороты, которые удвоились и утроились при самом легком усилии, сделанном для их увеличения. Красоты нашего кружева до сих пор все еще скрыты от мира, вследствие небрежного нашего к нему отношения. Как только мы сделаем его доступным для общего лицезрения, в особенности для заграничного рынка, мы будем иметь от него и большие материальные выгоды, даже настолько большие, что они превзойдут все наши ожидания. Кружевное дело, правильно поставленное, — это новая большая и интересная страница нашей художественной и экономической истории.

Исторические пути, по которым шло развитие нашего кружева, зародившегося сперва в Новгородской области и перешедшего затем вместе с историческими судьбами Новгорода



Кружево и прошивки. Г. Елец Орловск. губ.

Dentelles et entre-deux. Ville Jelez Gouv. d'Orjol

в княжество Рязанское, а потом в Московское, оставили следы свои и на самом производстве. Кружево наших северных губерний („сцепное“) резко отличается от кружева центральных („русское“) и не менее резко от кружева северо-восточных районов („смешанное“). В наших руках лежит возможность иметь свои собственные прославленные кружева — вологодские, орловские, рязанские, елецкие, скопинские, вятские и т. д. в параллель с заграничными.

Самыми существеннейшими и необходимейшими мерами для верного процветания нашей кружевной промышленности являются:

1. Восстановление хотя бы одной инструкторской школы для подготовки крестьянок, взятых с мест производства технически готовых, но нуждающихся в художественном образовании, которое дается через посредство музеев, картинных галлерей и других художественных ценностей. Таким местом является, конечно, Ленинград, как центр С.-З. Области с его неоцененными художественными сокровищами.

2. Открытие новых и восстановление закрытых кружевных школ на местах производства;

3. Доступное для масс пользование кружевными сокровищами, скрытыми в музеях (Русский Музей и др.);

4. Широкое опубликование этих сокровищ с целью ознакомления с ними своего и в особенности заграничного потребителя;

5. Восстановление кустарного музея в Ленинграде с его исключительно ценными кружевными коллекциями.

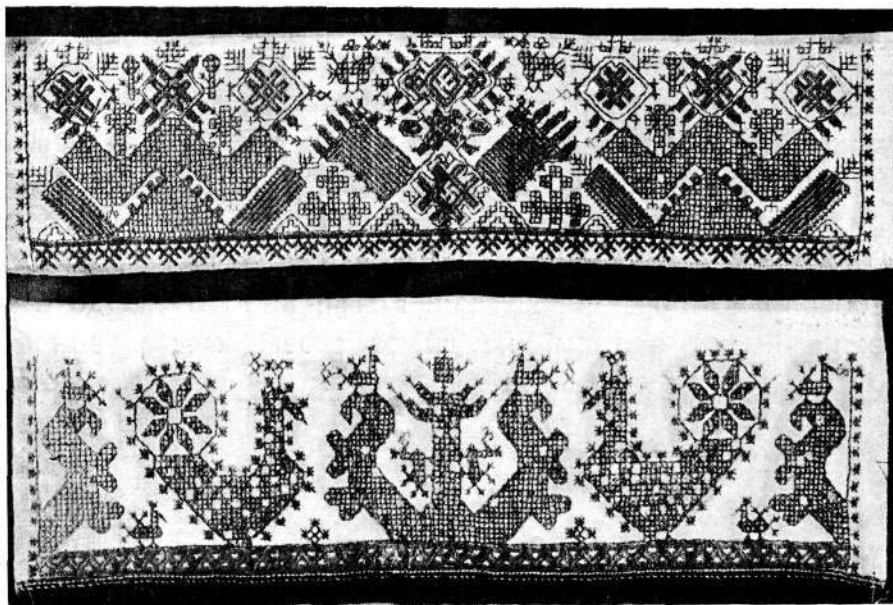
6. Забота о снабжении кружевниц материалом (нитками, булавками и пр.);

7. Кооперирование кружевниц в артели и товарищества.

Очерк кружевного дела составлен по нашей просьбе Е. Н. Половцевой, давно известной своими работами в кружевном деле.

ЗОЛОТОШВЕЙНЫЙ ПРОМЫСЕЛ.

ЗОЛОТОШВЕЙНЫЙ промысел не принадлежит к промыслам устойчивым и долговечным. Очень распространенное в старину золотошвейное искусство в настоящее время все меньше и меньше находит себе у нас применения. Согласно двойного рода происхождения этого чисто неевропейского искусства — наблюдаются и его 2 основных разветвления: Византийский стиль и манера сохранились в предметах церковного обихода и в украшениях бывш. ведомств и придворных чинов; чисто азиатское происхождение встречаем у татар — крымских и казанских, — сохранивших это искусство для принадлежностей своих костюмов. Знаменитое Торжковское шитье тоже происхождения татарского с примесью влияния монастырей. Вышивание золотом, как в первом, так и во втором случае производится в пяльцах при помощи шпульки, прессов и кривого ножа. Швы носят различные названия, их довольно много. Общее внимание европейских стран приковывали к себе



Русские вышивки.
Broderies russes.



Шитье.
Broderie sur cuir.

в довоенное время изделия и церковные принадлежности фирм бывш. Сапожникова и Оловянишникова. Эти две фирмы давали хороший заработок огромному количеству женщин, пролетариаток окраины Москвы.

Кустарный золотошвейный промысел в Московской губ. невелик, все же им было занято до 1000 человек.

В Казани шитье золотом служит предметом крупного производства и им занято свыше 10.000 женщин, но промысел этот все же не может иметь будущего, если не найдется ему большего применения, нежели то, которое находится среди татарского населения, ввиду того, что татары постепенно бросают свои национальные украшения. Зато изделия Торжковские с успехом находят себе применение в современной женской моде и вещи эти очень ценятся, особенно по изготовлению знамен, украшению Ленинских уголков, изб-читален и др.

В общем, следует сказать, что золотошвейные производства, правильно организованные и умело руководимые, — могли бы принадлежать к одним из оригинальных и художественных наших промыслов, давать хороший заработок населению и служить экспортным товаром.

давать хороший заработок населению и служить экспортным товаром.

ИГРУШЕЧНЫЙ ПРОМЫСЕЛ.

ИГРУШЕЧНЫЙ промысел стоит особняком. Понять его можно, только учитывая интересы и вкусы ребенка. Игрушка и дети нераздельны. Они вне времени и места. В древнейших детских могильниках их находят рядом с истлевшими трупиками, как символ неугасающей любви родителей к ребенку. На крайнем севере, в юрте, и в первобытных лесных шалашах жарких стран, где человек едва перешел первые ступени культуры, есть уже игрушки — предметы примитивного быта; во множестве встречаются они в античном мире, позднее в богатом доме средневекового рыцаря и купца они отражают высокое состояние прикладного искусства. Ювелиры 18 века отдали дань игрушке и оставили нам памятники высокого искусства — особенно во Франции, Италии, Голландии. И так до наших дней. Игрушки стары, как мир, но не имеют родины, не знают своего начала, они были, есть и останутся. Но меняются



Изда кустаря. Г. Сергиев.
Maisonette d'un koustar. Ville Serguieff

формы производства, техника, характер предъявляемых к ним требований. С расчленением искусства на „чистое“ и „прикладное“ — игрушки переходят в область последнего, потом на время целиком вливаются в народное, крестьянское искусство. Здесь они обнаруживают неугасимую живучесть и неразрывную связь с художественными народными традициями. Быстрый темп европейской жизни 19 века, меняющаяся жизнь, проникновение городского строя в деревню, непрерывный отлив крестьянского населения в город — все это очень мало затрагивает игрушки, они живут своей старой жизнью, они считаются больше всего с детьми и очень немного — со взрослыми. Все те же куклы, звери, — утварь, даже те же, отзывающиеся техникой каменного века, формы, которые напоминают предмет, но не изображают его. Но так как ребенку по особенностям его примитивной души, нужен только намек, символ — его эта игрушка радуется; все недосказанное, недоделанное он дополняет с избытком своей творческой фантазией. Душа человека от земли, кустаря, так близка детской душе, что они друг друга легко понимают, часто с полуслова. Но это народное творчество в игрушечном производстве встречает в 19 в. большого и сильного конкурента: за игрушку берется вначале городской ремесленник, потом фабрика, заменяющая руки машиной; начинается борьба за рынок; борьба ведется взрослыми, без опроса детей. К этой борьбе производителей присоединяются педагоги с их быстро меняющимися теориями, с вредной попыткой превратить свободную игрушку в подневольное учебное пособие. Наступает смутный период в истории игрушки — эта борьба доходит до наших дней и осложняется еще тем, что современные художники опять, как 2 века назад, пробуют — пока еще не часто, — творить игрушку, как произведение искусства. Таким образом, современные игрушки как по тому, кто их делает, так и по цели, которую они преследуют, представляют следующие группы: 1) народные (кустарные, крестьянские), 2) фабричные, 3) художественные, 4) педа-

гогические (с уклоном в первоначальные учебные пособия). По материалу игрушки делятся на: 1) деревянные, 2) глиняные (с фарфором), 3) металлические, 4) бумажные (сюда входят папье-маше), 5) матерчатые. Добавочными материалами являются: краски, стекло (кукольные глаза). Экономически игрушечное производство резко делится на кустарное (деревенское) и фабричное (городское) производство.

К началу мировой войны три страны являлись центром игрушечного производства, и между ними делился мировой рынок: Германия, Франция и Россия. Без учета особенностей технической и торговой организации производства каждой страны невозможно выявить перспектив и условий производительности русской кустарной игрушки, также необходимо отметить основные исторические этапы. Только из этих особенностей можно понять громадную разницу в цифрах, в которых выражается денежный оборот игрушечного дела и степень художественного влияния той или иной страны. Сейчас, при совершенно изменившихся, культурных и идеологических взаимоотношениях народов и рынков и в момент вновь организуемой нашей художественной промышленности необходимо особо на этом остано-

новиться. Немецкие игрушки имеют весьма давнее начало. Знаменитые оловянные солдатики были предметом Нюрнбергской торговли уже в 14 — 15 веке. Игрушечный промысел, как и у нас, шел рядом с земледелием, как подсобный заработок бедного крестьянства. В 18 веке ряд неурожаев заставил кустарей расширить это производство и энергично стремиться к завоеванию рынков. Дешевизна работы и, главное, свежесть, тогда еще живого германского народного искусства, помогли немецким игрушкам завоевать многие не только свои, но и чужие рынки. Это было тем труднее, что приходилось конкурировать с французскими изделиями, которым всегда прису-



Кустарь за работой. Г. Сергиев, Моск. губ. 1925. г.
Un koustar au travail. Ville Serguieff Gouv. de Moscou

был высокий вкус и особенная занимательность в выдумке. Но французская игрушка уже давно стала городской, работала на высшие классы, продавалась дорого и, кроме нескольких пунктов кустарного производства, потеряла связь с деревней, с народом. Это сузило круг ее покупателей и ценителей. В то же время немецкая игрушка тогда и до половины 19 века оставалась по существу деревенской и обладала привлекательными качествами произведений народного искусства. Эти свойства немецких игрушек и дешевизна кустарного труда способствовали завоеванию детских симпатий и рынков: слабое место немецкой кустарной игрушки — это была разрозненность кустарей, техническая отсталость, бедность и незнание города. Эти болезни германского кустарничества долго не обращали на себя внимания и только классические исследования Сакса в 70-х годах 19 в. вскрыли их. Картина быта кустарей оказалась столь жуткой, что вызвала настоящую революцию в этом деле. Пламенно написанная книга Сакса, обошедшего пешком Германию, и до сих пор производит громадное впечатление; местами кажется, что это картина нашего быта дореволюционного — Московского, Вятского, Владимирского. За этим революционером германского кустарничества пошел ряд молодых экономистов, изучивших все кустарные промыслы. К сожалению, русская жизнь, по условиям старого режима, совершенно не использовала открытия этих своеобразных искренних народников-экономистов. Это могло бы во многом улучшить, как экономическое, так и техническое состояние нашего кустарничества. В Германии вся эта борьба за право кустаря встретила сопротивление со стороны уже организованного фабричного игрушечного производства. Фабриканты, естественно, нашли под-

держку у правительства и на законном основании сделали невозможным для кустаря выбраться из удушающей бедности. Организация игрушечных фабрик — я имел возможность с ней ознакомиться на месте в 1910—12 годах — заключалась в том, что в местах исторически образовавшихся кустарных очагов организовались сначала небольшие мастерские, потом выросшие в огромные фабрики. Эти последние отдавали часть работ кустарям, приготавливая для них сырье, затем полуготовые фабрикаты доделывались на фабрике, сортировались и распространялись по всему свету. В одном крошечном Зонненберге было в 1910 г. свыше 80 фабрик, тщательно охранявших тайну своей специальности от конкурентов. Сила этих фабрик заключалась в торговой организации. Торговая палата в Зонненберге имела агентов во всех частях света и получала самые точные сведения от них и еще больше от германских консулов о состоянии покупательных способностей рынков от Парижа до Буэнос-Айреса. Торговые консулы и агенты уже зимой имели набор летних игрушек, а летом — рождественских. На нескольких фабриках, куда я, после больших хлопот и с рекомендациями наших и Берлин-



Самоедские куклы.
Poupées des Samojeds.

ских музеев, неохотно был, наконец, допущен, оказались „склады образцов“, где на вкус каждой страны были приготовлены „национальные“ игрушки: здесь были изящные „парижские“ куклы, одетые по последней моде и продаваемые потом в Париже, как французские; русские матрешки, слишком хорошо и не по-русски аккуратно раскрашенные, по моделям из Москвы; грубые толстые куклы-негритянки, на вкус американского покупателя; любовь англичан к бледным краскам также была учтена. Меньше всего считались здесь с немецким вкусом. Отсюда игрушки распространялись по всему свету. Накануне войны игрушечное производство в Германии выражалось в сумме около 80 миллионов марок (40 миллионов рублей) — и больше одной трети (около 15 миллионов, возможно около 20 миллионов рублей) покупалось русским рынком. Повидимому, мы были очень богаты. Наш же вывоз игрушек, начавшийся лет за 10 до войны, с суммы в 40—50.000 р. в год дошел до максимума в 900.000 руб. А все русское игрушечное производство достигло максимальной суммы в 3.200.000 руб. в год, т. е. $\frac{1}{7}$ того, что требовал один только внутренний рынок. И все эти потерянные для русского производства миллионы были лишь результатом плохой постановки дела, отсутствия организации торговых палат, агентуры, частью — небрежной работы — при целом ряде чрезвычайно благоприятных данных: высокой одаренности русского кустаря, богатстве разнообразного сырья и большом количестве свободного времени у кустаря. Не только русский рынок, но и французский, американский и английский заполнялись этими подражаниями и подлаживанием под чужой вкус. Ни одна новинка, особенно русская или французская, не проходила для немецкого фабриканта незамеченной. Немцы боялись конкуренции в игрушечном деле только со стороны двух стран, имеющих подлинное народное искусство: России и Японии. И своих кустарей они также душили весьма умело. Однако, война изменила в корне единовластие немецкого игрушечного рынка: отпали, как рынки, Франция и Россия. В 1923 г. склады фабрикантов и кустарей, которые я снова посетил, были до полна загружены игрушками за отсутствием покупателей. Причины этого: частью бессмысленный бойкот Германии, но главное — развившееся во многих странах за время

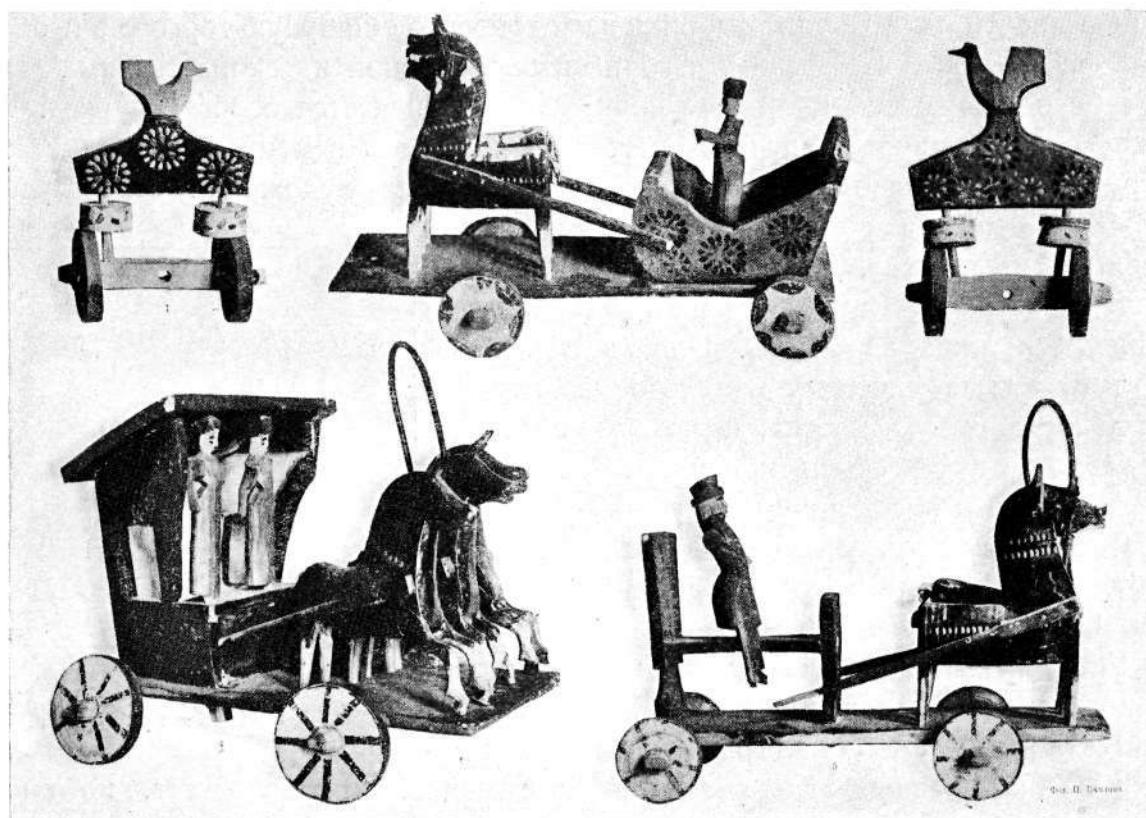
воины производство на местах, (так как иностранные товары были недоступны), и низкое стояние германской валюты. Особенно важно стремление во всем мире к собственному производству, к независимости от чужих рынков. Здесь кроется один из наиболее реальных моментов для направления наших производственных сил при возрождении игрушечного производства, пред которым открывается раньше всего своя страна, как новый рынок, но по особым достоинствам русской игрушки — еще и чужие рынки. Конечно, это осуществится, если будет учтена вся требующаяся для этого сложная торговая и техническая организация. К счастью, русская игрушка не имела у себя конкурента — фабрики, являвшейся в Германии не только местом производства, но и местом угнетения искусства силою капитала. Французская игрушка давно перестала быть кустарной — последняя сохранилась лишь в нескольких глухих углах Франции. Производство сосредоточилось здесь в руках многочисленных мелких парижских ремесленников и в целом ряде крупных фабрик. Ремесленники обслуживали только города — то есть почти один Париж; фабрики вели довольно обширную торговлю и объединились в „Синдикат французских игрушечных фабрикантов“. Одной из своих главных задач Синдикат ставит себе борьбу с немецкой игрушкой, для чего издается особый журнал. На русском рынке французские игрушки не играли заметной роли. Роль немецких и французских художников в игрушечном производстве не одинакова: немецкие художники одно время заметно выдвинулись в этой области, создали несколько художественных мастерских, откуда вышли новые типы игрушек, высокого художественного качества, но полюбившиеся лишь взрослым, а не детям. Но фабрика и тут оказала свое отрицательное влияние, быстро создавши дешевое подражание новым моделям. И это оказалось не интересным, ибо в этих подражаниях уже не было ни искусства, ни кустарной свежести. Более жизнеспособными оказались художники, сблизившиеся с народным искусством и ушедшие к кустарям, особенно в Саксонии. (Дрезденские художественные игрушки). Дрезденская выставка „Игра и игрушка“ 1923 года, вовсе не использованная нашим игрушечным производством (в 1923 г. оно у нас только просыпалось), показала все высокие технические возможности немецкого производства, но вместе с тем, тоску наводящую банальность, отсутствие выдумки во всем фабричном производстве, да и в торговом отношении оказалась безнадежной, потому что у покупателя прежнего типа теперь опустел карман, а для нового класса эти игрушки не нужны. Немецкий фабрикант еще не понял, не поверил в коренную социальную перестройку, не учел ее; кустарные же немецкие игрушки хороши, но для нас совершенно не нужны. Наш кустарь ожил и будет величайшей экономической и культурной ошибкой не открыть ему наши рынки, во-первых, и не пробить „окно в Европу“ для его изделий, во-вторых.



Деревянная лошадка.
Bois sculpté. Cheval.

Особенно поучительным для нашего производства надо признать, 1) что вся кустарная игрушечная промышленность в Германии электрифицирована из нескольких крупных центров, 2) что она имеет целый ряд технических приспособлений, ускоряющих и удешевляющих производство (токарные станки Шукерта и др.). До нашего игрушечного производства, однако, ни то, ни другое пока не дошло. Важно сопоставить с основным фактом западного игрушечного производства судьбы русской игрушки тем более, что наше прошлое в этой области пока еще остается и нашим настоящим, и это очень опасно. Несмотря на все высокие качества русской игрушки, надо очень многое в ней обновить. Начало русской игрушки старо и коренится в русской деревне, в отдельных случаях около монастыря, где был для нее естественный сбыт среди народа. Эта поистине народная игрушка, всем понятная, близкая, не надуманная; и форма ее, и орнамент, и сюжет все общее с вышивкой, лубком, резьбой,

какие вообще создало русское народное искусство; она имеет доступ одинаково, как в хижине, так и в хоромах. Сохранившиеся игрушки царских детей ничем не отличаются от тех, какие были в руках крестьянских детей: „три коровы, два коня, два оленя, четыре барана, город с солдатиками (1721 г.)“. Во всяком случае, в начале 18 в. игрушка уже была предметом торговли в Москве и в Сергиевом Посаде. До нашего времени дошли почти без изменения простые деревянные и глиняные игрушки, какими они делались в губерниях Владимирской, Московской, Нижегородской, Новгородской, Вятской и др. 200 лет назад: коньки, птицы, человечки, медведи, бараны; отсюда они через ярмарки совершали длинный путь до Черного моря и далее. Однако, эти памятники примитивного творчества после петровской реформы кое-где уступают новым образцам, навеянными европейским искусством. И материал стал разнообразиться: постепенно появляется папье-маше, которое на Западе произвело переворот



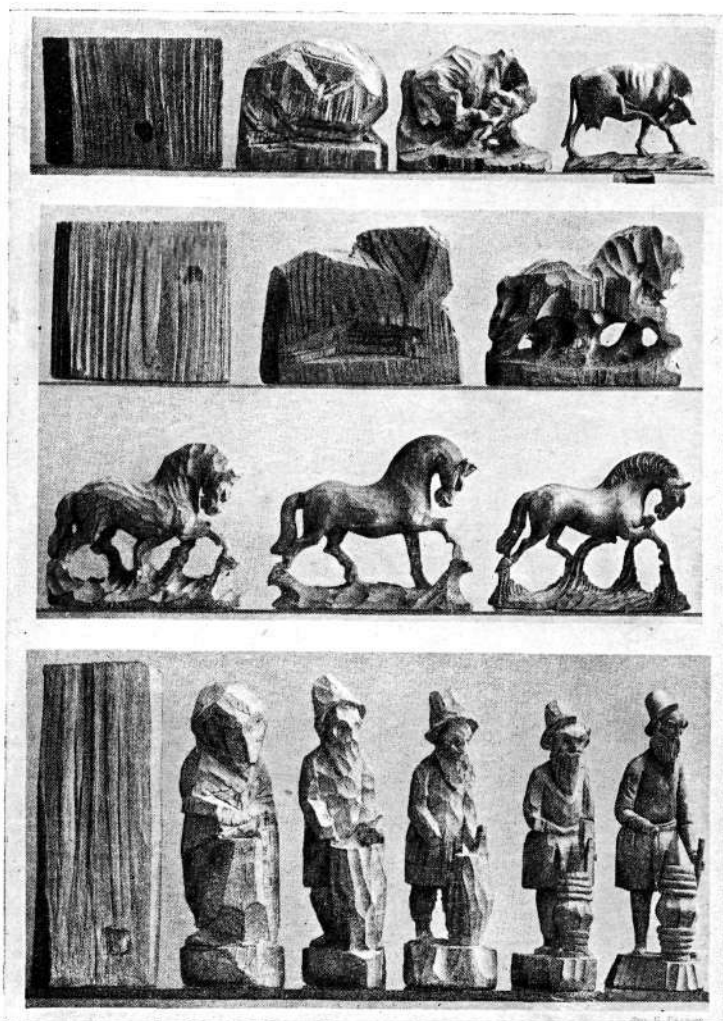
Народные деревянные игрушки. Кони.
Jouets en bois. Chevaux.

в игрушечном промысле, вытеснив воск, тесто и отчасти глину, далее распространяется фарфор, а с ним и новые кукольные головки; позже вставные глаза и др. Производство фарфоровых частей: головок, рук и ног, а также целые игрушечные фигурки припадают фарфоровые заводы Московской губернии. Важно отметить, что модели для кукол делали русские деревенские резчики, лишь редко подражая иностранным образцам, и чаще создавая свои типы, как и в современной деревянной скульптуре; и тогда эти народные скульпторы обнаруживали большую самобытность, не изжитую и до настоящего времени. К числу любимых игрушек долгое время принадлежали маленькие резные фигурки, как фарфоровые, так и деревянные, известные под именем „китайской мелочи“. Они и сейчас встречаются у кустарей, делаются нередко детьми кустарей. Старая „китайская мелочь“ является интересным бытовым памятником, так как она сохранила много уже вымерших типов нашего прошлого. Отдельные фигурки людей и животных собирались часто в группы: „хозяйство“ так же, как и сейчас в немецких игрушках, и могут служить прекрасным средством для знакомства с окружающим миром. Подобно папье-маше, и другой материал — мастика сыграл большую роль в кустарном

производстве. Металлические игрушки у нас были, сравнительно с нюрнбергскими, мало распространены, хотя и очень удобны, дешевы и не ломки. Очевидно, кустарь-игрушечник охотнее работал из того материала, который давал больший простор его народным скульптурным и орнаментальным традициям, да и покупатель охотнее брал привычные игрушки. Но есть и другие быть может более существенные причины слабого развития этого вида игрушек. При выработке их требуются три операции: заготовки частей, спайка, окраска — и для каждой — отдельный мастер, при чем для полного использования времени необходимо иметь на одного красильщика двух паяльчиков и четырех заготовщиков, то есть мастерская металлических игрушек должна иметь 7 человек, что трудно осуществимо. В результате этого получалось, что оловянные солдатики русского производства обходились дороже, чем привозные нюрнбергские. Между тем, спрос на эту категорию игрушек велик.

Отдельные виды игрушечного производства в общем постепенно распределились так: Московское и прилегающие к нему северные и приволжские, по преимуществу, деревянные игрушки; папье-маше, металлические и матерчатые — Петербург и его район; крашенные глиняные игрушки — Вятская губерния. В последней, кроме того, довольно широко распространено деревянное игрушечное производство. Игрушечные промыслы неоднократно подвергались обследованию, особенно по инициативе земств, в трудах которых имеются ценные материалы (Бартрам, Боруцкий и др.), до сих пор сохранившие свое значение, но нуждающиеся, однако, в повторной проверке, так как условия и производство торговли во многом изменились.

При обследовании всех районов бросается в глаза один общий их недостаток: как крупные крестьянские кустарные мастерские, так и одиночки-кустари не имеют никаких более или менее ценных орудий производства — не только машин, но и инструментов, и технические приемы у всех одинаково первобытны. Свои руки, этот золотой, неутомимый, поразительно гибкий инструмент, да в придачу дешевый ножик для резьбы, стеклянная бумага, топор и молоток — вот и все. И при этом из рук мастера часто выходит чудесная скульптура, в начале работы выразительная, индивидуально очерченная, а к концу, по требованию рынка, „зачищенная“, обезличенная. Стоит большого труда раздобыть у кустаря его работу в периоде творчества, когда на ней еще видна его острая наблюдательность и верная рука. Он настолько боится, подавлен требованиями скупщика и городского потребителя, что решается выпустить из своих рук работу лишь тогда, когда она ничем не отличается от работы его соседа, когда она покрыта лаком банальности. И кустарь по своему прав: искусство мало кому нужно, „хороший“ покупатель не берет его, а любитель, ищущий душу в предмете, есть редкость, и обычно человек без денег. Кто хочет получить настоящее представление о том, на что способен кустарь — игрушечник, должен ходить не по магазинам, а заглянуть в деревню, в избу, и там он увидит, как в несколько минут из бесформенного деревянного обрубка, к которому



Производство московских кустарных игрушек, Моск. губ.
Fabrication des jouets en bois. Gouv. de Moscou.

коснулся ножик, вдруг ярко очертится живой образ человека, зверя, он увидит настоящее творчество; потом мастер сам погасит живое искусство ради магазина. Это скульптура, такой она многократно была оценена на европейских выставках. Но и живопись этих мастеров такое же высокое искусство, сказывающееся в их орнаментах и в красках. Технически бедно обставленные, эти мастера богаты живыми творческими возможностями, которые сейчас предстоит им выявить в новых условиях свободного труда. В некоторых производствах, хотя и медленно, все же наступало постепенно улучшение. Много сделало для этого московское земство, создавшее в Москве Кустарный Музей и в Сергиевом Посаде школу игрушечного дела, значительную роль сыграла в улучшении игрушечной техники и Тотемская, Вологодской губернии, школа инструкторов игрушечного дела. Последняя во время войны была упразднена и



Деревянные раскрашенные куклы. Г. Сергиев, Моск. губ.
Poupées en bois colorié, Ville Serguieff. Gouv. de Moscou.

превращена в общую ремесленную школу. Обе школы дали значительное количество инструкторов, разошедшихся по различным видам кустарно-игрушечного производства. Обычно работают только мужчины и мальчики. Значительно позднее выделилась женская игрушечная специальность: одевалящицы кукол. Постепенно этот промысел стал довольно обширным и вовлек значительное число работниц. Лучшие мастерицы выработались под влиянием учебной игрушечной мастерской московского земства. Этому промыслу предстоит значительное будущее. Особый успех имели всегда куклы, одетые в костюмы различных губерний, по моделям „музея образцов“. Вятское игрушечное производство, возможно, еще древнее московского, но о нем имеется мало исторических документов; деревянные игрушки этого края в общем отличаются приблизительно теми же чертами, которые отмечены в московских игрушках, но техника стоит здесь еще ниже, так как новшества сюда вовсе не доходили, а печать народности и традиционности выражена более резко, чем в Москве. В Вятском крае слабее было влияние помещицкой культуры, реже доходили предметы европейского искусства, и деревянная игрушка оставалась, по крайней мере, до широко развернувшейся деятельности вятского земства, без каких-либо заметных изменений. Такой она и по сейчас остается в глухих деревнях. Зато и круг ее распространения шел не в сторону Москвы, а оставался местным и углублялся на восток в еще более глухие места. И, несмотря на все эти слабые стороны, вятская деревянная игрушка, как показывают еще и ныне существующие в Вятке весенние ярмарки, как в городе, так и в пригородных деревнях (с. Дымково), обнаруживает все признаки жизнеспособности, так что этот промысел несомненно нуждается только в соответствующей организации, то есть в подъеме технических навыков кустарей и в обеспечении сбыта, чтобы в очень короткое время превратиться в заметную статью дохода. Достаточное внимание, оказанное вятским земством другому виду кустарного производства — учебным

пособиям, дало им возможность равняться с московскими изделиями, а во многих случаях и с хорошими заграничными работами. Кустарная игрушка вятская могла бы так же легко, как и учебные пособия, дать такой же расцвет.

Совершенно особняком стоит одно небольшое по размерам, но оригинальное игрушечное производство, а именно вятские глиняные игрушки. Происхождение их, повидимому, пришлое, скорее всего южное, если судить по краскам, и — помещичье, судя по костюмам; вероятно, что они появились в Вятке около тридцатых или сороковых годов; обычно это кормилицы с детьми в богатых кокошниках, барыни в кринолинах, наездники в наполеоновских шляпах или в пушкинских картузах, гусары в эполетах; по всем этим модам, по всем этим типам можно определить эпоху Николая I. Здесь все эти фигуры очень быстро опростились, сравнительно с тем, какими они были в Москве, или в других местах, близких к старой помещичьей культуре, захватили впоследствии и типы купцов, мещан, ремесленников, а в композицию вошли праздники, картинки из быта, и, постепенно, эта цветная глиняная скульптура вышла далеко за пределы игрушки для детей, а приобрела характер бытовой скульптуры в параллель тому, как в Московском районе и в Петербургском эта художественная роль принадлежала фарфору. Для настоящего времени эта цветная скульптура получает уже историческое значение местной культуры и отошедшего быта. Промысел этот, несмотря на его случайность, закрепился в Вятке, хотя никогда не достигал значительных размеров. Существовал особый народный праздник, называвшийся вначале Свистопляской, а позднее Свистуньей, смесь балагана с ярмаркой, где особенно бойко производилась торговля игрушками, по преимуществу глиняными, а производство этих игрушек было тут же поблизости в селе Дымкове, где еще и ныне доживают немногочисленные мастера, или правильнее старухи, мастерицы этой своеобразной скульптуры. Эта игрушка, несмотря на то, что делалась в деревне, оставалась все время



Куклы в костюмах разных губерний. Г. Сергиев, Моск. губ. 1925 г.
Poupées en costume de différents gouvernements. Ville Serguieff.

городской, имела, следовательно, заносный характер, раскраска этих игрушек только на старых экземплярах держится первоначальных моделей в соответствии с модой того времени; впоследствии в росписи появляется отсебятина, появляется обычный народный орнамент, ампирный фасон раскрашивается, как деревенский ситец, между раскраской деревянной лошадки, или какой-нибудь утки и светской дамы часто мало разницы, и в живописной части этих игрушек сказывается собственный вкус кустаря и равнодушие к соответствию между формой и окраской. Технической особенностью глиняных игрушек является то, что они часто делались не путем отливки с моделей, а лепились каждая отдельно, что требовало и больше времени, и больше внимания, вот почему среди них и до настоящего времени встречается такое большое количество вариантов, при чем фигурки, изображающие близкие и понятные типы, очень часто обнаруживают острую наблюдательность у кустаря, иногда юмор. Раскраска производится от руки; краски, обычно, домашнего производства по рецептам, которые всегда составляли секрет обладателя. Впоследствии получили распространение покупные краски, но так как покупались краски дешевые и не всегда доброкачественные, то между раскраской старинной и современной значительная разница в пользу первой. В общем, глиняные игрушки постепенно вымирали, как производство, так как на далекие рынки по хрупкости своей и дороговизне транспорта рассчитывать не могли. Кроме того,

за несколько лет до войны на вятском рынке появились белые гипсовые игрушки, которые, как новинка, и притом дешевая, быстро нашли сбыт; это вызвало сразу переход прежней глиняной игрушки на гипсовую отливку. Гипсовая игрушка оказалась дешевле и потому победила, хотя она и, несомненно, большей частью безвкусна и совершенно не дает возможности кустарю выявить свои творческие способности. Но началась война, и игрушечное производство вообще замерло, и казалось, что навсегда из игрушечного мира исчезла одна из любопытнейших форм — глиняная игрушка, уже давно потерявшая связь с современностью, но интересная, как бытовой памятник. Однако, оказывается, что в последние 3—4 года глиняная игрушка вновь появляется на рынке в Вятке и ждет только благоприятных условий, чтобы превратиться в заметную отрасль производства. Стоит пересмотреть целое собрание вятских глиняных игрушек за сто лет их существования, оценить их с исторической и художественной стороны, и все богатство этой скульптуры, рожденной на Западе, сроднившейся с русской помещичьей культурой, и случайно заброшенной потом в Вятку, станет



Вятские глиняные игрушки.
Jouets en terre cuite de Wiatka.

совершенно ясным. Для расцвета этой мелкой скульптуры не хватало только технической благоприятной обстановки, а также пропаганды ее на рынке, не хватало еще и участия русского художника, и тогда можно предполагать, что эта глина заняла бы заметное место в истории русской керамики; но так как этого не случилось, то вятская глиняная игрушка, как и многие другие виды кустарной художественной промышленности, пока лишь только доказала несомненно высокие способности кустаря, умение использовать быт для претворения его в художественные формы и в то же самое время совершен-

ное неумение старого режима использовать производительные силы кустарничества. С сознанием всех этих бед кустарная игрушка вступает в эпоху нового строя.

Остается вкратце сказать о кустарной игрушке Петербургского района. Кустарное производство, как оно понимается в центральном районе России, здесь всегда было слабо развито. Сравнительно недавняя заселенность края, слабое влияние коренного, русского населения среди финских и иных племен, слабое развитие земледелия, рядом с которым обыкновенно рождается кустарничество, и то направление, которое Петр дал русскому ремеслу, направив его на изготовление предметов первой необходимости, все это вместе взятое обусловило то, что за двести лет Петербургского периода кустарное производство вообще, и игрушки в частности, остались здесь на ступени случайного, подсобного занятия, которое даже в земский период тоже не сделало никаких шагов вперед. И тем не менее мелкие ремесленники-кустари старого Петербурга, жившие или, правильнее, ютившиеся на Охте, в этом своеобразном ремесленном центре, где и донныне еще не вымерли некоторые отдаленные традиции когда-то выписанных мастеров, постепенно выделились в самостоятельную группу игрушечников. Эти ремесленники, либо оторванные, либо никогда не знавшие земли и деревни, крепко привязанные к своему великолепному городу, во многом напоминающие парижского ремесленника, выявили свои природные дарования в формах, которые резко отличаются от московской деревни и вятского базара. В игрушках охтенских кустарей отра-

жалась всегда жизнь большого города: шикарный гусар, ухаживающий за городской барышней, барин и барыня на городских дрожках, шарманщик, вертящий свой инструмент, модная горничная, кормилица с барченком. Не всегда это сделано хорошо, но неизменно изображает город и очень часто стремится к юмору, а иногда и к сатире. Как и парижская, охтенская городская игрушка нередко подгонялась к какому-нибудь крупному общественному событию: нашествие французов, крымская кампания, русско-турецкая война, японская война, а в наше время — мировая война, Красная армия, голодный буржуй с мешком на спине — вся история в игрушках. Размеры производства трудно определить, во всяком случае несколько тысяч человек этим занималось. К сожалению, мысль о необходимости собирать предметы этого тоже народного, но городского творчества народилась поздно, можно сказать слишком поздно; и то, что собрано в Кустарном музее Соляного городка, лишь обломки очень большого и своеобразного творчества на расстоянии слишком ста лет.

Московские, вятские, петербургские игрушки взяты, как типичные формы производства и, конечно, далеко не исчерпывают ни числа, ни мест распространения игрушечного промысла. В СССР трудно учесть все небольшие производства, которые имели или случайный характер, или добавочный к другому основному ремеслу, или любительский — для себя. Сведения о таких игрушках весьма неполны, и учесть их экономическое значение невозможно, но важны они все в ином смысле: все эти очаги игрушечного дела дают многочисленные доказательства широко распространенной, как у кустарей, так и у ремесленников склонности и способности к этому производству, что в целом ряде стран с высокой машинной техникой уже невозможно:

способность эта утеряна. Даже разбросанность кустарных промыслов вообще, а игрушечного в частности, говорит о возможности теперь, при повороте на наших глазах „лицом к кустарю“, быстрого превращения случайного, любительского занятия в серьезное производство.

Настоящего фабричного характера игрушечное производство у нас не получило, так как до войны были 1—2 фабрики в Москве, 2—3 в Варшаве, одна — в Риге. Сравнения с немецкой или французской фабричной игрушечной промышленностью быть не могло. Наши кустари могли бы раньше и теперь легче, скорее и разнообразнее, чем немецкие кустари, развить свое производство, если бы не техническая отсталость и экономическое малокровие. Но рынок оживает и производство растет.

Изучение причин блестящего развития германской кустарной промышленности показывает, что одни кустарные промыслы не могут в настоящее время справиться с игрушками, но и фабрики, без кустаря, тоже не могут этого сделать. Поскольку от игрушки требуется художественный замысел, содержание, постолько необходимо участие кустаря и художника, что во многих случаях соединяется в одном лице; поскольку же современная игрушка, помимо старых моделей, постепенно должна обогащаться отражениями новых условий жизни, а это приводит к новым и сложным моделям — производство игрушек не может уже исполняться тем, большею частью, бедным и, даже в лучших случаях, недостаточным, инструментальным инвентарем, которым владеет русский кустарь. Кроме того, необходимость все самому делать



Глиняные игрушки 17-го века.
Jouets en terre cuite, XVII s.

отнимает у кустика много времени, он успевает выпустить мало готовых предметов, и, чтобы конкурировать с немецкой игрушкой, должен неизбежно низко ценить свой труд; таким образом, он оказывается в худших условиях, а вместе с тем остается на низкой культурной ступени. В доказательство — один, два примера: для изготовления деревянных фигурок наш кустикар сам пилит и раскалывает бревно, режет его на мелкие куски и затем изготавливает каждую фигурку отдельно, то есть проделывает всю работу и чернорабочего, и настоящего скульптора. Для немецкого кустика дерево заготавливается на фабриках, и в готовых и сухих досках для мебели, или в форме больших кругов для приготовления фигур на токарном станке, попадает в руки кустика. На разрезе этого круга наносится профиль того или иного животного или человека, после чего круг дерева вставляется в специальный токарный станок, приводимый в действие электричеством; кустику остается лишь обточить круг и особой



Куклы (раскрашенная глина).
Poupées en terre cuite coloriée.

пилой распилить на мелкие секторы, при чем получается множество фигурок, требующих уже обработки от руки. От токаря требуется, конечно, большое умение и чувство формы, а от резчика все те качества кустика-художника, о которых была выше речь. Я имел возможность видеть работу кустика в Сергиевом Посаде, когда он с поразительной быстротой вырезывал лошадь, имевшую потом большой успех в одном из парижских салонов, и мог лично сравнить эту работу с быстрым точением и вырезанием фигурок в Саксонском кустикарном районе, и убедился, что крайне тяжелые и невыгодные условия, в которых работает наш игрушечник-кустикар, могли бы быть изжиты без большого труда, при сравнительно незначительных затратах на оборудование мастерских или подсобных фабрик по изготовлению сырья, распилки дерева для игрушечной мебели, изготовления кукольной обуви и т. д. Практически важным является, при предстоящем возрождении игрушечного производства, установление правильного взаимоотношения между фабрикой и кустиком, при чем, в наших усло-

виях, на долгое время преобладающая роль в игрушечном деле будет принадлежать кустику и лишь подсобная, ускоряющая и удешевляющая работу — фабрике. И в дальнейшем очаги кустикарного игрушечного производства, несомненно, появятся в разных местах СССР в соответствии с местными художественными традициями, с наличием подходящего сырья и с условиями рынка. Фабрики же могут находиться в нескольких крупных центрах; место здесь безразлично.

Вопросом о взаимоотношении между фабрикой и кустиком занимались различные исследователи: так проф. Исаев в восьмидесятых годах уже указывал на необходимость облегчить кустику подготовительные работы, создав для этого мастерские или фабрики. Через 30 лет после него того же требовал руководитель школы в Сергиевом Посаде, Боруцкий. Все, знающие глубокие корни русского кустикарничества, высказывали уверенность, что работающая, в качестве вспомогательной силы, фабрика не представляет опасности для русской народной игрушки и что, наоборот, освобожденный от излишней работы, кустикар-игрушечник сможет

не только попрежнему создавать интересные и новые игрушки, но сумеет завоевать и то, чего ему не хватало — рынок.

Несколько слов о собраниях русских народных игрушек и о выставках.

Первая выставка игрушек была в 1882-м году в Петербурге. Выставлены были только изделия 2 — 3-х фабрик, да и то рижских. На последующих всероссийских выставках игрушкам почти не уделялось места. На выставках 1904 г. — „Детский Мир“, 1908 г. — „Искусство в жизни ребенка“, 1909 г. — в Московском Кустарном Музее „Игрушка прошлого и настоящего“, на втором съезде художников 1911 г. и на второй всероссийской кустарной выставке 1913 г. были большие отделы кустарных игрушек, и, наконец, на Сельско-хозяйственной выставке 1923 г. в Москве. Значительные собрания игрушек имеются в Москве: в Политехническом Музее, в Историческом Музее, в Кустарном Музее и в Музее Игрушки. В Ленинграде в Русском Этнографическом Музее, в Музее Этнографии и Антропологии Академии Наук, в Кустарном отделе Сельско-хозяйственного музея и в Музее Кустарного Техникума (бывшая Школа Народного Искусства). Новейшим собранием является упомянутый выше Государственный Музей Игрушки Музотдела Главнауки НКП (Москва, Крапоткинская 12), открытый в новом помещении в январе 1925 г. Организатором и руководителем Музея является заслуженный в этой области народного творчества Н. Д. Бартрам. Все коллекции собраны в самые тяжелые годы разрухи, благодаря чему возрождающаяся игрушечная промышленность получила громадный фонд народного творчества. Надо смело признать, что это собрание одно из богатейших в мире, а широкие культурные задания, к выполнению которых Музей приступил уже 2 — 3 года назад, выходят далеко за пределы обычного коллекционерства и охраны памятников искусства. Вот отрывок из отчета об открытии Музея:

„В первом зале Музея расположены образцы искусства игрушки крестьянской работы в деревне, исполненные в глине и из папье-маше, охватывающие период почти полутора столетия. Характерной особенностью демонстрируемых образцов крестьянского творчества является простота форм, а также особая звонкость и яркость в колорите.

Во втором зале находятся богатые коллекции, представляющие собою весьма яркое и наглядное отражение быта в игрушке. Материалы, собранные в этом зале, так же, как и весь музей, являются полезными и необходимыми не только для педагога-исследователя детской психологии, но также и для историка, художника и кустаря.

Одной из самых интересных коллекций этого зала следует признать отражение бытовых условий деревни, как в деревянной игрушке, так и в игрушке из тканей. Большая коллекция самых разнообразных кукол характеризует не только те местности, откуда они вывезены, и их типы, но и представляет в производстве ряд оригинальных применений материалов, часто в весьма художественном оформлении. Так, мы видим здесь куклу из соломы (Тамбовская губ.), видим суфражистку в мужском костюме западной работы, германских кукол, отражающих на себе образцы немецкого искусства в детской книге, американского негра и, наконец, коллекцию миниатюрных куколок, одетых в костюмы различных народностей, населяющих СССР.

Не раз в игрушке находила свое выявление сатира, рожденная коллективом; последние годы музею удалось собрать весьма своеобразную коллекцию такого характера, в образной и символической форме рисующую ряд лиц и моментов истории различных народов за последние 50 — 60 лет.

1905 год представлен в нескольких редких игрушках, которые в свое время обычно конфисковались полицией.

В том же зале помещена большая витрина с коллекцией кубиков, примитивных животных и фигурок людей для коллективных детских игр. Эта коллекция является точной копией с экспоната музея, участвовавшего в этом году на международной выставке декоративного искусства и художественной промышленности в Париже, за которую музей получил почетный диплом.

Мы на коллекциях музея видим, как игрушка способствует естественному развитию двух путей детского творчества. В первую очередь ребенок идет от игрушки к театру. Этому кукольному театру и посвящен третий зал музея, — главным образом „Петрушке“ и марионеткам, которые в течение многих лет доставляли огромное удовольствие не только детям, но и рабочему, и крестьянскому населению деревни и окраин городов.

Одновременно с путем имитации театрального характера, от игрушки прокладывается дорога и к производству, и к знанию. Материал по этим вопросам представлен в четвертом зале музея. Правильно поставленные начатки труда в самодельных игрушках могут подвести ребенка к действительному производству. Музеем выработан особый метод обучения начаткам производственного труда ребенка при помощи исполнения игрушки, базируясь на кустарном производстве, на примерах обучения мастерами деревни своих детей. Здесь же прослежен путь от игрушки и игры, через детскую картину, дальше — к книге.

При музее предполагается демонстрация кукольных театров в различных его видах: „Петрушки“, марионеток и светового театра. В стенах музея будут происходить игры с детьми, как в целях непосредственного развития чисто действенной стороны музея, так и для непосредственного наблюдения во время игры за ребенком“.

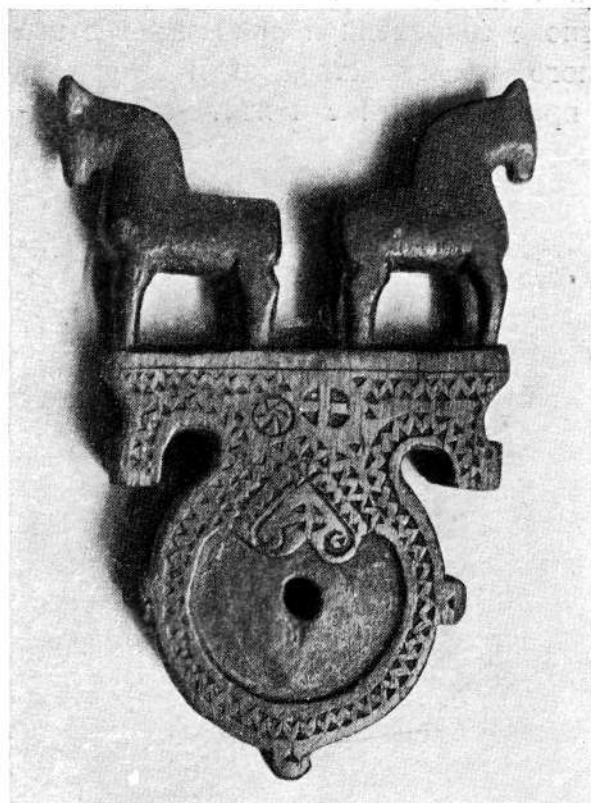
Кроме того, некоторые провинциальные краеведческие организации, музеи местной старины имеют небольшие, но нередко ценные коллекции игрушек: Архангельск, Вологда, Петрозаводск, Смоленск, Ярославль и другие. С начала войны игрушечное дело довольно быстро стало разрушаться; — германский рынок был закрыт, а русский купец, привыкший в течении десятилетий ездить два раза в год в Нюрнберг, Зонненберг и там делать свои заказы, давая для этого, в некоторых случаях, привезенные им русские кустарные модели, после распродажи всего готового товара, принужден был обратиться к русскому производству, а оно было, по преимуществу, кустарным, и для покупателя мало привычным. Но и кустарные изделия прежнего изготовления очень скоро исчезли, потому что ушел на войну работник, не стало сырья, исчезли даже самые бедные инструменты. Время от времени появлялись кустарные игрушки поразительные по своему безобразию, по неграмотности работы, а часто и по недобросовестности работы, затем исчез понемножку и покупатель. Позднее игрушечное производство вступило в своеобразную фазу развития: оно разбилось между сотнями отдельных работников, из которых многие никогда в жизни не делали игрушек и которые теперь из старых платьев, обуви, картонок и других предметов создавали игрушки для непритязательного покупателя; в числе таких кустарей попадались: бывший офицер, портниха, художница, студент, бывший товарищ министра, светская барыня и другие. Что интересно — что при этом было обнаружено чрезвычайно много изобретательности, говорящей о больших неиспользованных силах. Но все эти отдельные работники, вынужденные ежедневно продавать свою работу, не сумели организовать и находились в полной власти покупателя. Можно очень пожалеть, что все эти изделия, рожденные в нужде и горе и отразившие наиболее тяжелые годы нашей жизни, расплылись; собранные вместе, они составили бы ценнейший музей быта и внутренних переживаний людей голодной эпохи.

Попытки Отдела Народного Образования в Ленинграде организовать игрушечную мастерскую, где работали бы дети, оказалась неудачной. Стремление не мешать „свободному творчеству“ освободило детей от всякого технического надзора, а в мастерскую они пришли без навыков и без умения, руководители наталкивали детей на изображение в игрушках буржуев, интеллигентов, попов, купцов и др. „вышедших из употребления“ людей в смешном и глупом виде. Игрушки оказались большей частью никуда не годными. Столь же практически неудачной была попытка образовать из студентов Академии Художеств артель игрушечников. Здесь изделия были нередко интересны, но мало считались с вкусом среднего покупателя и потому часто не находили сбыта. Были и еще отдельные попытки организации игрушечного производства, но ни одна из них не оказалась жизнеспособной. Поворот начинается с того момента, когда вокруг Сергиева Посада, с его музеем и школой, опять, как 2 века назад, начинает создаваться новая кустарная игрушка. Первые образцы ее уже нашли при-

знание, но теперь русская игрушка стоит перед большими, новыми и трудными задачами. От прежних условий ее существования осталось лишь одно: глубокая, неотрывная связь с русским народным искусством, связь, которая на непредвиденно долгое время даст кустарю источник изобретательности, своеобразия и близости к детской природе. Это одно, вместе с своеобразной чертой русского работника: „на все руки мастер“ — является, конечно, очень ценным, но далеко недостаточным для борьбы за свое ремесло в тех трудных экономических и культурных условиях, в которых находится русское производство. Изменившиеся условия для игрушки сводятся к следующему: германское производство, заполнявшее русский рынок, потеряло доступ к нам; исчез в значительной степени покупатель прежнего времени: богатый человек, средний горожанин, а изредка и ценитель народного искусства, но появился новый покупатель: малоденежный горожанин новейшего времени, рабочий, частью крестьянин, в особенности подгородный. В корне изменившиеся условия воспитания, широкое развитие юндвижения, физкультуры и игры, трудовые навыки в основе современной школы — все это вместе требует совершенно новой постановки игрушечного производства, но и открывает перед ней чрезвычайно широкие перспективы: ничего не привозить извне и найти сбыт своеобразным русским игрушкам на внешнем рынке.

ДЕРЕВООБДЕЛОЧНЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРОМЫСЕЛ.

ДЕРЕВО является одним из наиболее распространенных и любимых материалов, к которому прикладывалось русское народное творчество. Конечно, очень древних памятников в этой области быть не может: деревянная Россия слишком часто горела. Но по первобытным формам обработки сохранившихся за последние 4 — 5 веков памятников и повторяющихся до сего дня, можно с уверенностью предполагать весьма отдаленное начало художественной обработки дерева. Как указано было выше, изучение русских деревянных художе-



Резные деревянные кони.
Ornements en bois sculpté.

ственных изделий началось недавно, особенно в трудах Бобринского и в новейших — Воронова, Некрасова и др. Деревенский кустарь и городской ремесленник, сами того не зная, повторяют часто древнейшие азиатские и европейские стили и этим дают возможность, по деревянным изделиям, проследить ранние культурные и художественные влияния на территории современной СССР. Пристрастие русского крестьянина к деревянной резьбе сказалось не только в том, что он покрывал резьбой, как свое жилье, так и большинство предметов быта, но и в том, что уже очень рано обработка дерева выделилась в самостоятельную форму кустарного производства. Художественной частью этого производства надо считать мебельный промысел. Как предмет торговли, мебельное производство кустарного характера появляется не сразу; быстрый толчок к развитию его проявился в эпоху 1812 и следующих годов в Москве и на всем пути наступления французов. Сожженная Москва и уничтожение значительного числа помещичьих усадеб создали мебельный голод, пришлось заново все делать, цены на обстановку резко поднялись, и кустари, до тех пор случайно и мало занимавшиеся выработкой мебели, быстро использовали этот новый источник доходов. В первое время после войны делались по пре-

имуществу простые вещи, а в тридцатых годах начинается производство стильной и богатой мебели. Впрочем, это последнее производство только вначале было кустарным и деревенским, а впоследствии сосредоточилось либо в помещичьей усадьбе, либо в городской ремесленной мастерской. Настоящее же кустарное мебельное производство продолжает держаться простых предметов, и художественным является здесь только то, что кустари пытаются внешним образом, придать путем наклейки различных орнаментов, видимость того или иного стиля. Незыскательный покупатель, на которого вычурные украшения производили впечатление, принимал название стиля за чистую монету и обставлялся весьма сомнительными вещами. В истории русского вкуса и внешнего быта эти кустарные мебельщики, оторвавшиеся от народного искусства и не имевшие никаких познаний чужих европейских стилей, очень много сделали для углубления бесвкусицы у того класса городского населения, который быстро разрастается вместе с ростом русских городов. Это большей частью люди, лишенные всяких традиций, без принадлежности к какому-либо общественному классу, единственным признаком которых является то, что у них есть деньги и желание как можно более богато и вычурно обставиться. Эта эпоха настоящего мещанского вкуса, тем более досадного, что русский человек имел и имеет богатые возможности

использовать подлинное свое народное искусство. Этот момент заслуживает потому особого здесь упоминания, что он дал нездоровое направление большому количеству русских кустарей и ремесленников и образовал пропасть между высокой бытовой культурой помещичьего периода и только что создавшейся культурой нового среднего класса городского населения. В настоящее переходное время, при наличии общей жилищной стесненности, при быстром разрушении старого быта в его художественной части, с одной стороны, и с другой — при невыработанности вкуса у рабочего и крестьянина, возрождающаяся художественная промышленность должна отдать очень большое внимание, как вообще художественному воспитанию, так в частности вопросу об обстановке жилья. Кустарь в условиях нового строя должен будет отучиться от фальсификации стилей, привлекательность которых уже отошла в прошлое.

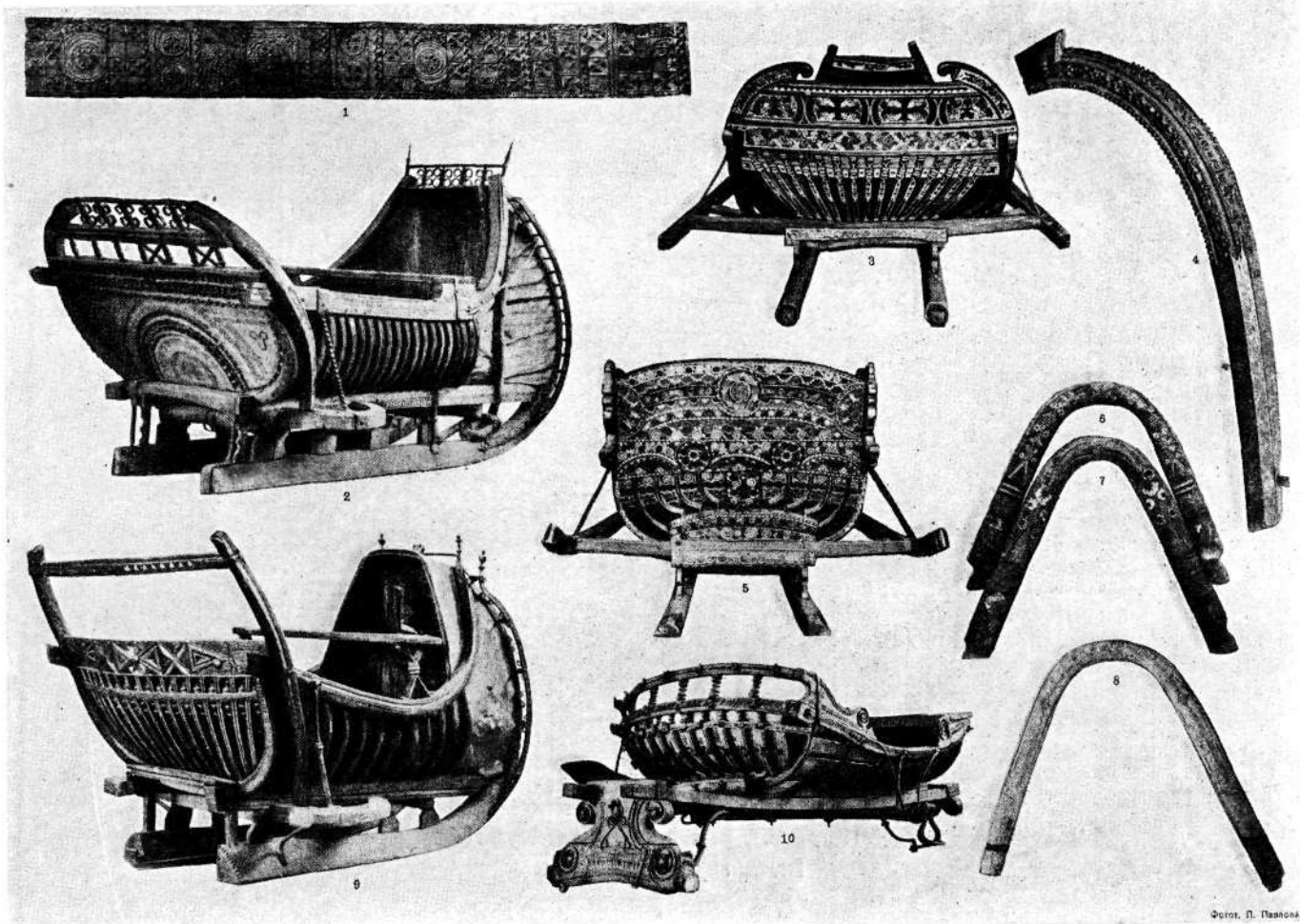


Наличники, подзор, резные доски, донца.
Divers objets en bois sculpté.

Интересно привести некоторые цифры о мебельных кустарях. В 1913 г. общее число столяров кустарей Московской губ. было около 11.000 человек, из которых около 7.000 занято было своим промыслом на стороне и только 4.500 — в своих деревнях. Материалы для мебельного производства были — береза, липа, ясень, орех и т. п. Украшения же покупались готовыми. Художественное значение имели собственно те отдельные производства, которые находились под непосредственным влиянием художника. Содействие московского земства столярно-мебельному промыслу заключалось в создании художественно-столярной учебной мастерской, артели художников выжигальщиков по дереву и еще 5 таких же артелей в различных деревнях. Заметных размеров кустарное мебельное производство достигло еще в губерниях Вятской, Пермской, Нижегородской и Тверской, при чем в большинстве случаев изделия не носили характера художественного, несмотря на общее всем кустарям стремление к вычурным украшениям. Отдельного упоминания заслуживает так называемая Семёновская крашенная мебель; это попытка мебели в русском стиле, причем в ней оригинальной является не столько форма, сколько раскраска. Большого распространения она не нашла, и производством ее занималось собственно несколько десятков крестьянских дворов. Мебель эта, однако, весьма своеобразна, покрыта прочным лаком и могла бы, как говорит специальный

исследователь этой отрасли, проф. Филиппов, при внесении в ее конструкцию и окраску улучшений, найти значительное распространение, как у нас, так и за-границей, где она была замечена во время Парижской выставки.

„Как столярное изделие, семеновская мебель обладает теми недостатками, что, вследствие удаленности ее производства от мест сбыта, ее делают в удобствах транспорта разборною, между тем как кустари не умеют делать соединение частей мебели достаточно крепкими, отчего мебель эта легко расшатывается. Разборность конструкции мебели обуславливается, кроме того, и самою техникой окраски, когда приходится, для закрепления лака закалывать изделия в печи по частям. Употребление сырого леса еще более роняет достоинство мебели,



Сани, дуги и прочие изд. из дерева.
Traineaux, arcs etc.

которая при стоянии в комнате вследствие этого высыхает и коробится. Но при надлежащем, старательном приготовлении семеновской мебели можно получить очень эффектные обстановки“.

Здесь мы снова имеем пример промысла несомненно обладающего самобытностью и художественностью, но не получившего должного развития из-за тех недостатков, которые уже неоднократно приходилось отмечать в русском производстве: плохая и невнимательная работа и недоброкачественный материал. О других видах мебельного производства, как при-мыкающих к чистому городскому ремеслу, точно также, как и об охтенском мебельном про-изводстве — ниже.

К разряду деревообделочных производств относится и корзиночное производство, кото-рое в значительной своей части занято предметами нехудожественного характера и только в нескольких отдельных случаях, когда кустарям дан был толчок кем-нибудь из художников, получало новое направление в сторону художественности; но в общем, весь промысел имел

и может иметь в будущем большое производственное значение. Надо еще упомянуть о распространенной в некоторых местах деревянной посуде, белой, крашенной, выжженной, которая иногда получает характер настоящего художественного произведения.

Ложкарное производство в отдельных местах получило этнографическую и художественную окраску, особенно там, где принято расписывать ложки либо орнаментом, либо целыми бытовыми сценами. Конечно, эти мелкие производства едва ли имеют шансы на значительное оживление в будущем, но показывают, что русский крестьянин, мастерит ли он для себя или же он профессиональный кустарь, старается так или иначе украсить любой предмет своего обихода.



НАБОЕЧНЫЙ ПРОМЫСЕЛ.

КАК один из видов кустарного ткачества, набоечный промысел есть ручное печатанье красками на тканях. В настоящее время приходится рассматривать набоечный промысел, как почти вымерший, или во всяком случае потерявший какое-либо экономическое значение; таким он рассматривался уже ко времени 2-й всероссийской выставки, где имелись отдельные превосходные образцы этого, некогда обширного производства; вымирание этого промысла являлось результатом возрастающего количества фабрик для механического окрашивания тканей: ситцы, батисты, кретоны, ластики и др., и поэтому набоечный промысел продолжал существовать лишь в отдаленных от железных дорог местах, куда мало попадает городских тканей и где, кроме того, сохранилась любовь к домокращенным тканям. Таким образом, набоечный промысел очень мало сохранился в Московской и других центральных губерниях, но за то довольно распространен, например, в Вятской губернии, где в 1913 году по данным Прахова числилось около 15.000 кустарей-набоечников. И чем далее на север, тем население крепче держится своей привычной старой набойки. Накануне войны она еще продолжала вырабатываться в глухих уездах Костромской, Вологодской, Олонецкой, Пермской, Уфимской губерний, но так как промысел доходил сюда в худших своих образцах, с испорченной техникой и ситцевыми рисунками, то художественная ценность такой набойки не была велика. Местами производство останавливалось только на ступени кубового, синильного крашения. При первом появлении ситца производство исчезало, уходя в еще более глухие углы. Однако, рядом со всеми признаками быстрого умирания набойки, как продукта массового потребления в деревне, за несколько лет до войны можно было наблюдать новый поворот в набоечном деле, не исключающий возможности сохранения промысла, может быть в новых формах. В некоторых местах, например, в Верейском у. Московск. г., снова появились очаги ручного ткачества, для собственных надобностей, а вместе с этим оживилась работа синильно-набоечных мастерских. Известную роль в этом сыграли художественные влияния, шедшие из Абрамцевской мастерской. Художественная пропаганда народного искусства создала на рынке спрос на набойку, чувствовался поворот в моде тем более, что и на Западе, особенно в Дрездене и в Вене ряд художественно-кустарных мастерских начал выпускать на рынок ручные набойки, на которых чувствуется заметное влияние русского стиля. Но городской спрос на набойки требует художественных рисунков, не напоминающих ситцев, и прочной расцветки. Снова, как мы видим, сбыт сводится к качеству. В ответ на такое оживление спроса на набойку Отделением Сельской экономии было поручено профессору Порай-Кошицу в 1911 г. „выработать новые способы производства белоземельных ручных набоек по холсту, применив для них те из употребительных в ситценабивной технике красящих веществ, которые отличаются особой прочностью к свету и мытью“. Требовалось сообщить кустарным набойкам мягкость ситца и крепость краски. В свое время ситец заимствовал многие технические приемы у набойки — теперь задачи были обратные: сохраняя художественную ценность ручной ткани и ручной раскраски, снабдить ее положительными качествами механического продукта. Е. А. Порай-Кошиц, М. К. Суменков и А. Н. Тарутин произвели ряд лабораторных опытов, составили полную рецептуру для набивки холстов и практически проверили свои данные в мастерской набойщика Малевина в с. Крюкове Верейского у. Результаты оказались удовлетворительными и дали ряд разнообразных образцов. При этом выяснилось, что нельзя просто применить фабричную рецептуру к кустарному производству, поскольку льняная ткань отличается от бумажной и искусственная краска от натуральной, растительной. Нужны были дальнейшие опыты. Этим было положено начало применения к набойке ситцевых рецептов. Наступившая война не дала возможности узнать, чем ответил бы рынок на это нововведение.

Ввиду особой важности, экономической и бытовой, вопроса о снабжении населения мануфактурой, особенно деревни ввиду продолжающегося мануфактурного голода и дороговизны тканей судьба отбельно-красильно-набивного промысла является в настоящее время очередной задачей возрождающейся промышленности; во всяком случае больше, чем для целого ряда других художественных промыслов, потерявших связь с современностью, напр. золотошвейное, финифтяное и др. производства. Целиком весь промысел по обработке ручной ткани охватывает три процесса — беление, крашение, набивка рисунка. Последние два имеют или могут иметь художественный характер. Производство это принадлежит к числу коренных, давних русских промыслов и в то же время оно мало было обследовано; первые работы появились между 1908—15 г.г. и могли лишь констатировать процесс быстрого исчезновения промысла. Но так как набойное дело охватывало очень значительный район с далеко неодинаковыми условиями экономики и культуры, то часто повторяемое утверждение, что время кустарной текстильной промышленности прошло, требует теперь проверки на местах, с учетом специальных условий каждого района. Центром такой кустарной текстильной промышленности уже в старину с 16 века была Ярославская губерния, где широко развито было производство узорчатых тканей, холщевых и полотняных набоек. По сохранившимся образцам в Ярославском и Ростовском музеях можно говорить о высоких художественных и технических качествах этих изделий. Ситценабивные фабрики дешевой своих изделий и новыми рисунками стали вытеснять набойку. Техника кустарей стала падать, но борьба продолжалась — промысел иногда переходил в другие места, напр. в Костромскую губернию. Здесь условия для существования набойки оказались более благоприятными до самого последнего времени. Здесь много льна, и тут же он перерабатывается, поэтому до самой войны в некоторых уездах сохранился набивной промысел для обслуживания деревни. При исследовании набойного промысла в Костромской губ. обнаружил значительные признаки жизни родственный промысел, когда-то широко распространенный и имеющий полное право быть причисленным к художественным производствам: ткань так называемых „бранных“ полотен для скатертей, покрышек и декоративных целей. Эти изделия очень красивые, выразительные по рисункам, часто оригинальнее рыночных изделий и несомненно в больших центрах, не только русских, но и иностранных, завоевали бы признание. При современных поисках оригинальной ткани для мебели, окон, отделок, эти ткани, полные живых традиций народного искусства, могли бы без труда вновь стать живым промыслом. Набоекный промысел местами существует рядом с ткачеством, местами отдельно, как специальное производство. Это зависит от местных условий, нередко от случая, от энергичной инициативы отдельного лица или организации, но как только появляются благоприятные условия, тотчас обнаруживаются художественно-творческие способности кустаря, часто в непонятном противоречии с его невысоким общим образовательным и культурным уровнем. Набойный промысел, по существу, не может считаться вполне кустарным, так как он требует мастерских, хотя и простых, нередко отрывает мастера от земли и превращает его в ремесленника. Такие мастерские принимают в окраску от крестьян их домашние ткани и пряжу: гладкое крашение в синий цвет (кубовое) и „набивки“ рисунков на натуральном или синем кубовом фоне. „Домашние красильни, а также отбельные и синильно-набоекные мастерские, обслуживая деревенский рынок, устойчиво держатся и даже развиваются в тех местах, где фабричные ткани еще не завоевали господствующего положения в крестьянском обиходе и где избыток сырья (льна, пеньки или шерсти) и сравнительная трудность сбыта его заставляли население потреблять его по возможности на себя“. — (Порай-Кошиц).

В художественном отношении набойка впитала в себя за долгое время своего существования всю причудливую смесь влияний различных народов и культур, так или иначе соприкасавшихся с Россией. Самый способ набойки, — г-звидимому, занесен из Индии; с появлением чужеземных дорогих материй французских и итальянских, набойка понемногу теряет верхи общества и переходит в народ, нередко в форме имитации парчи и цветного шелка. Набивная ткань оказалась по вкусу русскому народу, и там, где не осело набойное искусство,

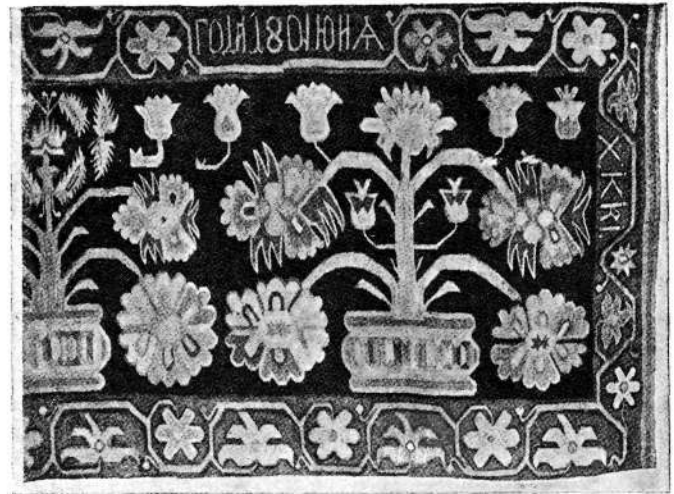
появлялся по временам набойщик со своей небольшой мастерской. Если было много работы, он оседал здесь, и начало кустарному промыслу было положено. Приходя на новое место со своими рисунками, кустарь заставлял местные художественные традиции, деревянную резьбу, лубочную картинку и другие и с течением времени отражал это. Эволюция набоечного рисунка является, таким образом, страницей из истории древнего русского искусства, а история самого промысла — большой главой из истории борьбы кустаря с фабрикой, которая во многих случаях возникла первоначально из таких набивных мастерских. Повидимому процесс борьбы, по крайней мере, в глубине страны — еще не закончен.

Общее состояние и перспективы белильно красильно-набивного промысла представились накануне войны специалистами в следующем виде. Н. Н. Соболев в своей книге „Набойка в России“ заканчивает историю набойки словами „город и фабрика заслонили мелкого кустаря, работы которого прошли почти незамеченными в крупных центрах. Кустарный промысел набойки захирел, вытесняемый яркими и пестрыми произведениями мануфактурной промышленности. Таким образом, почти повсеместно исчезло доморощенное ручное производство, имевшее многовековую давность, давшее широкую известность некоторым местностям России и оставившее нам в наследство интересные мотивы самобытного творчества русского народа, которое мы только что начинаем, наконец, серьезно ценить и изучать“. Как сообщил нам автор вышеприведенных строк, написанных в 1911 г., в ближайшем времени появится его двухтомное исследование о русских тканях. Появление такого исследования не результат личного интереса автора, но доказательство, что художественная производственная сила этого ремесла не замерла и обновляющаяся страна еще не отказалась от одного из своих наиболее интересных производств. Другой автор, известный знаток техники и экономики кустарничества Порай-Кошиц заканчивает свое исследование набойного дела уже во время войны, в 1915 г. — так: „Какие же перспективы для будущего можно вывести? — Домашнее крашение становится все более общедоступным, но в то же самое время падает качественно, благодаря анилиновым краскам. То же надо сказать о домашнем белении, где неумелое применение новых химических агентов печально отзывается на качестве товара. Улучшение может быть достигнуто распространением полезных сведений о белении и окраске. Нужны общественные отбельни и красильни, под наблюдением специалистов. Синильно набоечное производство имеет шансы продержаться еще в глухих местах, работая на деревню. Но если оно погибнет, как деревенское ремесло — то оно может возродиться, как настоящее кустарное производство на городской и заграничный рынок, однако, при условии энергичного и скорого вмешательства учреждений, ведающих кустарные промыслы“. Итак, десять лет назад, в эпоху начавшегося распада старого хозяйства, специалист, знающий все слабые стороны данного производства, все же считает его еще в числе живых производительных сил страны. Вопрос сводится к действительным мерам оживления, а эти меры столько общие, сколько индивидуальные в зависимости от места, навыков, потребностей населения, доступности фабричных тканей.

После десятилетнего застоя промышленности нужда в мануфактуре еще возросла; спрос деревни чрезвычайно повысился и одним из существенных выходов для текущего периода является восстановление домашнего и кустарного ткачества, крашения и набивки. Попытки такого оживления старых народных производств, в частности — художественно-ткацких, возникли еще несколько десятилетий назад в Англии по инициативе Рескина и его школы, но не пошли дальше интересного художественного опыта. Это и можно было предвидеть, если учесть, что английская деревня есть в сущности пригород какого-нибудь громадного города-фабрики, что страна больна излишеством производства и что кустарничество, как потребность, там исторический пережиток. И потому эта романтическая затея дала лишь богатый склад-музей искусственно-оживленных, в действительности же ничего народу не говорящих, произведений в народном духе: тканей, вышивок, мебели и др. Не то в нашей деревне: холст, белый, крашенный, набивной, нужен, как нужны колеса, деготь и гвозди,

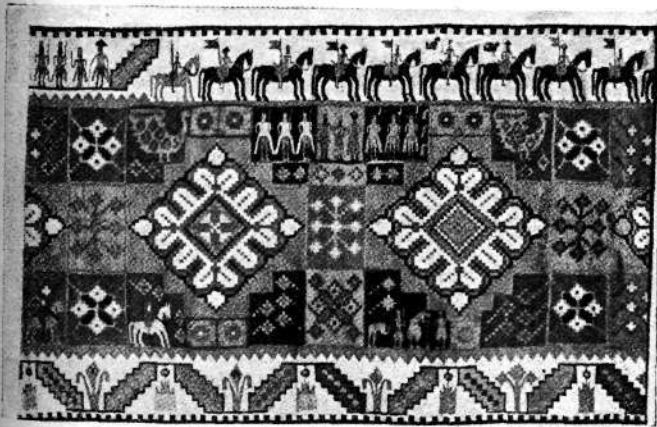
понятны и близки, потому что в них бьется еще настоящий пульс на время угнетенного творчества, а из города мало что приходит своего и иностранного производства. Совершенно реальный учет условий нашего производственного и торгового положения приводит к развитию и поддержке старых народных производств — искусство кустаря должно быть мобилизовано во всяком случае на все время перестройки нашей промышленности и быта. Для наших экономических и культурных условий, при еще не установившейся смычке города и деревни, при идеологическом повороте нашей экономической политики в сторону поддержки кустарных промыслов, можно предсказать оживление и этого промысла.

О другом промысле, близком к ткачеству, о производстве ковров, можно сейчас сказать немного. Ковровое дело сложное по технике, работало всегда лишь — в незначительной степени для собственного обихода, а почти всегда на рынок, обычно даже на далекий рынок. Оно требует значительного оборудования, подготовленного сырья, сложных навыков, подчинено городской моде. Ковровое производство имело широкое распространение в центральной России, больше всего в Саратовской, Пензенской и Симбирской губерниях. Художественное влияние было французское, достижения этого периода высокие в эпоху крепостного права, в промышленных же целях оно успело крепко осесть на юге, Украине, Бессарабии и больше



Тканый ковер.
Tapis tissé.

всего на Кавказе, куда постоянно доходило влияние старого азиатского и персидского производства. В Великороссии ко времени 2-ой кустарной выставки 1913 г. ковровое производство, как заметный промысел, существовало в Тюменском Округе, Тобольской губернии, в 53 селениях; в посаде Дубовке, Царицынск. у., Саратов. губ. в д. Уршве, Коротоякского у. Воронежской губ., кое-где в Курской губ. Художественное значение имело только усадебное производство ковров, которые во многих случаях не уступают лучшим французским образцам, под влиянием которых они сделаны, тогда как позднейшие ковры на рынок не самобытны, банальны по рисунку, крикливы по краскам; мало выдержаны в стиле. Только изредка попадаются интересные ковры, если стиль, рисунок и краски указаны заказчиком со вкусом. Такая разница в художественных качествах ковров показывает, что пришедший извне промысел нуждается в художественном руководстве, повсюду, где нет своей художественной и бытовой традиции; способности же у мастеров — хорошие. Ковровое производство дореволюционного периода вымерло. Сейчас оно важно лишь, как доказательства возможности его существования. Потребность в коврах в современных жилищных условиях — с упразднением „парадных“ комнат (гостиной, будуара, отдельных кабинетов в отелях и т. д.), с исчезновением из нашего быта многочисленной прислуги — круто изменилась, почти исчезла и возродится, по мере нашего экономического подъема, в новых формах. Размеры этого спроса, а отсюда и характер будущих ковров сейчас предугадать трудно. Значительное число художественных ковров быстро уходит за-границу.



Тканая ковровая дорожка.
Tapis tissé long.

в художественном руководстве, повсюду, где нет своей художественной и бытовой традиции; способности же у мастеров — хорошие. Ковровое производство дореволюционного периода вымерло. Сейчас оно важно лишь, как доказательства возможности его существования. Потребность в коврах в современных жилищных условиях — с упразднением „парадных“ комнат (гостиной, будуара, отдельных кабинетов в отелях и т. д.), с исчезновением из нашего быта многочисленной прислуги — круто изменилась, почти исчезла и возродится, по мере нашего экономического подъема, в новых формах. Размеры этого спроса, а отсюда и характер будущих ковров сейчас предугадать трудно. Значительное число художественных ковров быстро уходит за-границу.

ЮВЕЛИРНЫЙ И ДРУГИЕ ПРОМЫСЛЫ.

В ТОМ ЖЕ состоянии неопределенности и невыясненной роли в будущем быте находятся и некоторые другие художественные кустарные промыслы: ювелирный и другие уже мелкие промыслы.

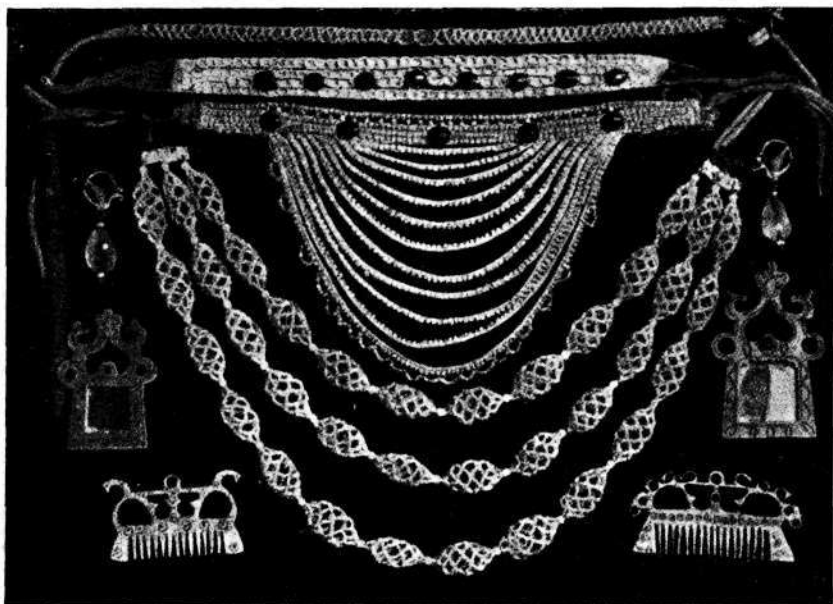
Особенно печальна судьба ювелирного дела, которое было довольно широко развито в городе и в деревне (кустарные ювелиры). Изделия из золота, серебра, драгоценных камней потеряли своих заказчиков: церковь, богатые, и зажиточные классы населения. Но СССР богат и драгоценными металлами, и драгоценным и полудрагоценным камнем (несравненная красота русских самоцветов, недавно описана акад. Ферсманом) и надо найти средство отыскать рынки сбыта и работу мастерам.

Западные рынки могли бы открыться для часто чудесных изделий русского ювелирного искусства. Вся сложная цепь исторических, экономических, художественных, национальных и бытовых факторов русского кустарничества сделала его неотъемлемой частью русской хозяйственной и культурной жизни. Поэтому оно так катастрофически было потрясено при безудержном, до дна идущем разрушении старого порядка. Прошел ряд лет для кустарничества в состоянии полного паралича. Ненужное, непризнанное, нелюбимое, оно не давало о себе знать.

Начавшееся возрождение вновь призывало к жизни. И есть ряд доказательств, что оно живо, что оно нужно. Приведем самые существенные факты из новейших советских достижений

в этой коренной русской трудовой области. Первый поворот — и самый важный — был идеологический. Он нашел себе отражение в новой литературе о кустарном деле, в съездах, конференциях, в возврате к кустарной работе и раньше работавших в ней, но отозванных революцией на защиту СССР, и в формировании свежего кадра, создалась и создается армия работников не только убежденных, но и влюбленных в эту своеобразную, чистую русскую форму коллективного художественного труда.

Идеологическим поворотным пунктом в судьбе нашей кустарной художественной промышленности надо считать официальное признание государственного значения кустарничества рядом с крупной промышленностью в процессе восстановления хозяйства СССР. Это признание несколько запоздало, потому что „быстрый рост нашей крупной промышленности и исключительное значение для Союза сельского хозяйства оставили в тени нужды и потребности кустарной промышленности“ (Середа); „постановления XIV Партконференции и III Всесоюзного Съезда Советов по кустарной промышленности ясно и четко установили основные линии экономической политики нашей партии и государства в этой отрасли народного хозяйства. Рост внутреннего рынка и значительные избытки производительного неиспользуемого труда в деревне с особой настоятельностью и срочностью диктуют необходимость

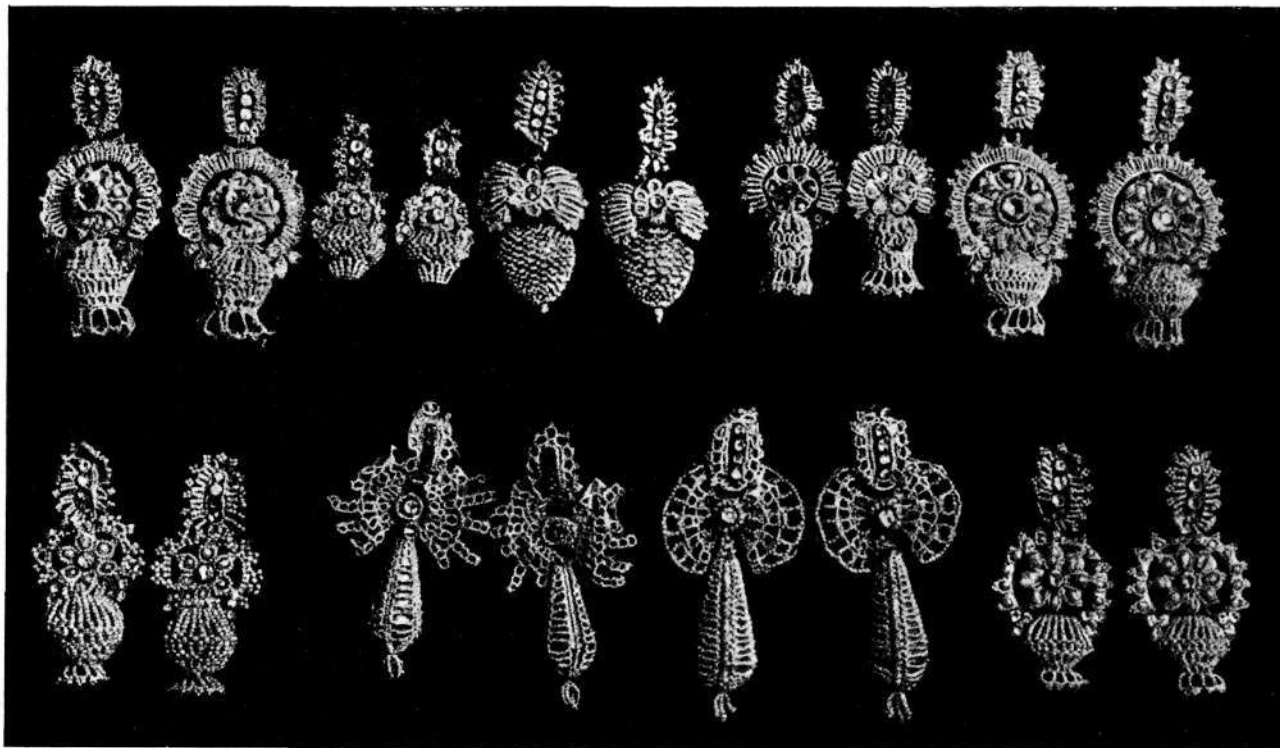


Гребни, серьги, ожерелья.
Peignes, boucles d'oreille, colliers.

проведения широких мер по развитию существующих и организационных кустарных промыслов и ремесел“ (Дзержинский).

Эти основные положения, чтобы привести к практическим результатам, требовали немедленной разработки целого ряда вопросов, обнимающих—поскольку дело касается художественной промышленности—историю русского народного искусства, характер укрепившихся в крестьянском населении трудовых навыков, определение числа и состояния живых промыслов и пересмотр прекратившихся производств, среди которых могут оказаться еще способные к возрождению — и, наконец, весьма важные вопросы, на которые старая художественная и кустарная литература совсем не оставили ответов в своем наследстве: взаимоотношение кустаря и художника, европейский вкус послевоенного времени и господствующий вкус, новый быт, новый потребитель и задачи нового художественного производства.

В ответ на эту назревшую работу, без которой нельзя было идти вперед, организация,



Жемчужные серьги.
Boucles d'oreille en perles fines.

ставшая сборным пунктом для всех работающих и изучающих кустарное дело, — „Всероссийский Союз промысловой Кооперации“ (Москва) основала в 1923 году свой орган „Вестник промысловой кооперации“.

Из статей по художественному кустарничеству необходимо отметить, как ценные достижения, работы В. Воронова „о кустарных музеях“, „кустарь-мастер и руководитель-художник“; Н. Бартрама, „Музей образцов и его значение“, „машины в кустарной промышленности“, „изделия советского кустаря на Парижской выставке“. Кроме того, статьи о современных кустарных техникумах в Москве и Ленинграде; отчеты о выставках: „Кустарь и Революция“, „Кустарные выставки ВСНХ“ и другие — Конечно, разработка всех этих вопросов находится еще в зачаточном состоянии, лишь ставятся проблемы; решения же их зависят от успешности и искренности провозглашенного поворота „лицом к деревне“. Деревня, как она есть, во всей революционной остроте поворота от старого к новому строю и быту, должна дать живые материалы для суждения о кустарничестве, а город, быстро выздоравливающий после голода, разрушения, уплотнения, еще не успел отчетливо прочувствовать своих запросов искусству. Но уже простой перечень ежедневно возникающих новых производ-

ственных кустарных ячеек на территории СССР говорит о бурном процессе кустарного возрождения. Столь же ценным, как журнал, является недавно изданный промышленно-экономическим Советом ВСНХ сборник: „Кустарная промышленность СССР“ (1925) под редакцией С. Середы и с предисловием Ф. Э. Дзержинского. В этом сборнике обнародованы уже несколько работ не только декларативного и пропагандистского характера, но и работы, основанные на статистике и обследовании на местах. В 40 губерниях Европейской России и 3 Сибирских, по ответным анкетам числилось в 1910—13 г.г. кустарей 2.150.000 и ремесленников—910.000—но совершенно гадательно, сколько прошло мимо анкеты. Производительность этих сил в довоенное время—около 2-х миллиардов рублей. В 1920—23 частичные местные исследования показали снижение некоторых промыслов до 25% довоенного времени—даже до 5% (ткачество в Моск. губ.). В статье Е. Петрова „К вопросу о географии мелкой промышленности“ устанавливается факт, особенно важный для художественных кустарных промыслов, а именно: влияние культурно-исторических условий и традиций многих поколений, как это особенно ярко видно на центрально-промышленном районе (Губернии: Московская, Владимирская, Тверская, Нижегородская, Костромская, Тульская, Рязанская, Ярославская, Калужская)—здесь именно больше всего и уцелели художественные промыслы. „Промыслы района базируются на квалифицированном труде и потому отличаются сравнительно высокой



Резная русская слоновая кость.

Sculpture en os de mamonth. Nord da la Russie.

его оплатой“. Общий вывод исследования: благоприятные перспективы для кустарных промыслов. Существенные данные приведены по экспорту (Н. Халтурин). Ценным предметом экспорта являются кустарно-художественные изделия. „После Октябрьской революции все дело организации экспорта кустарных изделий пришлось ставить совершенно заново. Первые попытки в этом направлении начали проводиться лишь в 1920—21 году, когда стали возможными торговые взаимоотношения с за-границей. Приэтом выяснилось, что после войны спрос заграничного рынка сильно изменился. По ряду товаров заграничный рынок захвачен экспортерами из других стран и, кроме того, в ранее ввозивших странах возникли собственные соответствующие промыслы. Можно, между прочим, отметить производство за-границей художественных изделий, по типу русских кустарных, бывшими русскими военно-пленными и эмигрантами (Германия). Помимо того, годы войны и революции в такой мере понизили качество кустарных изделий, что они совершенно не соответствовали спросу западно-европейского потребителя. Особенно это имело значение в отношении кустарно-художественных изделий“.

В Англию и Америку вывозился в 1924—25 г.г. крестьянский холст (до 3.010.000 арш.); заграничный рынок проявляет интерес к кустарно-художественным изделиям, но вследствие слабой организации этот интерес пока экономически заметного значения не имеет. Автор указывает на оживление „кружевного производства и игрушечного“. Необходимо отметить промыслы, занимающие сравнительно мало кустарей, но дающие совершенно своеобразные и высокоценные изделия: хохломские изделия Нижегородской губ., каповые—Вятской, папье-

маше — Московской и Владимирской; резьба из слоновой кости — Сибирь. высокохудожественный характер кустарных изделий Украины, Кавказа, Средне-Азиатских республик давно признаны. Экспортом художественно-кустарных изделий, начавшимся с конца 1920 г., ведал Главкустпром и Кустпромторг, Всекомпромсоюз и Мосвнешторг при деятельном участии Берлинского Торгпредства. Пока вывоз достиг лишь около 20% довоенного времени; необходимо здесь указать, что в первые годы возобновления экспорта на иностранные рынки, при тогдашних наших технических нехватках, при значительно новом составе кустарей (большинство старых погибло на войне, многие отошли от деревни), изделия отличались далеко невысокими качествами не только в художественном, но и в ремесленном отношении. Это особенно досадно и опасно при начале новых связей с европейскими рынками, где по старой памяти высокоценимо в этих изделиях именно русское своеобразное искусство. Так, среди белых деревянных игрушек, проданных в 1922 г. в Англию и Америку через посредство „Международной рабочей помощи в Берлине“, оказалось немало слабых вещей, ниже обычного качества прежних кустарных изделий. И тем не менее это все было быстро распродано. Тогда же правление „Международной рабочей помощи“ предлагало изготовить в своих мастерских киноленту из жизни русского кустаря вообще, в частности же показать игрушечное производство. Пишущему эти строки сделано было предложение содействовать получению необходимого материала на месте, для чего предполагалось прислать в Россию киносьемщика. По целому ряду трудностей этот план не мог тогда быть осуществлен, хотя Общество не сомневалось в том, что такая лента встретит сочувствие и интерес, а для пропаганды русского народного искусства эта демонстрация имела бы большое значение. Следовало бы теперь вернуться к этому плану.

В Ы С Т А В К И.

ВТОРЫМ достижением в области возрождения кустарно-художественной промышленности надо признать выставки кустарных изделий. Первой по времени была выставка: „Русское крестьянское искусство“ в декабре 1921 г. в Московском Историческом Музее. Самое ценное, принципиально-важное в ней — попытка провести резкую грань между действительным крестьянским искусством и теми надстройками и подчистками, которые неоднократно делались раньше по самым разнообразным побуждениям: археологами, искавшими затерявшуюся в Азии или в южнорусских степях родину нашего искусства; славянофилами, искавшими несуществующую и исторически невозможную „самобытность“ в противовес „гнилому“ Западу; наоборот, западниками, — выросшими на городской культуре, которым было не по себе от острого реализма, своеобразно смешанного с фантастикой; наконец, талантливыми, влюбленными в народ, художницами, пользовавшимися народным искусством для городских обстановок и дамских летних платьев. Все вместе заслонило настоящий образ мужика-живописца и скульптора, того, который создал и икону, и игрушку, и окованный железом сундук.

Выставка 1921 г. пыталась впервые смыть следы чужих рук с деревенского искусства и показать его, каким оно создавалось, каким оно окончательно сложилось, показать русскую художественную правду, не лучше, не хуже, чем она есть.

А так как эта правда была многовековая и многоликая, то она сама говорила и о своих прошлых путях, о коренном и о случайном в ней, о замыслах далеких предков, о заимствованиях, об эпохах силы и упадка. Здесь открывалась и красота быта, будней и праздников, и неосознанное, но всегда присущее искусству стремление за пределы каждодневности. Тут открывается так много нового, что если выставка была лишь собранием материала по искусству крестьянской России, то и тогда она несомненно — одно из больших достижений Советской Культуры.

Родившаяся от этой выставки любовь ко все еще живому народному искусству уже толкнула ряд исследователей на новые искания.

ВЫСТАВКА 1923 ГОДА В МОСКВЕ.

После войны и революции, после разрушения, голода и блокады, в период величайших напряжений для восстановления хозяйства, как основы зарождающейся жизни, эта выставка по обширности замысла, по невиданной быстроте осуществления, представляет в истории мировых выставок беспрецедентное задание. И понятно, что по своему основному характеру нашего могучего сельско-хозяйственного и слабого, особенно теперь, индустриального хозяйства, все еще сильные народные искусства в кустарничестве и в ремеслах заняли на выставке видное место. Конечно, здесь было больше прошлого, чем настоящего, и характер будущего в этой области в 1923 г. лишь слабо намечался. Можно сказать, что если выставка 1913 года была отчетной за все наше прошлое, накануне войны, то десять лет спустя, в 1923 г. выставка ярко показала, от какого исходного пункта свободный труд начинает свое новое строительство. По своему историческому значению для русского труда, в частности для возрождения кустарничества и ремесел, эта выставка сходна с Лондонской выставкой 1851 г., влияние которой еще до сих пор чувствуется в английском прикладном искусстве. Изделия почти 2 миллионов кустарей-земледельцев, работающих в свободное от земли время для своего хозяйства и на рынок весьма разнообразны: где лес — деревообделочный промысел,

металлический вблизи фабрик, кожевенный, сапожно-башмачный, меховой, овчино-шубный, валеный, пошивной, ткацкий, кружевной, вышивальный, трикотажный и др. Всех больше сорока.

700.000	—	обработка волокнистых веществ
500.000	"	дерева
300.000	"	животных веществ
150.000	"	металла
70.000	"	минеральных веществ
74.000	"	остальные отрасли.
<hr/>		
Итого: 1.794.000 человек.		

В мелкой ремесленно-кустарной промышленности, разбросанной по деревням, крестьяне находят добавочный заработок к занятию сельским хозяйством, а где земли мало, то, исключительно, живут кустарным промыслом.

	Колич. рабочих		Производство	
	в тысячах	%	в милл. руб.	%
1) Крупная промышленность	2400	31	4700	65
2) Сельская кустар. промышленность	4000	53	1700	25
3) Городская, мелкая	1200	16	700	10
<hr/>				
Всего:	7600	100	7100	100

Так было до войны. Война, как империалистическая, так и гражданская (1914-1920) вызвала общую разруху в народном хозяйстве. Главным образом, пострадала крупная промышленность. Менее — кустарная промышленность; благодаря сохранившемуся сырью и рабочей силе она с 25% стала давать 50% и больше общего производства страны. На XII-м съезде РКП тов. Троцкий в докладе о промышленности сказал, что в 1922 г. крупная и средняя промышленность дала разных товаров на 954 милл. руб. а кустарная — на 415 милл. Много предметов кустарного производства идет за-границу в обмен на золото и на сельскохозяйственные машины. Кустарь вырабатывает в год очень мало, в среднем 480 рублей — это минус кустарничества в сравнении с крупной промышленностью, что устранимо вполне, если поднять технику производства. В прежнее время кустарь зарабатывал очень мало; работая в одиночку, нуждаясь в сырье, в деньгах, в орудиях, он шел в кабалу к капиталистам и к скупщикам, не умея организовать в союзы и кооперации. Советская власть дала возможность кустарям объединиться в союзы, артели, вступать в кооперацию и тем самым бороться с капиталом. В Москве имеется Всероссийский центр промысловой кооперации (Всекопромсоюз). На июль 1922 г. насчитывалось 326 разных союзов промысловой кооперации и Всекопромсоюз в ноябре 1922 г. объединил 151 союз с 3,941 артелями и со 179,000 членов в них. К сожалению, есть еще много несознательных кустарей, работающих в одиночку и, следовательно, закабаленных. Для наилучшей борьбы с частным капиталом, тов. Троцкий рекомендует кооперацию, которой государство, в свою очередь, помогает тем, что организовало кооперативный Банк (Всекобанк).

Основной задачей кустарного Отдела на Всероссийской сельско-хозяйственной и кустарно-промышленной выставке было — 1) показать все значение кустарной промышленности в народном хозяйстве республики, 2) выяснить роль и значение промысловой кооперации в области кустарной промышленности и 3) дать образцы технических усовершенствований и улучшенных приемов производства, которые могут быть применены в кустарных промыслах.

Представлены были ныне существующие производства.

Производством гончарной посуды занято около 36.000 человек. Промысел встречается во всех губерниях, но, главным образом, в Киевской, Вятской, Московской. Кустарная глиняная посуда в большинстве представляет предметы крестьянского обихода.

Каменнорезные изделия представлены были Екатеринбургской губ., Карельской Коммуной и т. д. Особенно обширным был деревообделочный отдел.

Сундуки, окованные узорчатой белой или желтой жестью, или окрашенные зеленой краской. Богатейшая коллекция игрушек лепных, токарных, столярных, резных, выкрашенных, выжженных и белых. Экспонаты из Сергиева-Посада, Московской губернии и уездов Подольского, Звенигородского и Верейского. Мебель московских, вятских и пермских кустарей. Из экспортных художественных товаров выставлены были: игрушки, точеные яйца, „матрешки“, резьба по дереву, роспись по дереву, изделия из папье-маше с живописью, из бересты, капа и карельской березы, строчка и вышивка, кружева, ковры, набойные русские ткани.

Семеновская инструкторская школа по художественной обработке дерева (в ведении ВСНХ) — есть центр для кустарей-резчиков. Экспонаты ее высоко-художественные в русском стиле, часть — на революционные темы. Семеновская инструкторская школа по холмской окраске, в гор. Семенове, Нижегородской губ. представила целый ряд изделий весьма интересных по особому способу окраски, ей одной лишь известному.

Украинский уголок изобилует ручными тканями, плахтами, вышивками и т. п. Кавказ выставил шерсть и изделия из нее, медную посуду, ювелирные вещи из серебра и золота, изделия из кизила с металлической инкрустацией. В отделе Туркеспублики встречаем, кроме многих других изделий, шелковые, парчевые и бархатные ткани, ковры туркменские, текинские и ливинские; сапоги и кожаные галоши (кааш). По обработке растительного волокна и шерсти выставлены были ткани разных губерний, ковры, трикотаж, кружево, строчка и вышивка. Разнообразная и богатая коллекция сарпенок из немецких колоний, симбирские платяные ткани, эстонская шерстяная шотландка, полтавские шали и шерстяные ткани.

Мурашинская школа дала образцы выделки и окраски мехов. Сосновицкая школа — разные бумажные и льняные ткани и ковры.

Многие 2 года назад не понимали еще вполне значения крупного экономического фактора, каким является кустарная промышленность. Она удовлетворяет спрос земледельца на дуги, лопаты, сеялки,

жнеялки и молотилки; рабочему и красноармейцу дает она сапоги и пиджак, а заводу поставляет инструменты, не говоря уж о мелких вещах домашнего обихода и хозяйства, о кружевах, фуфайках и мережках. В годы революции кустари были официально в загоне, но так как крупная промышленность трудно и медленно восстанавливалась, то кустарничество, поневоле и вопреки условиям, крепло и процветало. Судьба наших художественных кустарных промыслов зависит не только от спроса на эти изделия у нас, но в значительной степени и от спроса в Европе.

Кустарные изделия, благодаря своей дешевизне и высокому качеству, имеют большой спрос за-границей, но инициаторами вывоза являются, к сожалению, не русские, а иностранцы; в Лондоне 30 лет существовал большой магазин русских вышивок — подделок. За последние годы войны, мы отстали от вкусов и требований заграничных покупателей, но в последнее время связь снова восстанавливается, и русский кустарь понемногу снова приобретает свое значение в вопросе вывоза за-границу изделий своего производства. Очень труден учет кустарной и мелкой промышленности, распыленной по избам кустарей какого-либо



Витрина современных игрушек на Московской выставке 1923 г.

Vitrine de l'exposition 1923. Moscou. Jouets modernes.

района, между тем как в довоенное время обороты их выражались в сотнях тысяч и миллионах рублей золотом. Конкуренция фабрики не страшна для художественной кустарной промышленности, носящей на себе отпечаток народного творчества, что всегда будет возбуждать интерес, как в России, так и за-границей. Это народное творчество есть показатель великой духовной несокрушимости и живучести художественных стремлений нашего трудового населения, которое пережило и темноту, и нищету, гнет помещиков и тяжелые условия исторического бытия; качество многих изделий, правда, значительно ухудшилось, но это явление временное; яркая краска, бьющая весельем, полная жизненной радости, сохранилась вполне, между тем как в заграничной раскраске, напр. деревянной игрушки, она утрачена; ее заменили сочетания красок часто весьма гармоничные, но не имеющие в себе ничего народного, а всецело навеянные городской культурой, а зачастую и модой.

Наряду с промыслами, застывшими в древних формах, идущих по пути вековых традиций, встречается и обновленный труд, чуткий к окружающим явлениям, отражающий социальные перемены и явления нового быта.

В связи с выставкой состоялась конференция по художественной промышленности, наметившая разные практические меры к поднятию кустарной и фабричной художественной промышленности, между прочим, снижение налогов с кустарно-художественных промыслов.

Русский художественно-промышленный отдел на Парижской выставке 1925 г. был организован Академией Художественных Наук, подбор экспонатов производил Центральный Кустарный Музей в Москве. Главнейшими участниками выставки были:

- 1) Центральный Кустарный Музей, (модели для работы кустарей).
- 2) Профтехнические школы ВСНХ — три семеновских школы Нижегород. губ. (хохломскую окраску); Новоторжская школа Тверск. губ. (золотошвейное дело); Рязанская и Кадомская школы (кружева); Ростовская (финифть); Сосновицкая и Вышневолоцкая (ткачество); Богородская Московск. губ. (резные игрушки).
- 3) Сергиевская профтехническая школа выставила свои мягкие игрушки.
- 4) Сергиевская показательная мастерская — роспись по дереву.
- 5) Артели, входящие во Всекопромсоюз, заполнили, главным образом, отдел женских рукоделий.
- 6) Мосвнешторг показал деревянную резьбу, изделия из папье-маше и женское рукоделие.
- 7) Мастерские инвалидной кооперации (ВИКО) — показали куклы.
- 8) Ленинградские и Московские кустарные техникумы демонстрировали женские костюмы и роспись по дереву.

Кроме того, были и индивидуальные экспонаты нескольких отдельных кустарей.

Значение этой выставки двоякое: 1) впервые после войны новая Россия имела возможность видеть художественно-промышленную Европу, которая должна здесь отразить перемены во вкусе, выявить потребности нового покупателя с иными финансовыми возможностями (случайные богачи, обедневшие представители разорившихся классов) и с новыми, наскоро и напрокат взятыми традициями, 2) СССР тоже впервые мог показать то, что осталось от старой художественной культуры и что сейчас создается нового. Такие взаимные смотрины несомненно дадут толчок производству, одно отбросят, как ненужное, не ко времени, другое — вызовут к жизни. Из того же порыва к познанию творческих сил страны выросла и новая организация музеев: Исторический Музей, Кустарный Музей, Музей Игрушки, Музей 40-х годов, Музей бытового искусства. В провинции музеи образовались из неисчислимых художественных богатств СССР и став местом культурной работы, открыли двери, в которые густой толпой идет „народ“. Он смотрит, переживает, перерождается. Одновременно художественные школы, кустарные техникумы, мастерские готовят новые кадры работников по искусству, на которых новый строй наложил большое и ответственное дело — создать новое бытовое искусство.

Итак, музеи, школы, выставки, книги — остается учесть все реальные условия западного и русского искусства, западной и русской культуры в эпоху величайшей перестройки — учесть и определить перспективы едва начинающегося будущего прикладного искусства. Но художественно-кустарное производство лишь одно русло нашей художественной промышленности: это вклад деревни, крестьянина. Другое русло, по своему замечательное, богатое по своему участию в русской художественной культуре — вся разнообразная область художественных ремесел, и, наконец, незначительная количественно, но богатая в отдельных отраслях по качеству, художественная индустрия. Только все ветви одной работы — искусство быта — дают картину созданных и деревней, и городом, крестьянином и рабочим, нашей материальной красоты.

РУССКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННЫЙ ОТДЕЛ НА ПАРИЖСКОЙ ВЫСТАВКЕ 1925 ГОДА.

В течение последних 3—4 лет русские кустарные изделия демонстрировались в Англии, Германии всегда с одним и тем же результатом: художественная критика, если только она не была отравлена антисоветской пропагандой, признавала большие творческие и самобытные начала в нашем национальном искусстве, а деловые люди, знатоки рынка, указывали на техническую недоделанность, иногда легкомыслие работы, отсебятину, которой не позволит себе иностранный ремесленник. Оттого финансовый успех выставок не совпадал с художественным, но самой большой была выставка русских кустарных изделий в Париже. Несколько слов о Лондонской выставке: „В Лондоне были выставлены кружева вологодской работы, рязанские вышивки, образцы возрожденного нами елецкого кружевного промысла, очень интересные работы кооперированных монахинь бывш. монастырей, нижегородская и московская (Сергиева Посада) резьба и игрушки, живопись на папье-маше, вятский кап, корешок и проч.“.

Представитель Главкустпрома захватил с собой в Лондон также и образцы изделий находящегося в ведении ИЗО Государственного Фарфорового Завода, изготовленные по новым рисункам (тарелки с эмблемами РСФСР, статуэтки и проч.) На выставке были также представлены работы по шитью, выполненные в стиле, так сказать русского, революционного модерна.

Насколько велик за-границей, и в частности в Англии, интерес к изделиям русского кустаря, можно судить по письму, полученному Главкустпромом от двух английских фирм, имевших до войны торговые сношения с нашим земством. Английские фирмы свидетельствуют, что в Англии спрос на наши изделия очень велик, и за отсутствием ввоза, приходилось удовлетворять спрос различными суррогатами местного заграничного производства.

„Лондонская выставка даст скоро ощутительные результаты и явится первым решающим шагом к организации планомерного сбыта наших кустарных изделий за-границей в обмен на потребные для нашего кустарного производства материалы“.

Для ознакомления иностранцев с художественным кустарничеством, ремеслом и промышленностью в СССР издан был богато иллюстрированный каталог на французском языке, с рядом руководящих статей. Ввиду того, что сборник-каталог в русском переводе не появился и не поступал в продажу, полезно привести краткие отрывки из статей.

(Луначарский). „Народное искусство бесчисленных наций, ныне связанных братским союзом, для нас является только лишь этнографией. Для нас это плодотворные элементы гигантского здания нашей советской цивилизации, первые камни которого положены нашими руками в радостном порыве. Мы надеемся, что выставка подтвердит наше положение, а именно, что новое и прежнее, иногда, конечно, не без внутренней борьбы, но с всевозрастающей уверенностью и могуществом, начали создавать новую цивилизацию — цивилизацию, не имевшую прецедентов и содержащую столь обширный мир национальных и классовых элементов, сколько не могла вместить никогда и никакая другая цивилизация, известная в истории человечества“.

(В. Никольский). „Вкус к декоративному искусству неискореним в русском народе. Высшие слои общества стараются создать новое искусство, исключительно европейское искусство — народные массы сохраняют нетронутым свой старинный артистический вкус. Народное искусство — народные художники, известные под коллективным именем русского кустаря, не только продолжают сохранять, но им удается талантливо развить старинные декоративные традиции; так, напр., крестьяне села Палеха создали новый вид, драгоценный и удивительный по тонкости, миниатюр с жанровым сюжетом, написанных на лаковых коробках, а также на подносах. Отметим также скульптуру из слоновой кости северных областей России“.

(И. Тугендхольд). „Разнообразие рас и наций делает советское искусство богатейшим букетом разнообразных цветов, каждый с местным колоритом. Не даром же Россия занимает седьмую часть поверхности земли, с населением в 134 миллиона и соединяет сотни крупных и мелких наций, начиная с самоедов Крайнего Севера и кончая Туркменами Центральной Азии. Отсюда и поразительное разнообразие форм, орнамента, колорита, материала и техники. Оно вмещает в себя всевозможные отрасли художественных производств: резьбу по дереву, кости и камню, инкрустацию, филигрань и эмаль, кружево, набойку, вышивку и ковры, керамику и металлические изделия. В целях развития местных ремесел Советское правительство организует по мере своих средств ремесленные художественные школы и техникумы. В Бахчисарае — татарская школа, в Баку — школа для турецкого населения, в далеком Асхабаде, в центральной Азии, молодые Туркмены учатся своему старинному орнаментальному искусству“.

(Н. Бартрам). „Разнообразие и богатство художественных ремесел и кустарничества давно уже привлекли исключительное внимание с точки зрения истории и экономики. Северные производства обладают точностью рисунка, а яркая раскраска и сложная композиция суть неотъемлемые атрибуты Украины и Юга. В женских работах крайнего Юга и Востока СССР встречаются трудно изживаемые следы самых древнейших цивилизаций Азии. Но главной ветвью, благодаря обилию леса в стране, является деревянная резьба и раскрашивание предметов, работа кустарей — весьма важная, как предмет экспорта. Сюда можно присоединить детские игрушки из разного материала, которые, благодаря блестящей окраске и примитивной форме, самые любимые и близкие детям. Керамика служит для производства вещей домашнего обихода или украшения.

Число кустарей-специалистов невелико, но таких, которые занимаются мастерством, как побочным делом, весьма много и превосходит значительное число фабричных рабочих. Каждая деревня сохраняет свои традиции и обслуживает сама себя. Широкая организация и лучший заработок дадут возможность улучшить технику производства и выявить более художественно свое вдохновение. Сеть кооперативных обществ и широкое распространение рабочих союзов упрочат будущее развитие этой колоссальной индустрии, облегчат применение машин, что тесно связано с предполагаемой электрификацией. Близость необходимого сырья также весьма важное условие. Влияние народного искусства, как вечно живого источника, сказалось на произведениях Васнецова, Поленовой, отчасти Серова, Коровина, Гончаровой. Кустари Палехи вдохновляются новыми советскими сюжетами. Также эмалировщики Ростова. Черненное серебро Устюга переходит на темы новой жизни. Резьба по дереву становится проще, следовательно, продуктивнее, как работа, доступнее по цене и ценнее с точки зрения искусства, т. к. лучше передает сюжет.

Некоторые кустари выделяются талантливостью и созданием новых моделей. Чушкин и Воронков, Собачков и Пшеченко имели большой успех на выставках в Берлине и Дрездене. Многие предметы древнего обихода отжили; новые заняли их место, и требования новой жизни вызывают необходимость перекинуть мост от работы кустаря к работе фабрики, оставляя полный простор вдохновению артиста-кустаря. Пути кустарного искусства приведут к созданию декоративного искусства новой России“.

(Лебедев). „По печатанию на бумажных тканях (ситце-набивная мануфактура) до войны Россия занимала 2-ое место (1-е — Англия). Все, что выходило в Европе, сразу появилось

и у нас, переделанное по вкусу и требованиям страны. Набойка (с 12 века) очень распространена в России, а ситце-набивные фабрики с конца 18 века в Иваново-Вознесенске. Набойка до сих пор процветает в крестьянском быту центрального района, севера и запада также на Кавказе и Центральной Азии. Фабрика применяет ручное печатание к шерстяным тканям, шалям, одеялам, азиатским кисеям и отчасти шелковым изделиям и тканям для театральных костюмов. Рисунки бывают 4-х сортов 1) для города, 2) для деревни, 3) азиатский рисунок, 4) для шерсти и шелка. Городской рисунок — подражание западным, главным образом французским образцом. Некоторые русские фабрики имели свои мастерские, где вырабатывались рисунки. Сначала обслуживались города, потом удовлетворялась деревня. Последние 20 лет Западная Европа отказалась от напечатанных рисунков и предпочла тканый рисунок. Русские опытные рисовальщики и печатники-мастера достигли блестящих результатов в имитации вытканых рисунков. Для деревни городской рисунок видоизменился по вкусу народа, иногда это старинные рисунки. Рисунки на красном фоне царили до конца прошлого века на русском рынке. Ярко-красные ткани с простым рисунком и сейчас в спросе не только в восточных губерниях Союза, но и в центральных. На кумачном фоне печатались рисунки белым, розовым, черным, желтым, синим и зеленым. Рисунки делаются одинаковым тоном по силе и оттенку краски; рисунок — восточного типа, или же заимствуется из старинных набоек. Эти рисунки вывозятся в центральную Азию, Персию и Турцию. С 1890 г. ткани уступают новым способам печатания и составу красок — красной и бордо. Платки — важная статья производства для деревни, и сбыт всегда зависел от видов на урожай. 4-5 фабрик специально работали шали на белом, черном, малиновом и темнокрасном фоне. Рисунки и цвета мало разнообразились. Они весьма схожи с итальянскими платками, которые делались для самой Италии и для Турции, и Балканских стран. До войны было много азиатских рисунков, для потребления центральной Азии, Кавказа, Персии, для конкуренции с иностранной фабрикой в Западном Китае, отчасти Малой Азии и Турции. Прошлогодня ярмарка в Баку показала симпатии к русскому товару. Рисунок столь капризен и разнообразен, смотря по провинции, что только большие фабрики с огромными ресурсами в состоянии „попасть“ на вкус Азии.

Шерстяные ткани менее доступны по цене; меньше и спрос на них.

Интересны шали разных размеров ручного печатания, одеяла, печатные кисеи и азиатские кашемиры. Рисунок шалей — создание народного русского рисовальщика. В течение 40—50 лет своего существования, без помощи ученых рисовальщиков, ручное печатание дало восхитительные рисунки; иногда это переделка иностранных рисунков на русский лад, но в более ярких красках, отлично подобранных; краски составлялись русскими колористами, работавшими под руководством мастеров французов и чехов на фабриках в конце прошлого века. Многие попытки пользоваться чисто русским стилем и рисунками старо-русских тканей и вышивок не имели успеха в фабричном производстве. Европейская война и Революция оставили фабрики без иностранных рисовальщиков; многих красок не достает. Молодые русские художники занялись этой отраслью, и мы видели в прошлом году их рисунки, исполненные лучшими русскими фабриками. Эта связь искусства и ремесла делается все теснее. Учащиеся в Высшей Художественной Школе усердно работают над созданием новых рисунков для тканей; следовательно, открыты весьма широкие перспективы и большие возможности для русской текстильной индустрии“.

„Искусство Палехских кустарей“. Минувший год принес художникам-кустарям села Палехи мировое признание: из восьми „высших наград“ („Гран При“), присужденных Советскому Союзу на Международной Парижской Выставке, одна приходится именно на образцы этого изумительного искусства, этого глубокого самобытного проявления народного мастерства, нашедшего во Владимирском селе один из самых замечательных своих очагов.

Работе кустарей села Палеха, веками занимавшихся изготовлением икон, а ныне перешедших на совершенно новый творческий путь, был посвящен доклад проф. А. В. Бакушин-

ского, прочитанный им в заседании инициативной группы о-ва содействия художественно-промышленной культуры. Глубоко интересна и показательна трансформация этого старинного, богатейшего по своим традициям художественного промысла. Выработав в течение веков свой самобытный иконописный стиль, в котором удивительным образом сочетались рафинированные византийские влияния и яркая красочность волжского народного лубка, — палехские мастера передавали из поколения в поколения традиции и секреты своего искусства. История последнего знает периоды расцвета и упадка, обусловленного попытками привить сверху тот или иной стиль, — вплоть до момента революции, когда промысел замер было в годы гражданской войны, чтобы затем возродиться уже в совершенно новых формах.

„И вот мы видим, как радикально видоизменяется творчество былых иконописцев, как переходят они к новому материалу, к новым сюжетам, к новым приемам работы. Сорганизовавшись в артель, палехские мастера делают первые опыты росписи на различных изделиях из папье-маше. Мотивами для этих росписей служат уже не религиозные, а бытовые темы: светские и притом советские сюжеты. Новый материал и новые темы существенным образом влияют на самые приемы и манеру письма. К традиционным формам начинают присоединяться какие-то новые черты, начинают намечаться элементы нового палехского стиля. Глубокий психологический сдвиг наблюдается в творчестве этих мастеров-кустарей, впервые выходящих со своими традиционными навыками на широкую дорогу народного искусства.

За недолгий период этой новой работы палехских кустарей ими создана длинная серия замечательных по изысканности и своеобразию вещей, соперничающих подчас с лучшими китайскими и японскими миниатюрами. Эти работы успели уже получить широкую известность за-границей, где они привлекли всеобщее внимание на ряде международных выставок до последней — парижской, увенчавшей их признанием критики и высшей наградой.

Несмотря на эти блестящие успехи, положение палехской артели остается очень тяжелым. Она переживает большие затруднения с сырьем, необходимыми материалами; отсутствие средств не дает возможности обеспечить мастерам, среди которых имеются, действительно, замечательные художники, нормальные условия работы. Проф. Бакушинский выдвигает план расширения палехского производства путем изготовления ряда утилитарных изделий из папье-маше (радиоприемников, письменных принадлежностей и т. п.), необходимо также позаботиться об организации ученичества, так как иначе некому будет сменить теперешних мастеров“.

Относительно успеха русского отдела в Париже можно считать, что и на этот раз были признаны за русским художественно-промышленным искусством его большие возможности, перспективы, при условии развития у нас тех строго-профессиональных устоев, которые за короткие годы возрождения страны еще не успели осуществиться, но необходимость которых осознана руководителями нашей художественной политики. Нужно время и средства для претворения в жизнь сознания, что искусство живет не одним вдохновением, способностями, традициями, но и упорным трудом и техническим навыком. Наше искусство уже отходит от беспочвенно-левых течений, от капризно-индивидуалистических опытов к строгому подчинению материалу и технике — то есть к тому, что всегда господствовало в эпохи художественного расцвета. Судьба нашей художественной промышленности зависит еще и от новой формы работы — от кооперации, от артели, от живой связи с рынком. Еще важнее подъем культуры кустаря, не успевшего преодолеть недавнюю тьму своего быта и свое экономическое рабство. Нужна графическая грамотность, нужна машина, нужно сырье. Всего этого еще нет. Отдельные, пока редкие исследователи современного кустарничества все еще констатируют печальную картину жизни кустаря. (Статья в „Известиях“ и в „Правде“).

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ РЕМЕСЛА В СССР.

В ОБЩЕЙ истории русской художественной культуры ремесло занимает своеобразное место. Как нигде в Европе, оно связано с крестьянским искусством, сохраняет очень часто черты кустарного производства, редко и с трудом получает характер машинного производства и резко отличается от Западно-европейского художественного ремесла, как по своей слабой профессиональной организации, которая не дошла до цехового оформления, так и по недостаточно ярко выраженной технической специализации. Границы отдельных художественных ремесел менее четко выявлены, менее замкнуты, чем это наблюдается в западном художественном ремесле. Только в отдельных культурных пунктах или в отдельных дворянских усадьбах, под строгой опекой иностранных руководителей, отдельные виды ремесла замыкаются в обособленную специальность и достигают тогда поразительных результатов. Ремесло в России, в том



Набойка. Трафаретная новость. Кустарь Е. Повстаный.
Toile peinte à la main. Moderne. Kustar E. Powstiani.

числе и художественное, не имело на своем историческом пути ни одного из тех благоприятных социальных и культурных условий, которые создали из итальянского, французского и немецкого ремесленника, уже в средние века, мастера, близко стоявшего к истокам искусства. Самым существенным условием, без которого ремесло не может развиться до высоких степеней — это город, по возможности большой, центр культурной и промышленной жизни, господствующий над деревней. Такими городами, питомниками высокого ремесла были — Флоренция, Париж, Нюрнберг, Амстердам и другие. Там образовались первые художественные мастерские, где крупный художник своего времени был в то же самое время и мастером в каком-нибудь ремесле. В этих небольших мастерских европейское прикладное искусство очень рано стало независимым от деревенского, народного искусства и наоборот создавало вкус, за которым тянулось народное искусство. Так достигнуты были усовершенствования в целом ряде художественных ремесел, которые имели постоянных своих заказчиков. Этих условий русское

ремесло не имело, наши старые центры — Псков, Новгород, Ростов — слишком срослись с деревней, которая и начиналась в городе, и даже Москва 17-го века была велика потому, что значительная часть ее состояла из боярских имений и деревень. Потребности в изделиях высокого качества имелись лишь у незначительного слоя знати и богатых людей, а своеобразие русского дома, по преимуществу деревянного, без больших комнат, с целым рядом закоулков, корридоров, клетушек и пристроек не способствовало выработке разнообразной мебели и всей той обстановки, которая заполняла итальянское палаццо, французский замок или дом германского патриция. Вместо этого в России очень рано широко развилась любовь к пышным одеждам, к ювелирным украшениям, вообще к целому ряду изделий, в которых живописное и орнаментальное начало играли главную роль.

Но и эти древне-русские центры, положившие начало художественному ремеслу, начинают терять свое значение и свою власть приблизительно в то время, когда западно-евро-

пейские города только начинают блестяще развиваться, накануне перехода от средних веков к новому времени. Они постепенно превращаются в провинцию. В качестве мирового города постепенно выступает Москва, рост которой очень скоро начинает отражаться, между прочим, и на художественной культуре древних русских центров. Русский ремесленник, довольно близко сроднившийся со многими областями прикладного искусства, попадает в тяжелые условия, спрос на его произведения у себя на месте падает и ему приходится либо идти работать в Москву, либо бросать ремесло. Но в Москве быстро расцветает русское художественное ремесло, старые русские художественные навыки и традиции находят себе здесь признание: великокняжеский, а потом и царский двор устраивают ряд прекрасных мастерских по всем художественным производствам. Вскоре появляются первые иностранные мастера, нередко итальянцы; свежий чуткий вкус русского мастера воспринимает отзвуки далекого искусства, и еще задолго до Петра нашему национальному художественному ремеслу уже не чужды чужеземные влияния. В Москве впервые в значительных размерах русское прикладное искусство соприкоснулось с западным, итальянским, иногда с восточным, и постепенно русский ремесленник, с той перевоплощаемостью, которая и по сегодня составляет его отличительное качество, начинает создавать своеобразное цельное из русского, византийского, итальянского и азиатского начал. Отдельные ремесла достигли чрезвычайно высокого развития. Одно из первых мест занимает ювелирное дело. По характеру своей работы это ремесло требует тонкой специализации, не соединимо с земледельческим трудом и в лучших своих формах должно отделиться от кустарничества. Уже очень рано ювелирное дело приобретает характер художественного ремесла в западном смысле этого слова и разбивается на несколько отраслей, как по материалу, так и по назначению изделий. Княжеский двор с военным делом и широко развитой охотой вызывает к жизни чеканное дело: отделка щитов, шлемов, седла, уздечки и всего конского набора, чеканка же играет большую роль в украшениях посуды, оружия, излюбленных тогда пуговиц, цепей, ларцов для хранения драгоценностей, печатей, кованных сундуков и т. д. Для женского убора — серьги, перстни, ожерелья, запястья, гребни, пояса. Самостоятельной ювелирной областью, едва ли не самой замечательной в истории русского художественного ремесла, признается эмаль или финифть, производство не русского происхождения, но широко привившееся на русской почве. Рядом с эмалью — скань или филигрань. Широкое распространение имело также литье из драгоценных металлов и бронзы, особенно церковных колоколов.

Творческая эпоха русского ювелирного дела, ко времени поворота старой России к Европе, то есть за некоторое время до петровской реформы, подходит к концу и все эти ремесла опускаются, приобретают характер мелкопровинциального или чисто кустарного производства, отчего теряются лучшие его технические качества. Иностранные специалисты, имевшие возможность видеть именно старые русские изделия, безоговорочно поставили их вровень с первоклассными французскими эмалями и ювелирными изделиями.

Особенно высокими качествами художественного ремесла отличались изделия Киева, который еще раньше Москвы стал центром художественной культуры своего времени.

Памятники художественного ремесла — Киевские, Московские и провинциальные, сравнительно недавно, стали предметами изучения, а, по мнению некоторых знатоков, как П. С. Шереметев — „История русских художественных ремесел до сих пор не была предметом изучения наших русских ученых“; П. П. Муратов говорит: „Разграничение артистического от ремесленного составляет одну из главных трудностей для исследователей древнего русского искусства — памятники его многочисленны; под отдельными артистическими вершинами лежит прочный слой превосходного ремесла“. Для наших целей достаточно извлечь один только вывод: старые русские художественные ремесла, при всех неблагоприятных условиях того времени, — достигают все-таки таких высот, которые в настоящее время завоевали и русскому ремесленнику всеобщее признание присущих ему способностей, большого вкуса, больших возможностей в будущем; разумеется, по условиям нашей современности задачи этих ремесел

техника их, требуют полного обновления; производительной же силой остаются исторические навыки, художественные традиции и неисчерпанный музей образцов.

Второй период в истории русского художественного ремесла начинается петербургским периодом русской истории.

С этих пор русский ремесленник, оказавшийся тем временем уже крепостным, подпадает под перекрестное влияние нескольких европейских художественных течений, сначала голландского, позже французского и, наконец, немецкого. Одновременно с появлением новых влияний входит в моду презрительное отношение ко всему старорусскому, вследствие чего оно в Петербург вовсе не попадает, и понемножку уходит все дальше и дальше в глубь страны. Вместе с новыми влияниями в архитектуре, новыми формами быта являются и новые требования к художественному ремеслу: тяжелая голландская мебель, размещенная в помещениях со сплошной деревянной обшивкой, вызывает к жизни мебельное дело, очень мало развитое в до-петровском ремесле. Тогда же появляются и так называемые голландские печи и художественное производство изразцов. Европейские костюмы приводят к новым украшениям и, так как ко всем этим новым требованиям ремесла, старый русский ремесленник не был подготовлен, Петр спешно приглашает иностранных мастеров, ремесло в России вступает на новый путь. Еще до настоящего времени не изжиты традиции петровского ремесла, получившего распространение в Москве и в особенности в Петербурге, на Охте. Охта и является настоящей родиной современного русского ремесла. Вначале ремесло стояло на значительной высоте, так как иностранцы были строгими и требовательными учителями, сумевшими выучить большое число способных русских учеников, но к несчастью последних, не могли привить им той профессиональной твердости, той гордости, которая свойственна европейскому ремесленнику, а низкий уровень культуры и дурные примеры сверху, сделали пьянство почти постоянным наследственным свойством, чуть ли не обязательной принадлежностью русского ремесленника. Гнет иностранного мастера, большею частью немца, не сомневавшегося в своем авторитете, не знавшего и не желавшего знать ничего русского, делал невозможным проявление свободного творчества, к какому, по своим природным качествам, так способен русский мастер. „Русское“ искусство стало в России чуждым. Наступил период подражательный без проявления какой-либо самобытности, но с высокими техническими достоинствами. В то же время рядом с придворным и чиновничьим бытом Петербурга нарождалась, обособленная от города, по внешности европейская, усадебная помещичья культура. Постепенно она выработала свои собственные формы, как архитектурные, так и декоративные, как бы в противовес официальной Петербургской культуре. Особенно интересны были поместья крупных землевладельцев, сумевших создать дворцы среди однообразной, красивой, но не величественной природы центральной России. Как здания, так и все внутреннее убранство, парки, фонтаны, осуществлено руками русских крепостных, превратившихся в очень короткое время в великолепных ремесленников всех специальностей. Неудивительно, что иностранцы, посещавшие в качестве гостей владельцев, не в состоянии были отличить настоящие вещи иностранной работы от русских копий. Когда в начале 19-го века ампир стал русским дворянским стилем, характерным для целой эпохи, в больших и малых русских усадьбах, появилось несметное количество предметов изумительно выдержанных в этом стиле. Россия стоит на одном из первых мест по количеству стильной мебели, часто музейного достоинства, которая до недавнего времени, была рассеяна по дворцам и дворянским усадьбам. В начале последней империалистической войны и наступившего вслед за ней обеднения, целый ряд иностранных антикваров, особенно французских и немецких, скупил и частью успел вывезти значительное количество стильной мебели крепостной работы, ковров, бронзы и других художественно-ремесленных изделий. Некоторая часть художественного богатства успела погибнуть в первые годы, а остальное составляет теперь отлично охраняемую обстановку крупных усадеб, а также городских особняков Москвы и Ленинграда, превращенных в музеи. Высокие качества художественной культуры помещичьего периода вызывают благоговейное удивление пред

людьми от сохи, волею господ в короткое время превращенных в мастеров, это удивительно, что эти мастера не получили никакого общего образования, что самые образцы были им чужды, как оторванные от традиционного народного быта. Если при этих условиях руками крестьян и рабочих удалось создать такие оазисы несравненной художественной культуры рядом с полуразвалившимися избами, то русское художественное ремесло этим доказало свою полную жизнеспособность, которая может в нужный исторический момент создать художественную рамку для нового быта. К этому историческому моменту приближается наш новый строй. Потомки тех, кто создал уже однажды, но по чужому велению и по чужим образцам, высокую художественную культуру, вновь проявят высокие качества русского ремесленника — но теперь в новых художественных формах. Как свидетельство огромных возможностей, художественная культура прошлого приобретает особое значение и может оказаться полезной для решения ряда практических вопросов современного прикладного искусства. Так как помещики обучали крестьян ремеслу каждый у себя, либо отсылая их к немцу или французу в Москву или Петербург, и ничего не сделали для создания художественно-ремесленных школ, то вся выучка большого числа отдельных, не связанных между собой, мастеров прошла для страны бесследно, не создав сплоченного класса ремесленников с наследственной передачей своего ремесла, как это было в старой Франции. Кустари оказались в этом случае в лучших условиях, не оторванные от земли, и сохранившие в своем занятии традиции русского народного искусства.

Великолепный же крепостной мастер, с момента падения крепостного права, оказался мало приспособленным к жизни, провинция не нуждалась в художественной культуре, а в столицах высоко стоял авторитет всякой мастерской с иностранной вывеской. Последние 50 — 60 лет были особенно неблагоприятны даже на Западе, тем больше у нас, для художественного ремесла. Два-три города в России росли быстро, однако художественные потребности нового среднего класса стояли на очень низком уровне, что давало возможность существовать только безвкусной дешевке. Провинция совсем не нуждалась ни в каком искусстве. Ремесло опускалось все ниже. Оскудение вкуса оказалось длительным по времени и обширным по объему. Гостиный двор, торговые ряды, — для „толпы“, известные отличные мебельные фабрики Шмидта, Мельцера, Ловитона для „избранных“. Правда, что эти фабрики давали прекрасную работу, не оставлявшую ничего желать в техническом отношении, но исключительно подражательную, в любых стилях, без общего цельного художественного плана квартиры. Гармония пространства и обстановки, потолка, стен, обоев, тканей, ковров, освещения, картин, жилье, как выражение цельной художественной культуры — эта основа художественной культуры была утеряна; кто искал ее, вынужден был вернуться к старине, то есть признать, что вторая половина 19 века не выработала стиля. На художественных ремеслах этот упадок бытового искусства отозвался пагубно; и одно за другим исчезают, забываются старые русские ремесла.

Здесь уместно остановиться на одной из крупнейших нужд создающегося нового быта — на мебельном голоде. Он вызван и поддерживается целым рядом причин: жилищной нуждой, которая несомненно будет долго длиться за невозможностью интенсивного строительства, разрушением старой мебели, отсутствием производства со времени войны, особенно же в последние годы и особенно специальным характером нового потребителя: рабочего, крестьянина. Ничтожное количество состоятельных людей — кучка нэпманов — никакой роли в экономике мебельного производства сейчас играть не может. Все это создает „мебельный“ вопрос: какая нужна мебель, кто ее будет делать, где и сколько и раньше всего — тип новой мебели. „Едва ли не наиболее яркой демонстрацией неприспособленности к современным бытовым требованиям и общей слабости нашей мебельной промышленности явилось выступление последней на недавней выставке Центрожилсоюза: мы могли видеть там бесконечно-знакомые образцы стародавней „мещанской“ обстановочки со всеми этими тумбочками, полочками разными „изящными“ вещами. Эта демонстрация со всей четкостью поставила давно уже

назревший вопрос: необходимо обновить формы нашей мебельной продукции, используя, как уроки западной жилищной техники, так и имеющиеся у нас производственно-художественные силы, к сожалению, очень мало связанные еще с мебельной промышленностью. Современность выдвигает вопрос о массовом изготовлении стандартной мебели с тем, чтобы основные предметы обстановки были „прикреплены“ к жилищу, строго соответствуя его строительным особенностям и оставаясь при нем вне зависимости от смены жильцов.

Все эти и многие другие общие задачи стоят перед нашим жилищным строительством и мебельной промышленностью. Между тем разрешение их наталкивается на крайнюю слабость этой последней. Грубым парадоксом нашего хозяйственного прошлого являлось то обстоятельство, что, обладая богатейшими в мире ресурсами древесного сырья, Россия не сумела развить собственную сильную мебельную промышленность; подавляющая масса мебельной продукции вырабатывалась у нас кустарным путем, фабричное производство мебели было в самом зачаточном состоянии, значительное количество мебели ввозилось из за-границы. О массовом фабричном производстве мебели не приходилось и говорить.

Никакого влияния на формы современной обстановки, в частности на обстановку вновь строящихся рабочих жилищ, наша мебельная продукция не в силах оказать. В этом отношении надо прежде всего отметить ничтожное использование для производства имеющихся у нас художественных сил, а также специальных учреждений, связанных с деревообрабатывающим делом. В выработке новых форм мебели художнику-производителю будет принадлежать (и принадлежит уже на Западе) выдающаяся роль.

„Между тем, мы имеем у себя учреждение, которое могло бы явиться базой для практических изысканий в этой области: в Москве существует превосходный Музей Мебели, создание революционного периода, имеющий далеко не только узкое значение, — в этом музее современность извлечет и практически применит многое из достижений мебельного искусства прошлых эпох. Производственный отдел музея демонстрирует различные типовые образцы основных предметов жилищной обстановки (стул, стол и т. д.); здесь мы можем видеть, как на протяжении веков видоизменялась та или иная деталь в определенном цикле мебельной культуры изумительного совершенства и предельной целесообразности форм. Исторические коллекции музея дают возможность судить о высоте мебели половины прошлого века, — мастерства, которое впоследствии было утрачено и выродилось или в пустую роскошь „шикарной“ мещанской обстановки, или в технически беспомощные имитации различных „стилей“. Наконец, музей дает обильный материал для суждения о будущих путях мебельного дела, — путях, ведущих к обслуживанию современного массового быта с его новыми требованиями, столь далекими от старого культа „обстановочки“ и от требований былого интереса. Этот музей надо всемерно хранить и пополнять.

Вот почему необходимо общественное признание своевременности мебельной проблемы, так тесно связанной со строительством новых бытовых форм“. (А. Ветров).

Немногие художественно-промышленные школы, государственные в особенности, совершенно оторвались от жизни, воспитывали учеников в умении подражать стилям прошедших, чуждых эпох; не только не умели, но и не хотели связать русского ремесленника с народным бытовым искусством, не искали художественных форм, которые отпечатали бы эту эпоху.

Даже школа, с такими глубокими традициями, как Строгановская, не осознала безвозвратности старых художественных форм, а потому и ненужности их для нашего своеобразного и находившегося тогда на распутье быта. Еще менее жизненной была постановка в Петербургской Школе Поощрения Художеств. Достаточно просмотреть альбомы ученических изделий наших художественно-промышленных школ, чтобы увидеть, как мало было сделано для сохранения и развития в духе современности тех способностей, которые составляют самое

ценное достояние русского ремесленника и кустаря. Богато оборудованная, обладающая чрезвычайно ценным Музеем, школа Штиглица, уже пышностью своего здания, академичностью преподавания и изобилием образцов итальянского, французского искусства давно отошедших эпох, говорила об оторванности от нашей, в общем, бедной материальной культуры, нуждающейся в своей собственной русской красоте. Ни на одной из выставок в Москве, Петербурге, Нижнем, ни на выставках отдельных школ нельзя было видеть ни одного интерьера, пригодного для после-помещичьей России, еще меньше пригодной для квартиры рабочего. Если таково было прикладное бытовое искусство в столицах, и здесь люди жили, обставленные хаотической смесью всех стилей всех времен, то обо всей остальной безграничной России надо прямо сказать, что там в течение более полувека не было никакого бытового искусства нового происхождения. Так печально складывалась судьба русского художественного ремесла, значение которого для русского быта и для русского хозяйства было совершенно неясно для старой власти. Между тем, все еще существовали усадьбы, полные художественных произведений наших ремесленников, но ничего не делалось, чтобы использовать эту огромную народную производительную силу. Интерес к этим предметам наблюдался у небольшого замкнутого кружка любителей. Все исследователи отдельных художественных ремесел, как например, ювелирного, мебельного и других свидетельствуют о неудержимом падении производства. Не у кого было учиться, не для кого было работать — без признания и без спроса художественное ремесло должно было гибнуть, а вместе с этим падать бытовое искусство. Вся культурная опасность такого явления была ясна отдельным художественным кружкам и немногим знатокам нашего бытового искусства. В противовес падающей художественной культуре сделаны были 2—3 попытки создать очаги возрождения русского бытового искусства, и самое видное место среди них занимают Абрамцево и Талашкино. Первое, основанное Мамонтовым в начале 70-х годов, в этой старой усадьбе, на почве выдержанной художественной культуры, возникла мастерская при поддержке В. Д. и Е. Д. Поленовых, В. Васнецова, Серова и ряда художников.

Основной задачей было возрождение русского народного, деревенского искусства. Влияние этой школы-мастерской живо еще и сейчас и далеко не использовано в наши дни. Талашкино М. К. Тенишевой возникло позже и тоже ставило себе задачей возрождение прикладного искусства русского дома, русского жилья. Своеобразие организации Талашкинских мастерских заключалось в содружественной работе художника и ремесленника: как мы это видим в некоторых небольших английских художественных мастерских, например у Бель Скотта. При такой постановке ремесленник пропитывается художественным творчеством и сам овладевает искусством. В Талашкинской мастерской ближе всего участвовал Н. К. Рерих:



Металлический поднос „Буденовец“. Авт. А. Вольтер.
Село Палеха, Влад. губ.

Plateau en métal. Village Palecha Gouv. de Wladimir. Auteur
A. Wolter. Peinture.

рисунки давали иногда Врубель, Головин, Малютин и другие. Впоследствии в Смоленске же М. К. Тенишевой создан был выдающийся музей прикладного искусства. Были и еще опыты частной инициативы по возрождению русского искусства, но они относятся к области кустарничества. Постепенно расширявшаяся сеть правительственных ремесленных школ не включала специально художественно-промышленных школ, так как спрос на соответственные произведения был незначительный.

В таком состоянии упадка, среди картины несложившегося художественного быта, застала русское художественное ремесло революция.

Художественная культура прошлого потерпела за годы революции глубочайшие изменения. За время войны погибла значительная часть ремесленников с хорошей выучкой, а работа оставшихся оказалась временно никому ненужной; как и в других воевавших странах, в России многие ремесленники-специалисты перешли на другую работу, связанную с войной. И только немногие вернулись потом к своему производству. Большинство ремесленных и иных школ на время приостановилось, но уже с 1919 г. власть вносит в число очередных вопросов художественно-профессиональное образование. Первые шаги отличались особенной неуверенностью; линия художественного поведения совсем еще не обозначилась; одно за другим брали верх самые разнообразные художественные течения, и каждое издавало свои художественные манифесты в столь категорических тонах, что прежнему искусству и художественной культуре грозило полное изгнание, но манифест сменялся другим, а то, что есть неумирающего в старом искусстве, с величавым спокойствием дожидалось момента, когда искусство нового класса, для создания нового быта, увяжется с вековой традицией, которая тянется от неизвестного дикаря-художника каменного века до тонкого парижского ювелира. Здесь необходимо отметить наиболее существенные литературные памятники последних нескольких лет. Большинство из этих печатных трудов либо — результаты административных конференций Н.К.П. по вопросам художественной политики, либо хотя и неофициальные издания, но при участии административных работников по вопросам искусства. Первым художественным журналом после Октябрьской революции было „Искусство коммуны“, выходившее в Петербурге с 7 декабря 1918 г. еженедельно до лета 1919 г. и имевшее характер по преимуществу теоретический и декларативный. Сейчас оно имеет значение для истории первых шагов коммунистического искусства. „Изобразительное искусство“ № 1, журнал отдела изобразительных искусств Н.К.П. Петербург, 1919 г., со статьями Пунина, Малевича, Брика, Кандинского и с художественными приложениями Альтмана, Карева, Татлина, Матвеева, Штернберга, Чехонина и других. Этот журнал тоже имеет в настоящее время значение только исторического документа, так как большинство требований этой группы не было осуществлено; Академия Художеств существует и поныне.

Далее — „Художественный Труд“ выпуск I-й, издание ИЗО Н.К.П. Журнал посвящен исключительно прикладному искусству; статья Ваулина говорит „об основах развития русской промышленности“, далее статьи о реорганизации ремесленного дела, об обойно-печатном производстве имеют чисто практический характер и, по сравнению с первым изданием, являются поворотом к действительности.

„Первая всероссийская конференция художественной промышленности“, издание отдела художественно-промышленного отдела ИЗО Н.К.П. Москва, 1920 г. Этот отчет о второй конференции в августе 1919 г. близко подходит к практическим вопросам прикладного искусства. Первым был поставлен вопрос: „от единого ли центра будет идти общее направляющее и руководящее начало или же в руках нескольких центральных органов останется руководство в области художественной промышленности“ — но не получил тогда окончательного ответа. Второе — необходимость связать новый общественный и бытовой уклад с новой современной красотой. „Она создается на основе массового высоко-квалифицированного фабрично-заводского производства, в котором воедино сольются художник и ремесленник“.

Деловая, по своему назначению, конференция, происходившая через год после Октябрьской революции, постоянно переходила на вопросы общего характера: переоценку нашего старого художественного наследия, соотношение между ручным ремесленным трудом и машинным, а от решения этого вопроса зависит вся судьба ремесленника. Но естественно, что тогда перспективы были неясны: процесс разрушения старых классов, хотя и шел быстро, но не закончился, новый быт и новые потребности еще не давали о себе знать. Нельзя было определить роли художественного ремесла, пока революционная роль деревни не выяснилась. Но и „нэпманы“ еще не существовали, и кустарные промыслы не были восстановлены в своих культурных и экономических правах. Особенное внимание обратила на себя речь А. В. Луначарского, которую должно считать официальным взглядом на роль искусства в социалистическом государстве. Вот несколько мест из этой речи: „художественная промышленность имеет большое значение особенно для поднятия народного вкуса посредством обновления всей обстановки нашей посеревшей убогой деревни, это возможно достигнуть созданием форм, которые представляли бы собой демократические формы искусства. Если искусство демократическое в том смысле, что произведение его дешево, то это не значит, что оно должно быть дешевым и в художественном смысле“. Говоря о конкуренции с капиталистическими странами, Луначарский говорит: „есть одна область, которая может некоторые части нашего производства поднять на значительную высоту и где нет таких непреодолимых законов, как общие законы экономического развития страны; такой областью является художественная промышленность. — Россия по этому пути может пойти далеко в весьма короткий срок, в силу даже своей отсталости. — Фабрики и заводы обеспложивают фантазию, а потому более развитые страны едва ли могут рассчитывать на какой-нибудь крупный подъем кустарной промышленности. — Это должно



Металлический поднос „Смычка“. Авт. Куликов. Село Палеха, Влад. губ.
Plateau en métal. Village Palecha. Gouv. de Wladimir. Auteur Koulikoff. Peinture.

но иметь результатом общий подъем национального вкуса. Это особенность России, ее уровня, ее развития экономического, которое может дать высокие результаты“. Этим уже обозначены пути, по которым потом пошли правительственные мероприятия.

„Художественная жизнь“ издание худож. секции Н. К. П. 1920 г. вышло пять номеров, в которых разбирались, как организационные, так и теоретические вопросы художественно—профессиональной жизни. „Искусство в производстве“ издание ИЗО Н. К. П. Москва 1921 г. задача сборника видна уже из самого названия, однако, основное положение: „чистое искусство такое же ремесло, как и всякое другое“ надо считать уже пройденным этапом.

Приведенный обзор литературы показывает, с какой головокружительной быстротой, еще в самые острые моменты революционной борьбы, новая Россия приступила к пересозданию искусства, как одной из основ будущего нового быта — сначала в бурных спорах и борьбе старых переживаний и новых чувств и стремлений — и тут же в практических начинаниях.

К числу практических начинаний по возрождению и обновлению художественно-промышленного образования относятся и преобразование старых и открытие новых кустарных и ремесленных техникумов различного типа. Совершенно установившейся программы они пока не имеют, период исканий еще продолжается, но уже неоднократно та или иная школа имела возможность показать свои работы, часто значительного достоинства. В одном из обзоров достижений техникумов Я. Тугендхольд (1924) приводит интересные цифры: в 1926 г. на госснабжении находилось 1012 художественных учебных заведений, а в 1924—лишь 79, остальные—на местном бюджете—учащихся в них около 10.000 в СССР. Говоря об опасности сокращения, автор говорит: „Необходимость осторожного подхода к этому вопросу диктуется не только художественно-общественными, но и художественно—хозяйственными причинами.

Ибо техникумы на местах—это и есть рассадники того самого художественного производства, которые составляют своеобразие нашей народной художественной культуры. В этих заведениях обучают деревообделочному, металлообрабатывающему, керамическому, текстильному, живописно-декоративному, гранильному и т. п. делу. А это как-раз те отрасли нашей продукции, которые имеют не только художественное но и народно-хозяйственное значение, играя существенную роль в плановом восстановлении нашего народного хозяйства. Недаром, наши ковры, вышивки, игрушки, керамика, изделия из камня имеют наибольший успех на зарубежных выставках. Почти каждый из существующих на местах техникумов органически связан с производством данного района с промыслами его населения. Таковы, например, вятский художественно-промышленный техникум, крепко связанный с кустарной промышленностью этого района, уничтожение которого нанесло бы ей непоправимый удар, или хотя бы уральский техникум—единственное учебное заведение, подготовляющее мастеров по камнерезному и гранильному делу; таковы же техникумы в Нижнем, в Саратове, в Перми. Наконец, некоторые техникумы являются реорганизованными старыми художественно-педагогическими организациями, давними очагами искусства как, например, ленинградский (быв. школа общества поощрения художеств), казанский (старейшее художественно-учебное заведение) или омский и томский музыкальные техникумы (существующие свыше 40 лет и обслуживающие всю Сибирь).

Конечно, было бы совершенно наивно полагать, что художественно-профессиональные учебные заведения „важнее“ сельскохозяйственных или чисто-педагогических техникумов и вовсе не подлежат сокращению. Но дальнейшее сокращение должно быть проведено без катастрофической резкости, с сохранением хотя бы двух с небольшим десятков художественно-учебных заведений, существование которых жизненно необходимо в интересах массовой художественной культуры нашей рабоче-крестьянской страны“.

Прошли первые годы строительства. Искусство прошлых веков, унаследованное нами, до сих пор могучее и все еще властно определяющее характер художественных исканий современного человека, оказалось бессильным ответить на жажду красоты, рождающуюся в душе человека нового времени, нового небывалого социального строя. Строителями жизни оказались новые социальные классы—рабочие и крестьяне и городские ремесленники, из среды которых в течении веков выходили чудесные мастера, крестьяне, сидящие на земле или уходящие на время в город, обладающие тайной народного художественного творчества. Они украшали свой быт, но гораздо больше, веками, они работали по чужой указке, когда-то по русским, потом—по чужим образцам, украшали чужую жизнь господствующих классов, из родной березы и липы, из жесткого камня создавали живую скульптуру, в долгие зимние ночи плели фантастические кружева; в несравненной живописи старой иконы претворили свои искания потусторонней правды,— тот мир, для которого они работали, пал. Рождается новый мир. Этот новый мир должен отпечатлеться в новых формах искусства. Старое искусство допетровской России, так же как художественный облик помещичьей России, вставленный в европейские рамки, не могут ожить. Быт прошлого стал историческим памятником и формы его—мощей национального вкуса. Но для нового русского искусства наступает творческая

пора в условиях, ничего общего не имеющих с прошлым. В этом надо себе отдать отчет. Но при всей особенности художественных путей СССР надо точно знать и свое, и западное искусство. Каково новое западное искусство? Во Франции, два века господствовавшей над мировым вкусом, все попытки отдельных течений — создать новый стиль или ввести английский, позже Бельгийский (Вандевельде), в Париже не нашли отклика, чудесные по форме и новизне их изделия не покупались; французы остались в рабстве у старых королевских стилей, и все революции, начиная с великой, оказались бессильными что-либо изменить в чувствах француза. Франция потеряла корону в искусстве — что показала и выставка 1925 г., и России нечего взять у нее, кроме техники. Англия со времени Рескина, Морриса и В. Крэна пыталась влить жизнь в готику и в то же время восстановить старое народное искусство, но это оказалось бесплодным меценатством и любительством. Только новая английская архитектура оказалась жизненной, но лишь при условии прежнего капиталистического строя. Это течение в общем не завоевало

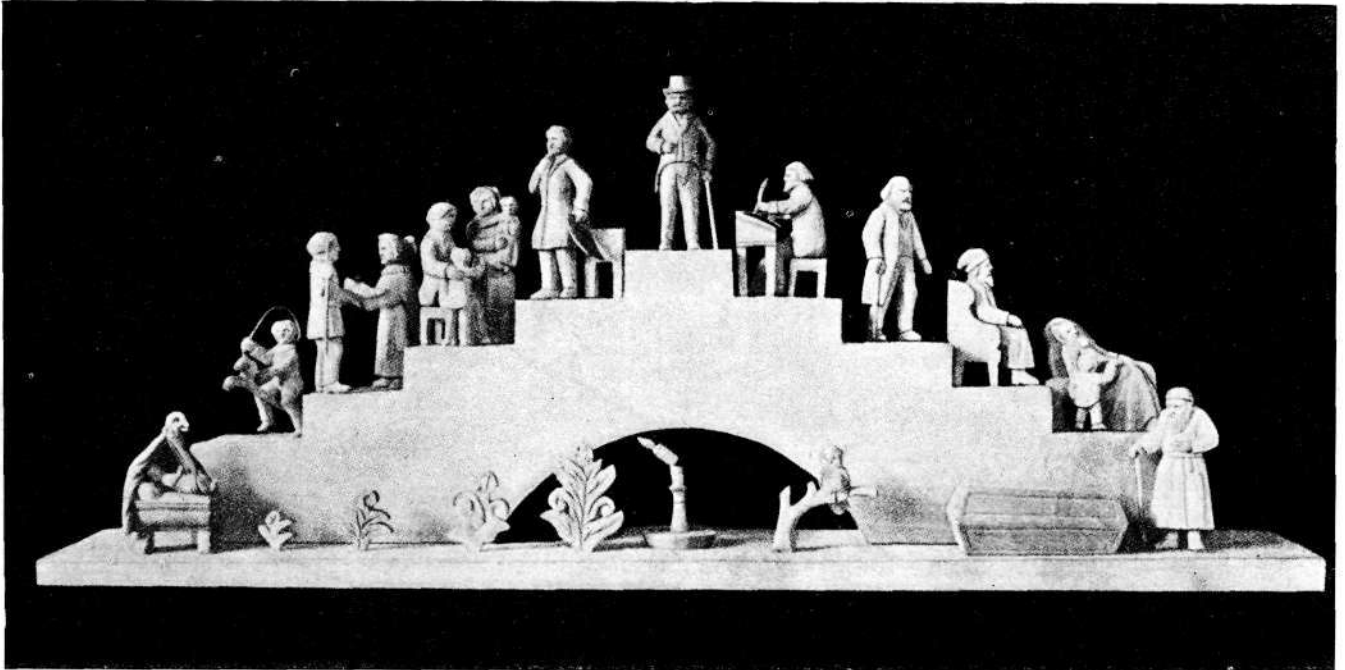


Резные деревянные фигуры. Sculpture en bois.

Европы, и теперь, когда ушли из жизни великие пропагандисты художественной культуры, оно захирело. Оно не станет искусством послевоенной Европы,— и России здесь опять не найти новой силы. Демократичнее и ближе к жизни оказалось германское обновленное бытовое искусство. Оно пробовало и весьма успешно восстановить ручную работу, вернуть ремесленнику его старые права. Но война смыла те классы, которые могли воспринять это бытовое искусство. После войны новый стиль, уважение к качественной совершенной работе и простота не нашли отклика у тех, кто нажился на величайшей германской трагедии. Новые богачи ищут пышной обстановки, хотят смыть покупной и притом дешевой роскошью свое „неблагородное“ происхождение. Как мне пришлось слышать в 1922-23 г.г. от руководителей лучших художественных мастерских, последним приходится менять свои основные задачи и делать то, что покупают: подражательные вещи, итальянские кабинеты, старогерманские столы, турецкие диваны и пр. Таков немецкий покупатель — и опять России здесь нечему учиться, кроме техники работы — живого искусства прикладного для нашего нового строя тут нет. Итак, Европа идет старыми путями в прикладном искусстве и художественная промышленность переживает острый кризис.

СССР, строящий новый мир, должен создать и новое бытовое искусство: у нас на неотложной очереди стоит новое строительство: городское — для трудящихся, деревенское — для культурной деревни. Новое жилье, новые формы общения, клуб, дворец труда, изба-читальня, детский дом — вот откуда идут запросы на новую красоту. В старом искусстве для этого нет прямых моделей. Эти-то модели и надо раньше всего создать. — Может ли страна это создать? Что есть у нее для этой большой задачи?

На эти вопросы, на этот голод красоты русского рабочего и крестьянина, всякого русского человека отвечают раскрытые двери Исторического музея, Кустарного музея, где живет старое русское искусство, на это отвечают наши провинциальные хранилища, об этом на выставках точно, громко и смело говорят изделия нашей современной просыпающейся деревни, нашего кустаря и ремесленника, об этом говорят альбомы северного искусства. Все они говорят: мы безмерно богаты художественными традициями, живыми сегодня, как и много веков назад, мы имеем золотые руки, все умеющие делать, мы богаты лесами, ценными камнями, яркими красками — и все это в ру-



Современная резьба из дерева. Sculpture en bois. Moderne.

ках новых работников. Но необходимо скорей изжить перебои в работе наших высших художественных школ с безостановочной сменой программ, надо вплотную знакомить художественную молодежь с нашим старым ремеслом и кустарным производством, чего до сих пор нет. Но надо в то же время создать кадр ремесленников в строгом смысле этого слова. Страна мелкой промышленности нуждается особенно в высоком качестве ручной работы. Но именно ремесленное образование пока стоит у нас очень низко; для этого нужны школы, так как для передачи художественных навыков фабрично-заводское ученичество мало пригодно.

„В области производственного искусства следует отметить два новых начинания, в одинаковой мере вызванные сознанием отсталости нашего производства по сравнению с западно-европейским и желанием во что бы то ни стало дать толчок его развитию: „Художник-общественник“ и „Общество содействия развитию художественно-промышленной культуры“. „Художник-общественник“ имеет целью выявить наши художественные искания, как в области оформления новой общественности, так и создания образцов для промышленности.

Основное условие участия на выставке „Художника-общественника“ — не бумажные проекты, но вещественные модели.

Во всяком случае, только при условии активной поддержки со стороны учреждений и хозяйственных организаций, как в смысле устройства конкурсов, так и дачи заказов, наши художники смогут приступить не только на бумаге, но и на деле к этой большой работе.

На Западе, в Германии и во Франции, развитие художественной промышленности в значительной степени обязано „объединениям“ художников, архитекторов, керамистов, текстильщиков с фабрикантами для создания наилучших обстановочных ансамблей.

Но если там, на Западе, эти объединения диктуются чисто коммерческими целями, то тем более необходима помощь хозяйственников художникам в деле выработки образцов — у нас, где проблема художественной промышленности есть проблема культуры, проблема оформления нового быта.

В связи с этим возникает „Общество содействия развитию художественно-промышленной культуры“. Оно ставит своей целью всемерно содействовать развитию художественной индустрии, открытию опытных производственных мастерских, изучению рынка, теоретическим и практическим изысканиям, организации экскурсий на месте для изучения отдельных отраслей художественной промышленности, устройству съездов, лекций, конкурсов и т. д.

На призыв общества уже откликается ряд трестов, Центросоюз и другие организации, а также отдельные лица. Это начало активной кампании за улучшение художественной промышленности СССР, „за улучшение внешнего облика нашей жизни“.

Одновременно с этим было бы вполне своевременно, даже в момент режима экономии, признать неотложной задачей, по мотивам экономическим и культурным, — вновь разработать проект „Музея прикладного искусства“, который однажды был разработан и обнародован в 1913 г. Музей уже имел помещение: б. „Дворец Бирона“ на островке у Тучкова моста в Ленинграде. В основу плана была положена организация Кенсингтонского Музея и Музея Фолькванг в Гагене (Германия). В настоящее время такой Музей, ставящий себе задачей квалификацию кустаря и ремесленника, должен исходить из нашего крестьянского (кустарного) и ремесленного (городского) производства и вести пропаганду новых форм материального быта. Как один из работников коллектива, создавшего проект 1913 г., пишущий эти строки собрал большой материал, еще и сейчас ценный, по организации подобных Музеев в Англии, Франции, Бельгии и Германии. Нужда в таком Музее теперь еще больше, чем была тогда. Школы, Музей и цепкая увязка с нашим прошлым художественным творчеством — вот орудия, рабочий аппарат строительства нового искусства, а свежесть русского кустарничества и наше когда то поразительное художественное ремесло могут использовать кризис западного прикладного искусства и открыть себе пути и в старый мир.

Производительные силы русского бытового искусства создадут новое искусство для нового мира, как они уже дважды в нашей истории, древней и помещичьей, это сумели сделать.

Русское прикладное искусство, искусство нового быта, питаемое тысячелетними корнями, стоит у порога нового расцвета, который даст красоту новой России.



ЛИТЕРАТУРА.

ОБЩИЕ СОЧИНЕНИЯ ПО РУССКОМУ НАРОДНОМУ ИСКУССТВУ.

- Аристов Н. Промышленность древней Руси. СПб. 1866 г.
- Борщевский И. Ф. Русские древности по снимкам, вып. I—XV. Изд. Строгановского Центр. Промышл. Училища.
- Бутовский В. И. Русское искусство. М. 1879 г.
- Дунаев Б. И. Соль-Вычегодск. Историко-культурный очерк. М. 1914 г.
- Евдокимов Иван. Север в истории русского искусства. Вологда. 1920 г.
- Корсак А. О формах промышленности вообще и о значении домашнего производства. М. 1861 г.
- Проф. Некрасов А. И. Русское народное искусство. Гос. Изд. М. 1924 г.
- Ветров А. Художественная промышленность за годы революции. „Советская культура“. Изд. Известий ЦИК СССР и ВЦИК. М. 1924 г.
- Туган-Барановский М. Русская фабрика в прошлом и настоящем. М. 1926 г.
- Шереметев П. С. О русских художественных промыслах. Изд. Моск. Губ. Земства. М. 1913 г.
- Никольский В. А. Древне-русское декоративное искусство. Изд. Брокгауз—Ефрон. Петербург. 1923 г.
- Перцов В. Материалы по вопросу о профессиональном подборе в искусстве НКП. М. 1921 г. Т. I.
- Первая всероссийская конференция по художественной промышленности ИЗО. НКП. М. 1920 г.
- Щекотов Н. Русская крестьянская живопись. Ред. П. П. Муратова. Гос. Изд. 1923 г.
- Вестник промысловой кооперации №№ 1—2. М. 1925 г.
- Клетнева Е. Н. Символика народных украс Смоленского края. Смоленск. 1924 г.
- Копяткевич В. Олонецкая художественная старина. Петрозаводск. 1914 г.
- Народное искусство Галиции и Буковины. Киев. 1919 г.
- Русское северное искусство. М. 1913 г. (Альбом).
- На Северной Двине. Сборник Архангельск. Об-ва Краеведения. Архангельск. 1924 г.
- Проф. Шмидт Ф. И. Искусство древней Руси Украины. Изд. „Союз“. Харьков. 1919 г.
- Вельтнер И. Н. Об устройстве в С.-Петербурге международного торгово-промышленного музея. 1907 г. (Доклад).
- Тромонин К. О художестве в ремеслах. М. Январь 1846 г. (Рассуждение).
- Всероссийский съезд художников. СПб. 1910 г.

КУСТАРНЫЕ ПРОМЫСЛЫ.

- Бломквист А. Кустарная промышленность в России 1884 г. Эвойс (Финляндия). Печ. СПб. 1887 г. (Доклад).
- Всероссийская кустарная выставка. СПб. 1913 г. Каталог экспонатов.
- Давыдова, Половцева, Беренс и Свидерская. Женские промыслы. Кустарная промышленность России. СПб. 1913 г.
- Дитрих Мария. Собрание рисунков старинных кустарных изделий из дерева и железа Ярослав. губ. СПб. 1912 г.
- Иванов И. М. Русские кустари. СПб. 1902 г.
- Как возникают и распространяются кустарные промыслы. Вятка. 1894 г.
- Краткий обзор кустарных промыслов. СПб. 1902 г.
- Кустарная промышленность России. Разные промыслы. СПб. 1913 г. Т. I.
- Кустарный склад мебели Пермского уездного земства. СПб. 1913 г.

- Кустарное дело Московского земства. Указатель Моск. Отдела II всероссийск. кустарной выставки в С.-Петербурге. М. 1913 г.
- Кустарная промышленность в Опочечком уезде Псковской губ. Псков. 1912 г.
- Кустарные промыслы Ярославской губернии. Финифть. Ярославль. 1902 г.
- Кустарные промыслы Ярославской губернии. Ярославль. 1902 г.
- Морозов С. Т. О постановке земской губ. организации по содействию кустарной промышленности. М. 1912 г.
- Обзор деятельности земств по кустарной промышленности. I. 1913 г. II. 1914 г.
- Обзор правительственного содействия кустарной промышленности. СПб. 1913 г.
- Обзор кустарных промыслов России. Петербург. 1902 г. Редакция Д. А. Тимирязева.
- Обзор деятельности правительства на пользу кустарной промышленности 1888—1902 г. СПб. 1902 г.
- Обзор деятельности земств по кустарной промышленности. СПб. 1899 г.
- Объяснительный каталог по кустарной выставке. СПб. 1911 г.
- Общий очерк положения кустарных промыслов в Смоленской губ. Изд. Смол. Губ. Земск. Управы. Смоленск. 1913 г.
- Орлов А. С. Кустарная промышленность Моск. губ. Изд. Моск. губ. Земства. Содействие кустиарям со стороны земства, разн. учреждений и частных лиц. М. 1913 г.
- Основы земской организации по содействию кустарной промышленности. Пермь. 1910 г.
- Отчеты и исследования по кустарной промышленности в России. Петроград. Т. VI. 1900 г.—т. VIII. 1907 г.—т. IX. 1911 г.—т. X. 1912 г.—т. XI. 1915 г.
- Персидский И. Краткий очерк кустарной промышленности в Касимовском уезде. Рязань. 1912 г.
- Пономарев Н. В. Путеводитель по 2-ой всероссийской кустарной выставке. СПб. 1913 г.
- Сборник рисунков для кустиарей. СПб. 1900 г.
- Середа С. П. Кустарная промышленность в СССР. Вып. I. М. 1925 г.
- Труды съезда деятелей по кустарной промышленности в СПб. 1910 г. 2 тома.
- Труды III всероссийского съезда деятелей по кустарной промышленности в СПб. 1912 г.
- Указатель всероссийской кустарно-промышленной выставки 1902 г. СПб. 1902 г.
- Филиппов Н. А. Кустарная промышленность России. Промыслы по обработке дерева. СПб. 1913 г.
- Плотников. Нижегородская губ. по исследованиям губ. земства. СПб. 1896 г.
- Путеводитель по кустарному музею ВСНХ. Изд. ВСНХ. М. 1925 г.
- Билибин И. Народное творчество русского севера. „Мир искусства“. Т. XII. СПб. 1904 г.
- Памяти Елены Дмитриевны Поленовой. „Мир Искусства“. Т. II. 1899 г.
- Художественная промышленность и кустарное дело. Труды всерос. съезда художников. Петроград. Т. II. 1912 г.

ИГРУШКИ.

- Бартрам Н. Игрушечный промысел в Москов. губ. „Кустарная промышленность России“. СПб. 1913 г.
- Бартрам Н. Игрушечный промысел в дер. Богородское Владимир. губ. „Кустарная промышленность России“. СПб. 1913 г.
- Бартрам Н. Игрушка. „Печать и Революция“, кн. 5. М. 1926 г.
- Бартрам, Оршанский, Боруцкий и др. Игрушка. Изд. И. Сытина. М. 1912 г.
- Деньшин А. И. Вятские старинные глиняные игрушки. (Вятка 1926 г.).
- Евдокимов Иван. Русская игрушка. М. 1925 г.
- Оршанский Л. Игрушки. Ленгиз 1923 г.
- Сергиевский уезд Моск. губ. г. Сергиев. 1925 г.
- Иваново-Вознесенск. Труды Иваново-Вознесенск. губ. научного Об-ва краеведения. Вып. III. 1925 г.
- Проф. Введенский Д. И. У Сергиевского игрушечника. Матерьялы для экскурсий по истории и экономике Моск. кустарной промышленности. „Новая Москва“. 1926 г.
- Тугенхольд А. Я. О музее игрушки. „Среди коллекционеров“. 1921 г. № 8—9.

РЕЗНОЕ ДЕРЕВО.

- Бобринский А. А. Русские народные деревянные изделия. Вып. I—XII. М. 1912 г.
- Воронов В. Крестьянское искусство. М. 1924 г.
- Яцимирский А. Художественная резьба по дереву Гуцульских кустиарей-художников в Галиции. Худож.-педагогич. журнал № 1, январь 1911 г.

КРУЖЕВА и ТКАНЬЕ.

- Давыдова С. Русское кружево и русские кружевницы. СПб. 1892 г.
Давыдова С. Русское кружево. Узоры и сколки. СПб. 1909 г.
Далматов К. Д. 50 снимков с старинного народного узорного шитья, тканей и кружева. СПб. 1893 г.
Половцева Е. Н. Деятельность Скопинских школ кружевниц. 1892 г.
Сидамон-Эристова и Шабельская Н. П. Вышивки и кружева. Собрание русской старины. Вып. I. Москва. 1910 г.
Эрихсон Н. Я. Учебная коллекция по плетению кружев. М. 1913 г.
Доливо-Добровольские В. А. и А. Г. Альбом ткацких узоров. СПб. 1912 г. 2-ое издание.
Доливо-Добровольские В. А. и А. Г. Руководство к ручному ткачеству и производству ковров. СПб. 1909 г.
Калиткин Н. Орнамент шитья Костромского полушубка. С пред. В. Смирнова. „Труды Костромского Научного Общества по изучению Местной Промышленности“. Вып. XXXVIII. Кострома, 1926 г.
Программы инструкторской школы в Сосновицах Твер. губ. по кустарн. прядильной и ткацкой.
Соболев Н. Набойка в России. История и способ работы. М. 1912 г.
Шаховская С. Н. (с пред. Ф. Буслаева). Узоры старинного шитья в России, вып. I. М. 1885 г.
Самокиш Н. Мотивы украинского орнамента.
Украинское народное творчество. Серия III. Женские рукоделия. Вып. III. Изд. Кустарного склада Полтавск. губ. земства. 1913 г. 19 февраля.

РАЗНЫЕ ПРОМЫСЛЫ.

- Бобринский А. А. Резной камень в России. Вып. I. 1916 г.
Выставка русских старинных финифти и меди. Петроград. 1918 г. (Каталог).
Далматов К. Д. Порезки, буквы и заставки. СПб. 1900 г. (Альбом).
Махаев Ф. Альбом рисунков корзин, изделий и плетеной мебели. СПб. 1908 г.
Свионтковская-Воронова Л. Резьба на кости. Под ред. В. А. Никольского. Гос. Изд. М. 1924 г.
Кафка Л. В. Искусство обработки металла. Под ред. В. А. Никольского. Гос. Изд. М. 1925 г.
Иванов Д. Искусство керамики. Под ред. В. А. Никольского. Гос. Изд. М. 1925 г.
Решетников П. Т. Производство плетеных изделий из корня, ивы, черемухи и рябины. Вятка. 1913 г.
Селезнев В. Изразцы и мозаика. СПб. 1896 г.
Евдокимов Иван. Старинные красноборские печи. Изд. Вологод. Об-ва изучения Северн. Края. Вологда. 1916 г.
Шавров Н. Н. Ковровое производство в Малой Азии. Тифлис. 1902 г.
Шмидт Е. Гончарное искусство в древней Руси. „Баян“. 1914 г. № 2. Февраль.
Забелин И. Е. Русское искусство. Черты самобытности в древне-русском зодчестве. Изд. Гросман и Кнебель. М. 1900 г.
Téničev Marie. Broderies des paysannes de Smolensk. Paris. Librairie centrale des Beaux-Arts.

МУЗЕИ, ШКОЛЫ И ВЫСТАВКИ.

- Гусев А. А. Всероссийская выставка 1896 г. СПб. 1896 г.
Искусство в производстве. М. 1921 г. Вып. I.
Изобразительное искусство, № 1. ИЗО. НКП, Петроград. 1919 г.
Лазаревский И. И. и Зура В. З. Подмосковные музеи. Сергиевский историко-художественный музей. Гос. Изд. 1925 г.
Макаренко Н. Школа общества поощрения художеств LXXV. Петроград. 1914 г.
Неволин П. И. Всероссийская выставка 1896 года. СПб. 1896 г.
Поленов А. Н. В. Абрамцево. Воспоминания. М. 1922 г.
Рейнке М. М. Описание СПб ремесленной выставки 1899 г. СПб. 1900 г.
Рёрих Н. Талашкино. Изделия мастерских М. К. Тенишевой. Изд. „Содружество“. СПб. 1905 г.
Союз деятелей прикладного искусства и художественной промышленности. М. 1917 г. (Устав).

- Украинское народное творчество. Серия 3-я вып. III. Изд. Полтав. губ. земства. 1913 г.
 Художественная жизнь. Май-Октябрь. „Бюллетени худож. секции НКП“. № 45. М. 1920 г.
 Художественный труд. Вып. I. Изд. ИЗО НКП. Петербург. 1919 г.
 Фесенко и Яхонтов. Вопросы областного музейного дела. Рязань. 1925 г.
 Болдырев-Казарин Д. А. Народное искусство в Сибири. Сибирская живая старина. вып. 11.
 Иркутск 1924 г.
 Сатаров В. Н. Собрание рисунков по истории русского искусства. Вып. 1—11. М. 1913 г.
 Русское народное искусство на выставке „Salon d'automne“ в Париже. СПб. 1913 г.
 Peasant art in Russia. Ed. Charles Holme. 1912. „The Studio“.
 L'art russe 1765—1921. Catalogue avec les préfaces de M. Paléologue, Louis Réau, Georges Loukomsky.
 Paris. Ed. „Helikon“. 1921.
 Гольшев И. А. Собрание сочинений. Под редак. А. Э. Мальмгрен. Вып. 1—3. Изд. П. Сойкина
 СПб. 1899 г.
 Ровинский Д. Русские народные картинки. Т. I—V. Изд. Академии Наук. СПб. 1881 г.



СОДЕРЖАНИЕ

	СТР.
Введение	3
Крестьянское искусство	6
Художественно-кустарные промыслы	19
Кружевной промысел	28
Золотошвейный промысел	33
Игрушечный промысел	34
Деревообделочный художественный промысел	48
Набоечный промысел	52
Ювелирный и другие промыслы	56
Выставки	60
Русский худ. пром. отдел на Парижской выставке 1925 г.	64
Художественные ремесла в СССР	68
Литература	80

5087

