



Центральная городская
публичная библиотека
им. Н. А. Некрасова

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО СССР

9

1962

С О Д Е Р Ж А Н И Е

К 150-летию БОРОДИНСКОЙ БИТВЫ

- Г. Богуславский. 1812 год в русском искусстве 2
Н. Булочкин, С. Селиверстов. Мемориальное стекло и фарфор. 3

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ КОНСТРУИРОВАНИЕ

- О. Антонов. Самолет и эстетика. 6
Р. Данченко, А. Штернберг. Архитектура корабля. 8
О. Фролов. Главное — кадры. 10
Н. Смеляков. Машинам — художественное совершенство. 11
Д. Павлов. Художник, изделия, план. —
Ю. Соловьев. Контуры наших планов. 12
В. Медведев. Не обойтись без художника. 14
Е. Лазарев. Как готовить художников промышленности. 15

С ТВОРЧЕСКОГО СОВЕЩАНИЯ ПО ВОПРОСАМ ИНТЕРЬЕРА

- Н. Луппов. Красота, целесообразность, экономичность. 19
И. Лаурушас. Новые интерьеры Литвы. 22
Д. Горлов. Анимализм в декоративном искусстве. 24

МОНУМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

- Ю. Халаминский. Фаворский о монументальном искусстве. 25

МЕЖДУНАРОДНАЯ ВЫСТАВКА КЕРАМИКИ. ПРАГА. 1962.

- Л. Андреева, З. Литвинова. Экспонаты и дискуссии. 30

Слово советских керамистов

- И. Крюкова, Д. Горлов, Л. Орлова, М. Холодная, А. Сотников, Е. Гуревич. 36

ЭКОНОМИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ

- Б. Битехтин. Вопрос к Госплану. 42
Е. Шумяцкая. Дети — художники. 44

Обложка художника Н. Мельниковой по мотивам пригласительного билета (художник В. Юршис) на Всесоюзное совещание по интерьеру.



Расписные пряники. XIX в.



Игрушки. Дерево. Нижний Новгород. XIX в.



Солоница. Дерево.
Северный район. XVIII—XIX в.



«Конек» на крыше. Дерево.
Костромская обл. XIX в.



Кувшин. «Баран». Пенза. XIX в.



Лев. Скопинская керамика. XIX в.





Ф. Рубо. Панорама Бородинской битвы. Фрагмент. 1910—1912 гг.

445
1,28

К 150-ЛЕТИЮ БОРОДИНСКОЙ БИТВЫ

Читальный зал

Сей день пребудет вечным памятником мужества и отличной храбрости российских войск.
КУТУЗОВ.

Прошло 150 лет со дня Бородинского сражения — одного из величайших событий в военной истории нашей страны. Грандиозное сражение у Бородино навсегда вошло в историю как величественная эпопея, показавшая миру исполинскую силу русского народа, вставшего на защиту своего отечества.

На поле, где сейчас царит ничем не возмутимая тишина, дважды прогрехотали незабываемые битвы и дважды Бородино занесено на самые славные страницы отечественной летописи.

«Отыскано крепкое место при селе, имя которого разве тогда изгладится из памяти веков, когда померкнет солнце, озаряющее Россию», так рапортовали Кутузову офицеры, посланные разведать местность для генерального сражения. И в самом деле, что осталось от бредовых идей, громких фраз и победных реляций, от орденов и титулов, которыми награждал себя и своих маршалов французский завоеватель?

Уже нет сегодня даже пути, которым шел Бонапарте к нашей Москве, — заросла травой, кустарником и лесом Старая Смоленская дорога. И только от щедрости русской позволено стоять вблизи Шевардинского редута памятнику «мертвым великой армии», что воздвигнут Францией к столетней годовщине Бородинской битвы.

В погожий сентябрьский день трактор идет по полю, взметывая зябь под урожай грядущей весны. Тракторист направляет машину к памятникам героям войны, к тому месту, откуда сто пятьдесят лет назад великий старец в мундире русского фельдмаршала наблюдал за ходом боя. И суровее становится взгляд, резче сдвигаются брови.

Пахарь стоит на страже поля русской славы.

1812 ГОД В РУССКОМ ИСКУССТВЕ

Г. БОГУСЛАВСКИЙ

Судьба панорамы Бородинской битвы сложилась своеобразно. С момента ее появления минуло пятьдесят лет, из которых она лишь два года была доступна для обозрения. О ее существовании знают все, но людей, которым удалось увидеть ее, — считанные единицы. И поэтому особую значительность приобретает замечательный труд советских художников и реставраторов, ныне возродивших этот художественный памятник героизму русского народа.

Выдающийся художник-баталист Франц Алексеевич Рубо со своими помощниками создал Бородинскую панораму в 1910—1912 годах. В ряду крупнейших произведений монументального искусства она занимает одно из первых мест как по значительности темы, так и по своим размерам. Грандиозный патриотический сюжет в произведении Рубо получил достойное и законченное воплощение. Длина и высота живописного полотна составляют соответственно 115 и 14 метров, площадь его достигает 1600 квадратных метров, а общая площадь предметного плана превосходит тысячу квадратных метров.

Говоря о любом произведении искусства, мы определяем его эстетическую ценность в первую очередь по тому, насколько цельный и соответствующий внутренней сущности жизненного явления художественный образ воссоз-

дан в нем. А применим ли этот критерий к панораме, на которой около полутора тысяч фигур изображено в боевом действии, раскинувшейся на колоссальной площади? Не утрачивается ли при таких циклопических масштабах цельность художественного образа и не превращается ли само произведение просто в гигантскую иллюстрацию военно-исторического события?

Подобной опасности Рубо полностью избежал. Можно часами неотрывно смотреть на полотно панорамы, переходя от одного эпизода к другому, можно подолгу очень внимательно разглядывать отдельные локальные сцены, изображенные на полотне, но ни на мгновение вы не воспримете их как повествование, главное достоинство которого в документальной точности изображения. Один эпизод сливается с другим, переходит в него, весь сюжет прочно связан и цельной, продуманной композицией и единым ритмом и цветом. Художник вывел на поле сражения огромную армию, и, подобно опытному полководцу, ни на мгновение не потерял власти над ней, умело управляет ею, видит не только картину сражения в целом, но и его отдельные участки.

Рубо воссоздал эту картину гигантского сражения и в деталях, которым он был скрупулезно верен, и в целом. Ему удалось передать не только военно-исторический смысл события, но — и это гораздо важнее — общее настроение события, его эмоциональную суть. Не приковывая внимания зрителя к отдельным персонажам, не воспевая полководцев (кстати, почти все конкретные участники сражения изображены на полотне на дальнем плане), художник воссоздал главное — многогранный образ русского солдата, совершающего самое великое деяние — героический подвиг во имя Отчизны. Произведение Рубо проникнуто ощущением массового подвига, тяжелого и величественного воинского труда.

Битва была беспощадной. Прошлые, настоящее и будущее народа слилось в ней. На полотне изображен один из наиболее критических моментов сражения, когда в битву с обеих сторон было введено наибольшее количество войск, когда французам удалось ценой невероятных жертв после многочасового штурма овладеть Багратионовыми фледами и Наполеон, окрыленный этим призрачным успехом, направляет главные силы на центр русской позиции — на «батарею Раевского».

Но почему атака французами этого участка вынесена художником на второй план? Почему главное внимание зрителя сосредоточено на боевых схватках, которые происходили, так сказать, на периферии сражения? Эта сторона художественного замысла весьма примечательна. Рубо как бы разоблачает ошибку Наполеона, считавшего, что успех на главном участке неминуемо обеспечит победу. Художник показывает, что судьба сражения решалась везде, что не было в этой битве главных и второстепенных участков и участников, что все, кто сражался здесь, — равны; от полководца, наблюдающего за ходом боя, до простого гренадера Павловского полка, устремившегося со штыком на перевес на неприятеля, подходящего к Семеновскому оврагу.

И хотя в тот момент, который изображен на полотне, судьба битвы еще не была решена, хотя предстояло еще немало часов сражения и многим тысячам его участников

Ф. Рубо. Панорама Бородинской битвы.
Фрагмент. 1910—1912 гг.





Е. Дешалыт. Бои за Багратионовы флеши. Диорама. Государственный военно-исторический музей в Бородине. 1962

суждено было погибнуть, хотя французы еще не исчерпали своего наступательного порыва и продолжали яростно атаковать, — эмоциональное воздействие панорамы вполне определено: неприятель столкнулся с таким сопротивлением, с таким героизмом русской армии, что его напор неминуемо ослабнет, и он не добьется успеха. Моральное превосходство русской армии — то, что предопределило поражение Наполеона в этом бою, — схвачено и передано в панораме с необыкновенной силой. Может быть, поэтому панорама и производит такое приподнятое впечатление и независимо от конкретного сюжета неизбежно рождает у зрителя светлое, победное настроение.

Огромное полотно панорамы очень декоративно. Приемы чисто зрительного воздействия использованы Рубо разнообразно. Художник не поскупился на то, чтобы ритмично разместить на полотне сочные красочные пятна: золотистое поле нескошенной ржи, черные массы обгорелых изб деревни Семеновская, прозрачную голубую поверхность ручья, протекающего на дне оврага, зеленые перелески. Предметы переднего, объемного плана, решенного без всякой перегрузки, одними лишь деталями, дополняют живопись и, сливаясь с нею воедино, обеспечивают главное — зритель становится как бы участником события.

Вскоре после своего создания, летом 1912 года, панорама была экспонирована в Москве, но через два года ее закрыли. Начались многолетние скитания, во время которых полностью пропал предметный план (не сохранилось даже фотографий) и погибла значительная часть живописи — широкая полоса полотна, на которой было изображено небо и участок батальной живописи.

В 1949 году группа известных советских художников-реставраторов во главе с М. Ф. Ивановым-Чуриновым при-

ступила к реставрации полотна. В результате длительной, кропотливой и невероятной по своей сложности работы холст был спасен. Нельзя не отметить, что вся работа по реставрации панорамы, учитывая огромные размеры полотна, является беспримерной в истории мировой реставрационной техники.

В 1961 году, когда Советское правительство приняло решение о восстановлении «Бородинской панорамы» в Москве, к работе приступила группа художников, возглавленная известным советским баталистом лауреатом Государственной премии И. В. Евстигнеевым. Были разработаны эскизы неба, которое предстояло написать целиком на новом холсте, подшитом к старому, авторскому холсту. И. В. Евстигнеев трудился над восстановлением утраченной части батальной живописи (ее площадь — около 40 кв. м.), одновременно внеся в панораму два существенных исправления: теперь на полотне изображен раненый Багратион, покидающий поле сражения, а фигуры Кутузова и членов его штаба, вынесенные у Рубо на самый дальний план и совершенно неприметные, приближены к зрителю.

В специальном монументальном здании, сооруженном на Кутузовском проспекте столицы, вблизи исторической избы, где происходил военный совет в Филях, полотно было навешено, и художники приступили к живописи, а реставраторы — к заключительным этапам реставрационных работ. Здесь же под руководством художника Б. Н. Беляева заново создан предметный план панорамы.

Позади — огромная по объему и сложнее всего по условиям работа. Открытие «Бородинской панорамы» Рубо приурочено к торжественному празднованию 150-летнего юбилея Отечественной войны 1812 года.

МЕМОРИАЛЬНОЕ СТЕКЛО И ФАРФОР

Н. БУЛОЧКИН, С. СЕЛИВЕРСТОВА

Большой патриотический подъем в русском обществе в первой четверти XIX века, вызванный Отечественной войной 1812 года, нашел широкое отражение в самых разнообразных областях искусства.

Наряду с живописцами, скульпторами, графиками мастера прикладного искусства также откликнулись на эти события, используя технические приемы и художественные

решения, свойственные тому материалу, в котором они работали.

Искусство русского классицизма приобрело в эти годы особенное величие и торжественность. Тема триумфа воплощалась не только в монументальных сооружениях, но и в многочисленных бытовых предметах — декоративных изделиях, мебели, посуде.

Строгостью и одновременно парадностью и богатством отличались, например, изделия из хрусталя — вазы, бокалы, стаканы. В них видели не просто бытовые вещи, а предметы роскоши, украшение и гордость знатного дома. Великолепно отточенная разнообразная грань дополнялась в них обильной позолотой в виде широких ободков и поясов четкого классического орнамента. Эта общая торжественность стиля прекрасно вязалась с прямыми откликами на недавние военные события, делала естественным перенесение темы войны и победы в декоративное искусство.

При этом мастера прикладного искусства широко использовали, перерабатывая их, произведения изобразительного искусства — знаменитые карикатуры Теребенева, Венецианова, Иванова, портреты героев войны, образцы аллегорической и декоративной скульптуры.

В Государственном Историческом музее хранится большая коллекция предметов из фарфора и стекла, посвященная теме Отечественной войны 1812 года.

Многие из них украшены воспроизведениями карикатур на Наполеона и его армию. Выполненные в 1813—1814 годах, эти сатирические картинки широко распространялись в виде гравюр, обычно раскрашивавшихся от руки. На произведения прикладного искусства карикатуры перекочевали несколько позже — в 20—30-х годах XIX века.

Хороша коллекция стеклянных стаканов с гравированными карикатурами. На одном из таких стаканов воспроизведена карикатура Теребенева «Русский Сцевола». В центре композиции крестьянин, отрубая себе руку с ненавистным клеймом Наполеона, которое накладывалось на пленных при зачислении их во французскую армию. Тонкими гравировальными колесиками мастер передает мельчайшие детали рисунка. В то же время сочетание матового изображения со сверкающей поверхностью хрусталя создает своеобразный декоративный эффект.

В фарфоре карикатуры воспроизводились иначе. В коллекции музея имеется прекрасный чайный сервиз завода Гарднера, относящийся к первой четверти XIX века. Сервиз прост и изящен. По белому фону на поверхности изделий даны полихромные карикатуры по рисункам Теребенева. Благодаря ярким и сочным краскам росписи и контрасту с белой блестящей поверхностью фарфора эти карикатуры приобрели большую выразительность. Хорошо чувствуя специфику фарфора, художник меняет композицию оригинала, обогащает ее новым живописным решением.

Ближе к графике — изображение карикатур на кружках молочного стекла. Здесь также применена яркая красочная роспись, но с ограниченной цветовой гаммой. Хороша кружка с теребеневской карикатурой на Наполеона. Яркими красками — синей, красной, черной — на ней изображен Наполеон, лихо отплясывающий русскую. Справа крестьянин подстегивает его кнутом, а слева молодой парень подыгрывает на дудке. Под изображением надпись: «Не удалось тебе нас переладить на свою погудку: попляши-ка, басурман, под нашу дудку». В такой же манере выполнены кружки с карикатурой И. Иванова «Наполеон формирует новую армию из калек и уродов», с карикатурным изображением бегства Наполеона на возке и т. д.

Несколько особняком стоит чайная чашка завода Гарднера с изображением проводов ополченца 1812 года. В немного наивной, близкой к народной росписи манере мастер перенес на тулово кружки содержание известной картины художника И. В. Лучанинова, изображающей старика крестьянина, который благословляет уходящего в ополчение сына.

Другая большая группа предметов — это вещи с портретами полководцев — участников войны 1812 года.

В фарфоре портретные изображения мы видим главным образом на чашках. Характерная для классицизма строгость и простота форм оттеняется торжественным и богатым декором: по золоченой поверхности тонкой циров-



Чашка с росписью по мотивам картины И. Лучанинова «Проводы ополченца». Фарфор. Завод Гарднера. Первая четверть XIX в.



Кружка с воспроизведением карикатуры И. Теребенева на Наполеона. Молочное стекло. Бахметевский завод. Первая четверть XIX в.

кой нанесены скрещенные мечи и шлемы или по белому фону — золотые пальметки, трубы, сабли. Портретные изображения, обычно выполненные гризайлью — коричневым по белому, прекрасно вписываются в овальные медальоны. Преобладают портреты М. И. Кутузова с гравюры С. Кардели, атамана Платова с оригинала художника Ромбауэра, Кульнева и других.

Портреты полководцев часто встречаются и на декоративных тарелках.

Большинство этих изделий выпускалось известными заводами Гарднера, Попова и императорским заводом в первой четверти XIX века.

В художественном стекле портреты встречаются на декоративных вазах, стаканах, графинах и чаще всего на хрустальных бокалах. Для этого использовался очень характерный для стеклянных изделий того времени прием: в хрустальный бокал с гранями вделывался овальный медальон из молочного стекла. На таком медальоне коричневой и черной красками писался портрет. Этим достигалась четкость и яркость изображений на таком трудном материале, как стекло.

Часто, кроме портретов полководцев, на молочные медальоны золотом наносились надписи в честь того или иного события из истории войны, например: «Ликуй, Москва — в Париже росе!», или «Париж взят 19 марта 1814 года» и другие.

Большая интересная группа предметов связана с именем скульптора Ф. Толстого, с его медалями в память войны 1812 года. «Желая участвовать в славе соотечественников, желая разделить ее, в восторге души я дерзнул на предприятие, которое затруднило бы и величайшего художника: я дерзнул представить в медалях знаменитейшие события 1812, 1813, 1814 годов», — писал Толстой¹.

События войны запечатлены в этих медалях в виде

аллегорических групп из двух-трех фигур, мастерски вписанных в круглую форму медальона. С восковых слепков, сделанных Ф. Толстым для медалей, на императорском фарфоровом заводе неоднократно воспроизводились фарфоровые медальоны. В собрании Исторического музея хранится большая серия медальонов, выполненная в бисквите в 1912 году, к столетнему юбилею Отечественной войны.

Воспроизводились эти популярные медальоны и в стекле. Один из них мы видим на вазочке из бесцветного хрустала с розовым и голубым нацветом. В фигурной рамке с золотой отводкой на голубом фоне высоким рельефом изображены две аллегорические фигуры воинов в античных одеждах, олицетворяющие бегство Наполеона за Неман.

Прост и красив хрустальный стакан «Битва Бородинская». На белом фоне медальона в технике печати дано изображение воина, одержавшего победу над тремя поверженными у его ног врагами. Сюжеты медальонов Толстого воспроизводились и на декоративных тарелках с желтым нацветом.

Все стеклянные изделия, о которых говорится выше, сделаны были на двух крупнейших русских заводах: Бахметевском (в Пензенской губернии) и Петербургском. Мы знаем имена некоторых мастеров. На Бахметевском заводе работал вышедший из крепостных Алексей Петрович Вершинин, непревзойденный русский мастер стеклоделия первой половины XIX века. С Петербургским заводом связано имя художника П. Е. Рокштуля (1754—1824).

150-летие Отечественной войны 1812 года заставляет с чувством благодарности вспомнить не только имена героев и непосредственных участников войны, но и тех художников и мастеров, в большинстве своем оставшихся неизвестными, которые сумели в произведениях прикладного искусства навсегда запечатлеть славные героические страницы жизни русского народа.

¹ Е. Мроз, Федор Толстой, М., 1946, стр. 14.



Бокал с мемориальной надписью и стакан с воспроизведением медальона Ф. Толстого «Битва Бородинская». Хрусталь. Бахметевский или императорский завод. Первая четверть XIX в.

Бокал с мемориальной надписью. Хрусталь. Бахметевский или императорский завод. Первая четверть XIX в.



САМОЛЕТ И ЭСТЕТИКА

О. АНТОНОВ,
генеральный конструктор самолетов

Мне как конструктору приходится работать в области авиационной техники — техники очень специфической. Особенностью изделий, которые мы создаем, является то, что самолет движется целиком погруженный в среду. Поэтому каждая точка внешней поверхности этого сооружения обтекается потоком воздуха. Отсюда и рождаются формы, которые сейчас принято называть обтекаемыми не только в авиации, но, по аналогии, и в других отраслях промышленности.

Эта особенность — погруженность в движущуюся среду — заставляет нас выбирать формы самолета очень внимательно, руководствуясь данными науки, лабораторных испытаний, точными расчетами. В конце концов получается, что внешние формы современного самолета оказываются целиком вычисленными. Это не значит, что конструктор и тот большой коллектив, который работает над созданием самолета, творчески не участвуют в создании внешних форм самолета. В обществе человек со своими стремлениями всегда является определяющим началом всякой деятельности, в том числе математической и машинной. В своей работе мы широко пользуемся математическими методами. И когда досконально точно устанавливаем формы нашего самолета, то уже пользуемся только математикой, вплоть до электронных вычислительных машин, которые позволяют нам получать максимальную плавность, максимальную обтекаемость форм и вместе с тем максимальное снижение сопротивления движению в упругой и вязкой среде. Разумеется, кроме всего этого, самолет должен отвечать еще десяткам других требований: обладать достаточной подъемной силой, устойчивостью, управляемостью и иметь еще сотни других качеств, которые так или иначе отражаются на его внешних формах.

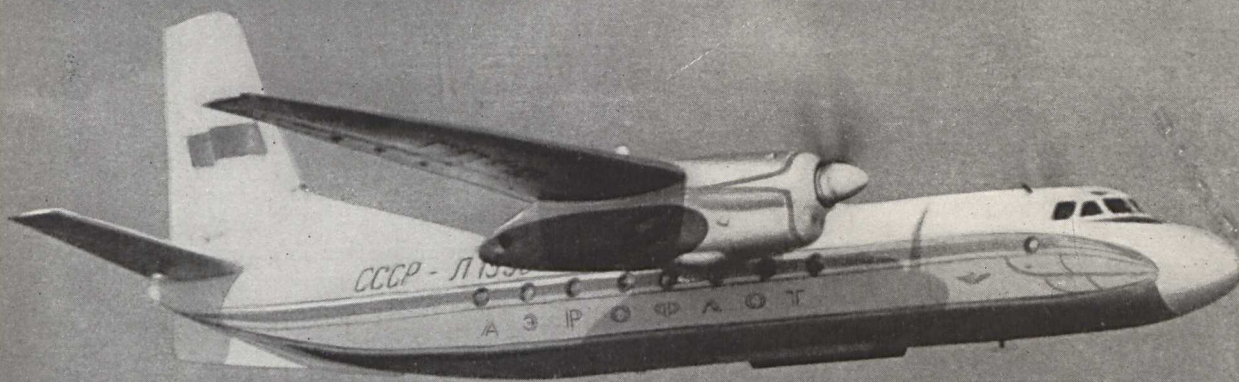
На основе изучения этих требований, в значительной мере противоречивых, и создается форма самолета, которая в результате ряда испытаний, доделок, улучшений, так называемой «доводки» (очень интересного и сложного процесса) приобретает свою особую эстетическую выразительность.

Мне много раз приходилось наблюдать, как первоначальные «свободно» набросанные эскизы внешней формы самолета, сделанные даже рукой знающего, талантливого и обладающего вкусом инженера, в процессе работы постепенно улучшаются, гармонизируются и, уточненные расчетами, испытаниями, детальной отработкой конструкции, облагораживаются, приобретают стремительность, элегантную законченность и даже, я бы сказал, певучесть. Такая тщательно отработанная форма, с нашей точки зрения, является вполне эстетичной и производит приятное впечатление.

Красота и целесообразность настолько тесно переплетаются в проектной и творческой работе инженеров и конструкторов разных отраслей промышленности при проектировании новых изделий, что часто даже отождествляются, хотя красота и целесообразность — это только две стороны одного и того же явления. Поэтому работа художника и инженера должна и может быть тесно увязана; оба они должны и могут работать в полной гармонии.

Стенограмма выступления на Киевском совещании по вопросам технической эстетики в мае 1962 г. (обработана автором).

Планер-паритель А-15 в полете и на аэродроме.



Есть отрасли промышленности, где решающее слово принадлежит инженеру, как, например, в авиационной. В промышленности, производящей товары народного потребления, как правило, преобладает мнение художника, а инженер в известной мере подчинен ему.

Это взаимодействие плодотворно, и, очевидно, число художников в нашей промышленности будет быстро расти, ибо наша страна в своем развитии достигла рубежей, на которых невозможно не считаться с эстетической стороной производства. Не только возросший вкус широких масс, но и элементарная экономика вынуждают нас обратить самое серьезное внимание на эту сторону дела. И сейчас еще на складах хранится большое количество товаров, которые не находят и, вероятно, не найдут сбыта, так как не существует у нас уже той знаменитой «глубинки», куда можно было сбывать эстетически негодные изделия. Следовательно, единственный путь — это выпускать изделия высокого качества, легкие, изящные, удобные и вместе с тем отвечающие самым высоким эстетическим требованиям.

Сейчас мы, например, столкнулись с необходимостью более серьезно заниматься как внешней окраской самолета, так и вопросами его внутренней отделки. Внешняя окраска самолета не может быть произвольной. Она подчинена некоторым жестким техническим требованиям. Уже стало традицией, что пассажирские самолеты окрашиваются сверху в белый цвет. Это делается не по требованию моды, а для того, чтобы уменьшить влияние солнечного нагрева, не создавать духоты в салонах при стоянке машины на земле. Окраска же остальных частей самолета должна отвечать требованиям технологии и в то же время быть изящной, гармонизировать с формами машины; границы цветов должны по возможности совпадать с границами обшивки и деталей.

Я помню, как на аэродромах народ всегда с большим интересом рассматривал когда-то новую конструкцию самолета Ан-10. Но вот появилась иная, недавно созданная в нашем коллективе машина. Она отделана значительно лучше. Ее разглядывали уже не только с любопытством, но и с радостной улыбкой. Мы почувствовали, как люди тянутся к художественно отработанному изделию.

Когда мы занялись внутренней отделкой самолетов, то

столкнулись с рядом трудностей. Не было необходимых материалов. Пришлось пользоваться тем, что промышленность выпускала для других целей. Только сейчас мы начинаем понимать, что именно нужно для отделки самолета и к чему следует стремиться.

Сказалось и отсутствие соответствующих специалистов. У нас много художников-станковистов и скульпторов-монументалистов, а вот художников для промышленности выпускается очень мало, да и не того профиля, какой нужен. Нам необходим художник, который работал бы с нами в течение всего производственного процесса — от проектирования до передачи самолета на линию Аэрофлота. Таких специалистов буквально единицы, мы их ищем, как говорится, днем с огнем.

Следует отметить, что, начав заниматься внутренней отделкой салонов пассажирских самолетов, мы столкнулись с новым для нас явлением — с модой. Некоторые вульгаризаторы марксизма в свое время объявили моду атрибутом разложения буржуазного общества и, следовательно, заставляли предполагать, что у нас в Советском Союзе ей не место, что она не присуща социалистической культуре. А на самом деле наш народ проголосовал за моду рублем: он перестал покупать туфли и ботинки с широкими носами, непомерной ширины брюки и вообще все плохо оформленные, малоудобные, непривлекательные, тускло окрашенные, безрадостные, убогие по замыслу и исполнению изделия. Напротив, вещи добротные, изящные, сделанные со вкусом, пользуются повышенным спросом. Приходится только сожалеть, что в число таких изделий слишком часто входят привезенные из стран народной демократии и даже из-за более далеких рубежей.

Тут уж нельзя обвинить весь наш глубоко патристичный народ в пристрастии к иностранщине. Не в этом корень вопроса. Мы должны преодолеть отставание в области художественного конструирования, пересмотреть эстетические критерии в разных отраслях промышленности, и тогда наша продукция станет модной в лучшем смысле слова, будет продаваться нарасхват не только в Калуге и Ангарске, но и в Монтевидео и Бостоне, в Ницце и Франкфурте-на-Майне.

Очень жаль, что наши теоретики искусства не зани-

маются исследованием такого важного и сложного общественного явления, как мода. Она возникает в процессе трудовой деятельности людей и заслуживает пристального изучения, так как имеет серьезное общественное и экономическое значение как внутри страны, так и за ее пределами.

Уже неоднократно говорилось о том, что многие наши товары отличного качества не находят большого сбыта за границей только потому, что по внешней отделке они значительно уступают зарубежным. Этими вопросами следовало бы заняться не только художникам и критикам, но и хозяйственникам и экономистам. Думаю, что и многие другие вопросы промышленного искусства найдут свое разрешение, когда у нас появятся соответствующие кадры, которых сейчас, к сожалению, совершенно недостаточно.

В такой огромной стране, как наша, с могучей и постоянно растущей промышленностью, с большими запросами населения, нужно, я думаю, иметь от 50 до 100 тысяч индустриальных художников. По-видимому, потребуется 10—12 лет, чтобы подготовить такое количество специалистов. Я уже не говорю о необходимости поднять уровень эстетических знаний у инженеров, конструкторов и хозяйственников. Делать это надо срочно, иначе мы все время

будем сталкиваться с затруднениями как на внутреннем, так и на внешнем рынках. Этого требует не только эконо-мика, но и советский народ, который жаждет красоты и в мире вещей и в сфере производства.

Создание Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики будет способствовать коренному повороту в промышленном искусстве, содействовать соединению красоты и техники. Но и он не сможет решить всех стоящих перед ним проблем, если не будет много хороших художников в промышленности. Без них придется опираться на случайных людей, так как сами мы, инженеры, производственники, руководители предприятий, не в состоянии, как правило, решать художественные вопросы на высоком уровне, как бы мы ими ни интересовались, как бы мы ни любили эстетическую сторону нашей деятельности.

Кто-то сказал, что нация, которая научит своих детей рисовать так же хорошо, как читать, писать, считать, превзойдет все другие в области наук, искусств и ремесел. Это хорошая мысль, которой нам нужно руководствоваться в эстетическом воспитании и молодежи, и основных кадров нашей растущей промышленности.

АРХИТЕКТУРА КОРАБЛЯ

Р. ДАНЧЕНКО, А. ШТЕРНБЕРГ

За последние годы стало почти привычным видеть, слышать, читать о внедрении эстетики в технику. Это необходимо и для водного транспорта. Ведь значительная часть современных теплоходов до настоящего времени проектируется по-старинке, то есть с перепадами старых форм, отошедших в область предания.

Особенно это остро ощущается в речном флоте. При сравнении современного морского лайнера с речным теплоходом бросается в глаза различие архитектурных форм: в то время как формы морских судов динамичны, формы большинства речных судов статичны, хотя по своим функциональным назначениям они едины.

Еще и сейчас ходят по Москве-реке пассажирские колесные теплоходы, которые по своим формам почти не отличаются от первых пароходов, построенных 100 лет назад фирмой Булычева. Не удивительно, что такие плавучие дома прошлого века выглядят архаично, портят впечатление. Объясняется это тем, что и ныне архитектуре судов уделяется мало внимания, и борьба за новые архитектурные формы по-настоящему еще не ведется. По сути дела, и вести эту борьбу некому, так как преобладающее большинство конструкторских бюро Министерства речного флота не имеет архитекторов. Впрочем, не лучше положение и у морских судостроителей. Не удивительно поэтому, что проекты новых судов выпускаются без архитектурных проработок, в них не учитываются современные требования, хотя по отношению к внешнему виду судов они непрерывно возрастают. Между тем суда строятся большими сериями с перспективой плавания в течение нескольких лет по всем рекам Советского Союза.

Бывает, что и при наличии архитектора окончательный выбор архитектурной формы судна делается на основе личного вкуса конструктора. Будучи даже хорошим инженером-судостроителем, он не всегда компетентен в вопросах архитектуры и не может в процессе проектирования предусмотреть всех требований, предъявляемых к выбору композиции и форм. Более того, вводя те или иные конструктивные изменения, он часто не заботится об архитектуре судна.

Иногда мешает и косность конструктора, который никак не желает порвать со старыми взглядами на формы или просто не видит нового, мало интересуется им. Архитектор же может творчески переработать тот или иной вариант, учитывая не только технические, но и эстетические требования.

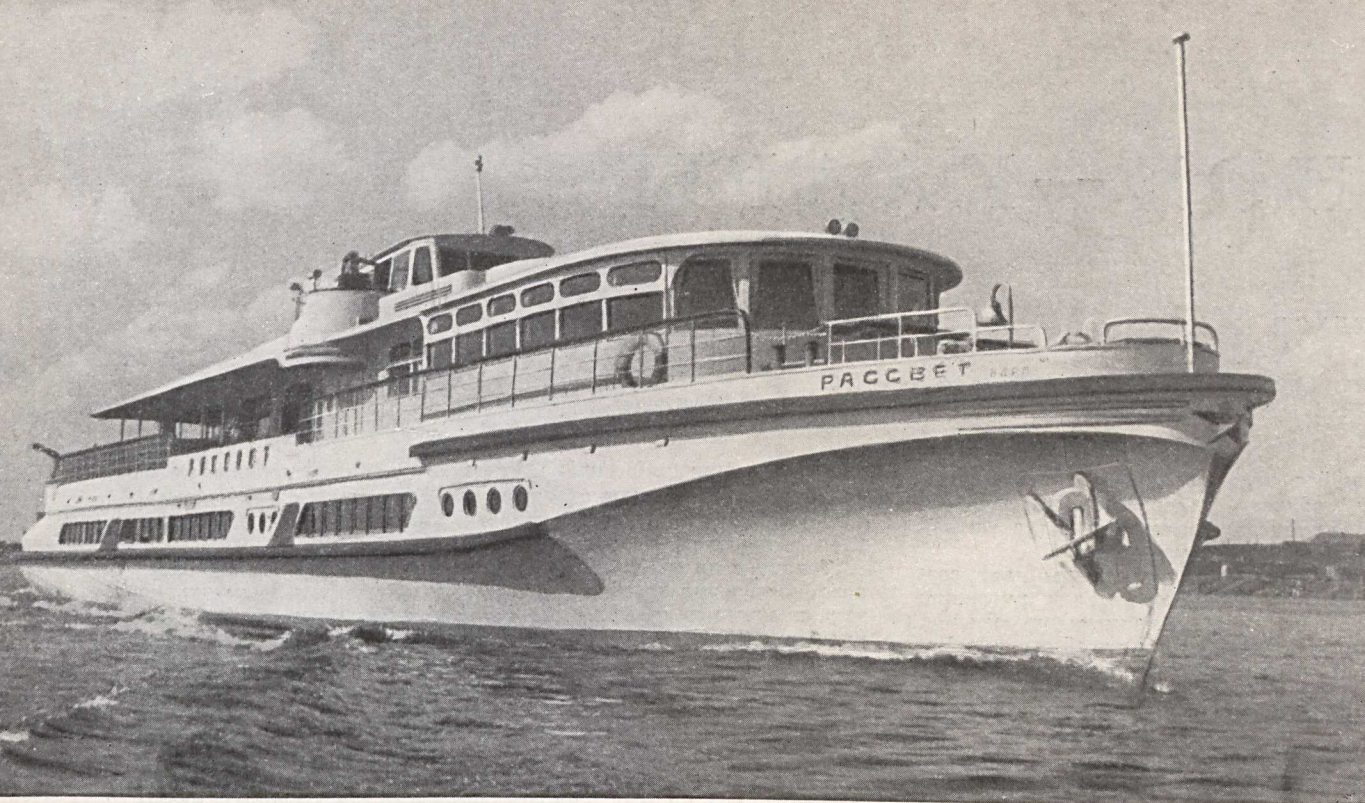
Быть конструктором и архитектором одновременно трудно. Поэтому процесс проектирования должен осуществляться в тесном творческом содружестве специалистов — архитекторов

и судостроителей, причем с начальных стадий, с момента создания теоретического чертежа, чтобы в самой основе корпуса были бы сразу заложены эстетические качества. Какую это приносит пользу, видно на примерах некоторых морских судов.

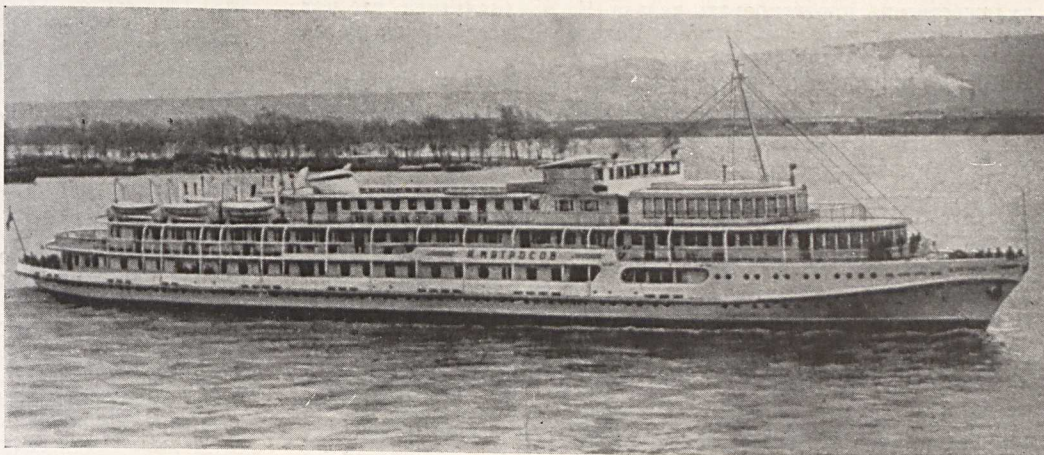
Серия пассажирских теплоходов мощностью в 300, 800, 1200 л. с. создавалась с участием архитектора, поэтому в архитектуре этих судов сделан значительный шаг вперед по сравнению с предыдущими моделями. Характерная особенность их архитектурной композиции — выражение во внешних формах плавучести и движения, то есть хорошо выраженная динамичность, стремительность форм, отвечающих функциональному назначению судна. Эти особенности выражены формами оконечностей судна (носа и кормы) и пропорциональным смещением объемов надстройки в виде уступов, которые в носовой части меньше, а в кормовой более растянуты. Это зрительное смещение центра тяжести надстроек к носу создает впечатление определенной динамичности силуэта судна — он как бы смещен в сторону движения. Кроме объемного решения, динамика выражена и в боковом периметре за счет пропорциональных вырезов фальшбортов, которые от глухой части корпуса, прорезанной только иллюминаторами, постепенно переходят сначала в малый вырез фальшборта, затем в большой и, наконец, в совсем легкий сетчатый леер.

Немаловажную роль в динамике теплохода играют трубы (носовая фальштруба). Умелым размещением труб и правильно выбранной формой достигается определенная динамичность. Как видим, архитектор проделал большую работу.

А вот пример другого судна, которое проектировалось без участия архитектора (если не считать нескольких консультаций по интерьерам). Конечно, внешний вид и интерьеры его резко отличаются от довоенных судов типа «Леваневский», «Голубь», «Октябренок», тупые и зализанные формы которых скорее напоминают утюги, чем суда. Но с точки зрения эстетики здесь не все грамотно решено. Внешние формы этого судна, несмотря на более позднее его рождение, получились статичными; совершенно отсутствует напряженность, а также динамика. Его горизонтальные членения не масштабны, а объемы лишены художественной выразительности. Недостаточный наклон форштевня (по силуэту передняя кромка носа) утяжеляет нос, форма которого и без того испорчена некрасивым изломом скулы и квадратным якорным клюзом. Совершенно отсутствует фальшбортная композиция. В результате создается такое впечатление, будто взят корпус баржи и на него поставлен домик с пассажирскими помещениями.



Два речных корабля. Достаточно беглого взгляда, чтобы убедиться, насколько отличаются их формы. Во внешних современных формах судна на верхнем снимке хорошо выражена динамичность, стремительность движения. Форма второго корабля статична. Он выглядит архаично и напоминает плавучий дом.



Современное судно должно быть не только эффективным, но и красивым. Разработка новых типов пассажирского и грузо-пассажирского транспорта ставит ряд новых задач перед конструкторами и архитекторами: сочетание целесообразных архитектурных и конструктивных форм, обеспечение хороших эксплуатационных качеств, удобств для пассажиров и др.

Форма судна должна увязывать отдельные детали, имеющие разные назначения, в единое целое. Когда говорят: «судно решено в едином стиле», — значит, форма достигла своего наилучшего выражения. А когда говорят: «судно получилось красивым», — значит, архитектурное решение его вполне эстетично. Таким образом, технический прогресс меняет и эстетический облик судна.

В чем же заключается роль архитектора? Как он придает сугубо техническим формам эстетическое выражение?

Конструктор задает размеры, определяемые расчетами, конструкцию, но он не всегда хорошо чувствует современные формы. Участие архитектора в создании корабля приводит к тому, что конструкция приближается к современному стилю. Но архитектор не прилагивает задуманную форму к современности, а в тесном содружестве с конструктором меняет ее, если от этого не страдают прочность судна и технология.

Архитектурное проектирование сочетает в себе вопросы композиции внешнего вида судна с его общим устройством. Внешний вид судна в первую очередь является отражением его внутреннего содержания, функционального назначения и компоновки помещений. Архитектура судна имеет свои особенности, присущие плавающему сооружению. Поэтому недопустим механический перенос архитектурных форм наземных сооружений

не только во внешние формы судна, но и в интерьер. Даже компоновка и выбор мебели имеют свои особенности. Необходимо, чтоб вопросами судовой архитектуры занимался художник широкого профиля, способный проявить себя в любом виде искусств.

Архитекторы и художники едины в своем стремлении к прекрасному. Поэтому они горят желанием вложить в свое творчество все богатство современного искусства. Художник, по выражению Маркса, стремится включить в свое творчество «всю полноту проявлений жизни». Архитекторы зачастую опережают техников в своих взглядах; они с большей остротой, чем конструкторы, умеют чувствовать, находить и выражать современность формы.

Судостроение ждет архитекторов и художников, но не в качестве случайных оформителей готовых конструкций, а как полноценных соавторов конструкторов. Советский флот должен отражать не только технический прогресс, но и культуру нашего народа, рост его благосостояния. Наш корабль должен являться как бы лицом страны, под флагом которой он ходит.

Хорошо, что сейчас создан Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики. По всей вероятности, он будет также заниматься проблемами художественного конструирования и в области судостроения. Пока еще не ясно, как это будет решаться организационно, — то ли появятся художники и архитекторы в штатах конструкторских бюро по судостроению, то ли вся работа по художественному конструированию кораблей сосредоточится в самом институте. Но как бы там ни было, выиграют от этого и эстетика и техника. Красота и функциональная целесообразность должны шагать рука об руку.

ГЛАВНОЕ — КАДРЫ

О. ФРОЛОВ,

художник-конструктор

Специалист, занимающийся художественным конструированием, должен, по-моему, обладать творческим мышлением, хорошим вкусом, знать принципы конструирования, иметь определенные познания в технологии и материалах.

Практикой доказано, что наилучшие результаты дает совместная работа художника и конструктора. Если художник специализируется в какой-либо области промышленности, он познает основные принципы конструирования в этой отрасли. Находясь среди конструкторов (а их обычно большинство), он становится в некоторой степени конструктором. Конструктору же достичь уровня художника промышленности во много раз труднее.

Есть конструкторы, совершенно не понимающие вопросов эстетики, понимающие их по-домашнему и хорошо понимающие, но не настолько, чтобы заменить художника промышленности. Как правило, каждый конструктор, проектируя тот или иной узел, очень хочет сделать его красивым. В зависимости от его художественного вкуса и решается этот узел. Когда узлы собраны все вместе, то нередко перед нами предстает невообразимый хаос форм. Ясно, что на нынешнем этапе без художника художественно проектировать нельзя. На предприятиях, где нет художника, не избежать ошибок. Правда, бывают случаи, когда их изделия выглядят сносно.

В объединении творчества ученого, конструктора и художника может быть два пути. Первый уже осуществлен в конструкторских бюро, как, например, у нас в Центральном конструкторском бюро по судам на подводных крыльях. Главный конструктор ЦКБ, доктор технических наук Р. Алексеев при решении судов уделяет художественному конструированию много внимания. Все изменения в формах, если они не идут в ущерб качеству мореходности, всегда в готовом изделии оправдывают себя как закономерное явление. Художник у нас имеет поддержку главного конструктора, ученых, он расшевеливает плановиков, снабженцев, изготовителей материалов, технологов.

К сожалению, большинство руководителей конструкторских бюро не интересуется внешним видом промышленного изделия. Они не понимают значения художественного конструирования. Понятно, что художник, не имея поддержки руководителя организации, работать не может. Поэтому необходимо как-то воспитывать художественную культуру у руководителей, прививать им представления о красивом, развивать их вкус.

Что же касается второго пути в творческом союзе между ученым, конструктором и художником, то его должен осуществлять созданный недавно Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики.

На периферии необходимо организовать художественно-конструкторские бюро и отделы при совнархозах, где должны быть семинары по художественному конструированию, занятия по повышению квалификации, поездки на выставки, поездки за границу с целью изучения опыта работы в художественном конструировании.

Но все же главным мне кажется вопрос о кадрах. Об этом и хочется поговорить подробнее.

На мой взгляд, в технических вузах необходимо ввести в учебную программу изучение искусства. Важно, чтобы молодой специалист стал культурным человеком, чтобы он знал основы искусства. Введение же рисунка, живописи и лепки в технических вузах мне кажется излишним.

Многое зависит от педагогического состава, преподающего конструирование. Именно он готовит молодого специалиста, развивает в нем художественный вкус. Педагоги во время ведения проекта конструкции или конструктивных узлов должны разъяснять слушателю формы, рисунок, цвет, необходимый для данного изделия, и т. д.

В художественно-промышленных училищах, готовящих художников индустрии, надо так строить учебную программу, чтобы выпускник понимал задачи промышленности. Было мнение, что необходимо студента заставлять рисовать машину, станок, прибор и т. д. Это не совсем верно. Если художник нарисует, вылепит или напишет человека, найдя пропорции, характер, то он всегда легко нарисует и станок, и машину. На человеке, его анатомии, его пластике надо учиться пониманию красоты, и, конечно, не на машине учиться этому. Когда студент выйдет из вуза, он будет рисовать станок таким, каким рисовал его в учебные годы, между тем как к этому времени агрегат во многом изменил уже свою форму. И тогда художник промышленности оказывает-

ся в положении старьевщика. Рисунок, живопись, лепка в учебной программе должны строиться по принципу монументальности, графичности, декоративности, пластичности, динамики. Станковизм здесь полностью отвергается.

Техническая же подготовка художника зависит от правильного построения учебной программы. Если перенасытить ее техническими предметами, то молодой специалист не будет ни художником, ни конструктором. Такие предметы, как композиция, конструирование, технология, надо вести вместе. В задании по проектированию изделия промышленности педагог должен учитывать не только композицию, но и технологию, и конструирование, и отечественные материалы, их ГОСТ, размеры, а также, вероятно, возможные конструкции. На уроки композиции необходимо приглашать специалистов с предприятий и художников промышленности, имеющих опыт работы. Чтобы не связывать творческую мысль студента ГОСТами, размерами материалов, технологией, следует часто практиковать клаузуры. Педагогическому составу надо бывать на промышленных выставках, а после их просмотра разъяснять студентам направление архитектуры в предметах промышленности, указывать, что считать хорошим, а что порочным, находить примеры правильного решения эстетического и утилитарного в конструкциях как отечественных, так и зарубежных. Производственная практика студентов должна быть продолжительной и обязательно на тех предприятиях, где уже работают художники промышленности.

Как известно, наши вузы художественной промышленности выпускают очень мало специалистов для индустрии, особенно для машиностроения. Казалось бы, при таком положении молодыми художниками надо особенно дорожить. На деле же выпускники уходят с заводов из-за отсутствия условий для творческой работы. Руководители предприятий используют художников не по назначению. Их работы обезличиваются, ибо подписываются начальниками отделов, главными инженерами, и авторство художника остается неизвестным. Не менее вредна уравниловка. «А чем ты лучше моих конструкторов? — говорят нам иногда. — Они также имеют высшее образование, тоже думают творчески, как и ты, подчиняются начальнику, также хотят ездить на выставки, за границу и иметь творческий день».

Квалифицированный художник промышленности зарабатывает, высиживая часы, намного меньше примитивного халтурщика, не имеющего образования. Не приходится удивляться, что художники машиностроения уходят в организации, занимающиеся архитектурой малых форм, рекламой, выставками, графикой, то есть туда, где без художника организация не может выпускать даже плохой продукции. Вот почему необходимо упорядочить оплату труда художника промышленности на предприятии по-государственному, без недомолвок, и тогда он вернется на заводы.

И еще одно. Пора уже принимать художника промышленности в Союз художников по рекомендации промышленной секции.

Для того чтобы как можно быстрее решить проблему кадров художников промышленности, надо резко увеличить число студентов, принимаемых в художественно-промышленные училища на отделения металла, дерева и отделки. Кроме этого необходимо подумать о специальной литературе. Кстати сказать, она нужна всем: и будущим художникам, и конструкторам, которым книги помогли бы разобраться в эстетике художественного конструирования. Такой литературы пока нет.

Встает вопрос и о подготовке педагогических и научных кадров. Для этого следует расширить аспирантуру в Московском и Ленинградском художественно-промышленных училищах и создать ее при других вузах.

Хотелось бы сказать несколько слов о том, каким я себе представляю институт технической эстетики. Очевидно, он предполагается прежде всего как организационный центр художественного конструирования. Он будет заботиться о кадрах, труде и творчестве художников. Периодически здесь следует рассматривать деятельность наиболее крупных художественно-промышленных групп. Руководители предприятий должны чувствовать, что у этих групп имеется организационный центр, следящий за работой художников промышленности, которому они в какой-то мере подотчетны. Институт должен быть показательным творческим органом для всех групп и организаций художников промышленности. В творческом составе института мне видится главным образом художники и конструкторы. В дальнейшем появятся художники-конструкторы. Институт должен за-

ниматься такими отраслями промышленности, как тяжелое машиностроение, станкостроение, приборостроение, транспорт, легкая промышленность.

Конечно, в состав института войдут психологи, свето-и цветотехники и т. д., но они должны быть помощниками художников и конструкторов, а не их наставниками.

Вероятно, работа художников-конструкторов будет проходить не за столом в институте, а на предприятии. Система работы предприятий строго плановая. Положим, отводится три месяца на конструирование станка и шесть на изготовление его в материале. В течение трех месяцев конструкция станка, как правило,

пересматривается несколько раз, а значит, художник и конструктор должны быть постоянно рядом, следить за изменениями и вносить свои предложения и поправки. Если же они будут работать только в институте, то неизбежно отстанут.

Предприятия, налажившие выпуск одного или двух новых изделий в год, могут иметь свои художественно-конструкторские бюро, но там, где эти изделия выпускаются через 3—5 лет, не сумеют верно использовать художника, — ему и делать будет нечего. Поэтому при совнархозах необходимо создавать бюро художественного конструирования, которым художники будут прикрепляться для выполнения проекта к той или иной организации.

МАШИНАМ — ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СОВЕРШЕНСТВО

Н. СМЕЛЯКОВ,
заместитель министра внешней
торговли СССР

Когда-то классическими, неизменными статьями русского экспорта были лес да пенька. Только сырье, никаких промышленных изделий мир покупать у нас не хотел. Да и не мог. Сейчас продукция советской индустрии — сложнейшие станки и приборы, самолеты и автомобили, тракторы и счетно-вычислительные устройства — идут из СССР в пятьдесят различных стран мира, среди которых немало государств, располагающих превосходно развитой промышленностью. Принципиально важная задача наших заводов, выпускающих экспортную продукцию, — неуклонно повышать «конкурентную способность» советских машин. Вот почему так радует и обнадеживает меня то конкретное внимание, которое с недавних пор стали уделять эстетической стороне техники. Наши станки добротны и долговечны, наши самолеты надежны и быстры, наши автомобили просты и неприхотливы. Все эти качества советских товаров прекрасно известны на международном рынке. И кто знает, может быть, советские изделия вообще не имели бы соперников, если бы их облик соответствовал их великолепной сущности. Наши достижения колоссальны. Мы не имеем права приебдяться. Советские машины должны стать воплощением технического совершенства и красоты.

Методы художественного конструирования — нужнейшее добавление к обычным принципам создания машины. Именно художник-конструктор может прийти к тому искомому идеалу, при котором практическое совершенство продукции будет равноценно его эстетическому совершенству. Если судить по большому счету, то наша промышленность в известном смысле только-только переживает нечто вроде художественной революции.

Поэтому каждый пункт недавно принятого правительственного постановления о внедрении в машиностроение методов художественного конструирования должен выполняться точно и незамедлительно.

Говоря начистоту, мы почти не имеем квалифицированных кадров, способных осуществить долгожданный союз полезного с прекрасным. Большинство наших художников не знакомо с простейшими законами техники, а большинство инженеров эстетически неграмотно. Тем не менее уже сейчас следует привлекать художников-конструкторов к работе над тем или иным проектом с момента его зарождения. Кстати, на мой взгляд, в этом главный принцип художественного конструирования. Потому что промышленное изделие, отягощенное набором декоративных украшений, всем своим видом свидетельствует о том, что художника пригласили лишь в последний момент, чтобы хоть как-нибудь «приукрасить» уродливое детище голого техницизма.

Постоянное творческое содружество инженеров и художников будет способствовать возникновению нового советского стиля индустриальной продукции.

Современность, подлинная, устремленная вперед и не зависящая от прихотей моды, изящная простота, рационализм и, главное, непреходящая забота о человеке — вот, на мой взгляд, основные признаки советского стиля. И когда он восторжествует, когда отдельные удачные проекты перестанут быть случайными, наши самолеты, автомобили, часы и радиоприемники станут не только самыми надежными и добротными, но и самыми красивыми, элегантными, самыми безупречными с точки зрения соответствия формы назначению.

ХУДОЖНИК, ИЗДЕЛИЯ, ПЛАН

Д. ПАВЛОВ,
министр торговли РСФСР

О роли художника в промышленном производстве, о необходимости оценивать любой вид продукции, будь то авторучка или тепловоз, не только с чисто утилитарной точки зрения, но с эстетической, можно говорить долго и горячо. Мы, работники торговли, проверяем преимущества художественного конструирования по такому чувствительному барометру, как покупательский спрос.

Самый элементарный пример. При Росювелирторге образован художественный совет, и без его одобрения ни одна безделушка не появится отныне на витрине и прилавке. Я расскажу о первых результатах. Ювелирный магазин «Березка», в котором почти все изделия созданы под руководством художественного

совета, всегда полон. Интересно, что особой популярностью у покупателей пользуются те изящные современные украшения, из-за которых художникам пришлось выдержать на обсуждениях настоящий бой. Ибо и тут нашлись скептики, для которых единственным эталоном ювелирного изделия была тяжелая и аляповатая купеческая «драгоценность».

Без художественного конструирования любое производство обречено теперь на унылое и бездарное повторение пройденного. Но нельзя считать, что пренебрежение простейшими принципами современной эстетики всегда вызвано какой-то злой волей руководителей того или иного предприятия.

Совсем недавно я побывал на Сходненском мебельном ком-

бинате под Москвой. Впечатление самое гнетущее. Мебель стиля неизвестно какого столетия. Совершенно конкретно начинаешь понимать, что имел в виду Гоголь, когда писал, что и стул, и шкаф, «казалось, говорили: и мы Собакевичи». Если вы думаете, что директор комбината никогда не сидел в современном кресле за современным столиком, то ошибаетесь. Сидел и остался доволен. Но выпускать подобную мебель он не хочет. Дело в том, что всякая перестройка неизбежно на определенный срок замедлит темпы, снизит общие показатели валовой продукции. Значит, завод не выполнит плана, не получит поощрений, попадет в число отстающих предприятий. *Плановые органы почему-то не могут понять, что и правильнее, и честнее, и выгоднее изготавливать какое-то время, скажем, 750 современных стульев, которые не залежатся в магазине, чем 1000 тяжелых «тронов», настолько «проверенных временем», что покупатель на них и смотреть не может. Вот так негибкое планирование, пресловутый «вал» воздвигают непроходимые преграды на пути улучшения художественного качества продукции. Возникает все та же надоевшая ситуация, когда великолепный удобный и дешевый образец так и остается единственным выставочным образцом.*

Что же нужно для того, чтобы избавиться от этих выставочных товаров с раздражающей этикеткой «перспективный экземпляр»? Прежде всего — умный и умелый план, предусматривающий постоянный качественный прогресс производства, непрерывное изменение фасонов, рисунков, чертежей изделия. Вторых, хоть это, пожалуй, не менее важно, чем «во-первых», — никакое внедрение художественного конструирования невозможно без соответствующих материалов.

Все та же современная мебель (я остановился на ней, потому что уж слишком нагляден пример) требует и определенной

древесины, и соответствующих лаков, и пластика. То же положение в любой отрасли промышленности.

Мне кажется, и, наверное, это не вызовет споров, что по самой своей сути художественное конструирование призвано предельно расширить ассортимент наших товаров. В противном случае какой-нибудь один удачный образец, получив сначала всеобщее признание, с течением времени породит бесконечное число безликих стандартных вещей. А это вполне возможно, поскольку не раз уже прекрасные замыслы художников затухали в жестких рамках принятого у нас ценообразования. Ведь надо знать, что столь ненавистная многим стандартизация продукции вызвана неумолимой стандартизацией цен. На каждый десяток покупателей, вполне удовлетворенных «мышинным» «москвичом», находится один, который, оказывается, мечтал об автомобиле совсем другой окраски. Такому «привередливому» потребителю трудно возразить, тем более что он тут же, не отходя от кассы, готов доплатить определенную сумму за перекраску машины. Однако ни мастерские завода, ни магазин не в состоянии ему помочь, поскольку бдительный прейскурант не предусматривает никаких вольностей даже во имя удовлетворения хорошего вкуса.

Я не хочу вызывать недоумения в наших уважаемых финансовых органах. Стандартизация цен необходима, но стандартизация разумная, заботливая, которая не связывала бы рук художнику, стремящемуся разнообразить и обогащать ассортимент любой продукции советских заводов и фабрик.

Быть может, все сказанное мною и не касается самого художественного конструирования, как такового. Я, как и многие другие работники торговли, надеюсь, что Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики во имя наших общих задач будет помогать нам добиваться изменений и в планировании и в образовании цен.

КОНТУРЫ НАШИХ ПЛАНОВ

Ю. СОЛОВЬЕВ,
директор Всесоюзного научно-исследовательского
института технической эстетики

Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики в момент, когда пишутся эти строки, еще только организуется. Он не успел еще сделать никаких ошибок и не имеет никаких достижений. Многие детали его работы еще не установлены, а некоторые еще не ясны.

Тем не менее по просьбе редакции журнала я попытаюсь изложить свое понимание задач и характера работы как Института, так и специальных художественно-конструкторских бюро совнархозов, которые будут работать под его методическим руководством.

Основное назначение Института — всемерно способствовать созданию изделий, которые отличались бы удобством в эксплуатации, небольшим весом и габаритом, бесшумностью в работе и красивым внешним видом. Точнее говоря, речь идет о повышении качества выпускаемой продукции, а под этим мы подразумеваем ее техническое и эстетическое совершенство, полностью отвечающее растущим потребностям советского общества.

Ассортимент изделий, которым должен заниматься Институт, велик и чрезвычайно разнообразен — от самопишущей ручки и часов до сельскохозяйственных машин и самолетов. Не входят в «сферу влияния» Института изделия кустарной промышленности, одежда и обувь, а также ткани (за исключением декоративных тканей и ковров).

С целью квалифицированного решения поставленных перед ним задач Институт будет тщательно изучать требования потребителя к качеству промышленной продукции. В результате анализа этих требований, а также изучения тенденций развития отдельных видов изделий он будет формулировать условия, каким должна удовлетворять наша продукция, выпуск которой начнется через 3—5 и больше лет.

Разумеется, формулировать такие условия без учета объективных возможностей человека неправильно. Поэтому в Институте предполагается создать отдел инженерной психологии и физиологии. Он будет разрабатывать научные рекомендации по повышению удобства эксплуатации изделий промышленности. Участие психологов, физиологов и гигиенистов в художественном конструировании может оказаться неоценимым вкладом в общую борьбу за повышение качества продукции.

Встает и вопрос об изучении лучшего опыта и достижений отечественной и зарубежной науки и техники. Этому наш Институт будет уделять должное внимание.

Сформулированные в Институте требования к качеству продукции будут передаваться заинтересованным организациям, в частности, специальным художественно-конструкторским бюро совнархозов. Последние будут руководствоваться ими, выполняя совместно со специализированными конструкторскими организациями проекты тех или иных изделий.

Специальные художественно-конструкторские бюро должны не только непосредственно участвовать в создании новых образцов изделий, но и осуществлять методическое руководство художественными группами на предприятиях и в организациях совнархозов и местной промышленности. Это позволит им быть не только активными проводниками новых идей и содействовать обмену опытом между различными отраслями промышленности, что всегда приносит большую пользу, но и полностью отвечать за качество художественно-конструкторской отработки изделий машиностроения и товаров культурно-бытового назначения, выпускаемых соответствующими экономическими районами. Наконец, это позволит им вовремя обратить внимание заинтересованных организаций на возможное несоответствие технического и эстетического уровня, заложенного в проекты отдельных видов изделий, тем требованиям, которым они должны были бы удовлетворять, чтобы полностью отвечать интересам потребителя.

В связи с этим уместно отметить, что одной из функций Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики будет подготовка предложений о создании новых образцов продукции, модернизации существующих и о снятии с производства отдельных видов устаревшей продукции. Естественно, что такие предложения будут готовиться в результате внимательного анализа полученных из различных источников материалов.

Институт будет координировать усилия других научно-исследовательских институтов и конструкторских бюро, направленные на создание наиболее удобной в эксплуатации, технологичной в производстве и художественно выразительной промышленной продукции.

Институт будет разрабатывать и внедрять наиболее рациональные методы художественного конструирования промышленной продукции. Для проверки и отработки этих методов создаются три отдела: бытовых изделий, изделий, используемых на производстве (станки, инструмент, счетные машины и т. д.), и средств транспорта. Эти отделы совместно со специализированными научно-исследовательскими и конструкторскими организа-

циями будут выполнять проекты отдельных видов массовых и наиболее сложных изделий машиностроения и товаров культурно-бытового назначения.

Несмотря на методический характер этих работ, мы предполагаем, что по крайней мере половина из них будет теснейшим образом увязана с задачами конкретного производства и может быть немедленно реализована, а другая половина станет моделями для ближайшего будущего. Эти проекты будут использоваться при проектировании как самим Институтом, так и специальными художественно-конструкторскими бюро.

Представляется совершенно необходимым, чтобы художественно-конструкторская отработка изделий велась комплексно и включала в себя как художественное оформление сопроводительной документации к ним, так и художественное конструирование ее упаковки. С этой целью в Институте предполагается создать соответствующие подразделения.

Одно из них будет на конкретных примерах оформления изделий, разработанных в Институте, демонстрировать, как должна быть издана и художественно оформлена сопроводительная документация к ним, какой должна быть советская реклама и в какой форме ее рекомендуется подавать. Другая группа работников будет заниматься художественным конструированием упаковки разработанных в Институте изделий и на конкретных примерах демонстрировать методы создания экономичной упаковки, удобной в транспортировке, красивой на витрине и полезной в быту.

Большое внимание в Институте будет уделяться технологичности разрабатываемых проектов. В частности, предполагается, что специальное подразделение Института будет тщательно анализировать сравнительную себестоимость возможных решений одного и того же изделия.

В специальном демонстрационном зале Института будут демонстрироваться методы художественного конструирования с целью их широкой популяризации и быстрее внедрения в промышленность.

При Институте создается Межведомственный художественно-технический совет, в который войдет около 30 наиболее квалифицированных специалистов — представителей различных министерств, ведомств, творческих союзов, а также организаций и предприятий.

Мне думается, что этот совет должен стать высшим авторитетом в стране в области художественного конструирования. Он будет проводить по представлению совнархозов, министерств, ведомств и исполкомов местных Советов депутатов трудящихся экспертизу качества художественно-конструкторской отработки изделий машиностроения и товаров культурно-бытового назначения. При этом имеется в виду, что такая экспертиза будет производиться не часто и лишь с целью проверки компетентности художественно-технических секций совнархозов, министерств, ведомств и исполкомов местных Советов депутатов трудящихся. Надо полагать, что эти секции сумеют квалифицированно оценивать представляемые им на утверждение образцы промышленной продукции. Было бы чрезвычайно полезно, чтобы в работе секций приняли активное участие представители местной творческой общественности, в частности Союза художников и Союза архитекторов.

Межведомственный экспертный художественно-технический совет будет проводить также экспертизу художественно-конструкторской отработки важнейшей экспортной продукции.

Весьма важный раздел работы Совета — своевременная постановка вопросов о снятии с производства устаревшей и неудовлетворительной по художественному оформлению промышленной продукции. Но, рекомендуя снять с производства отдельные виды продукции, он будет предлагать вместо устаревших новые образцы, полностью отвечающие предъявляемым к ним требованиям. В этом серьезное преимущество Совета.

Задачи, которые стоят перед Всесоюзным научно-исследовательским институтом технической эстетики, огромны, и, помимо, они могут сравниться лишь с трудностями, с которыми ему предстоит встретиться.

Эти трудности не следует преуменьшать, их преодоление потребует активной помощи общественности. Именно общественность, как никто другой, может сделать нетерпимыми косность и самодовольство, которые кое-где на местах могут встретить техническую эстетику. А эту опасность я считаю наиболее серьезной. По существу у нас уже сегодня есть все условия для выпуска продукции отличного качества всюду, где будут использоваться методы художественного конструирования.

Сложен вопрос и с кадрами. У нас крайне мало и художников-конструкторов, и квалифицированных преподавателей, способных не только научить студента хорошо рисовать, но и приучить его самостоятельно мыслить и тщательно анализировать возможные решения.

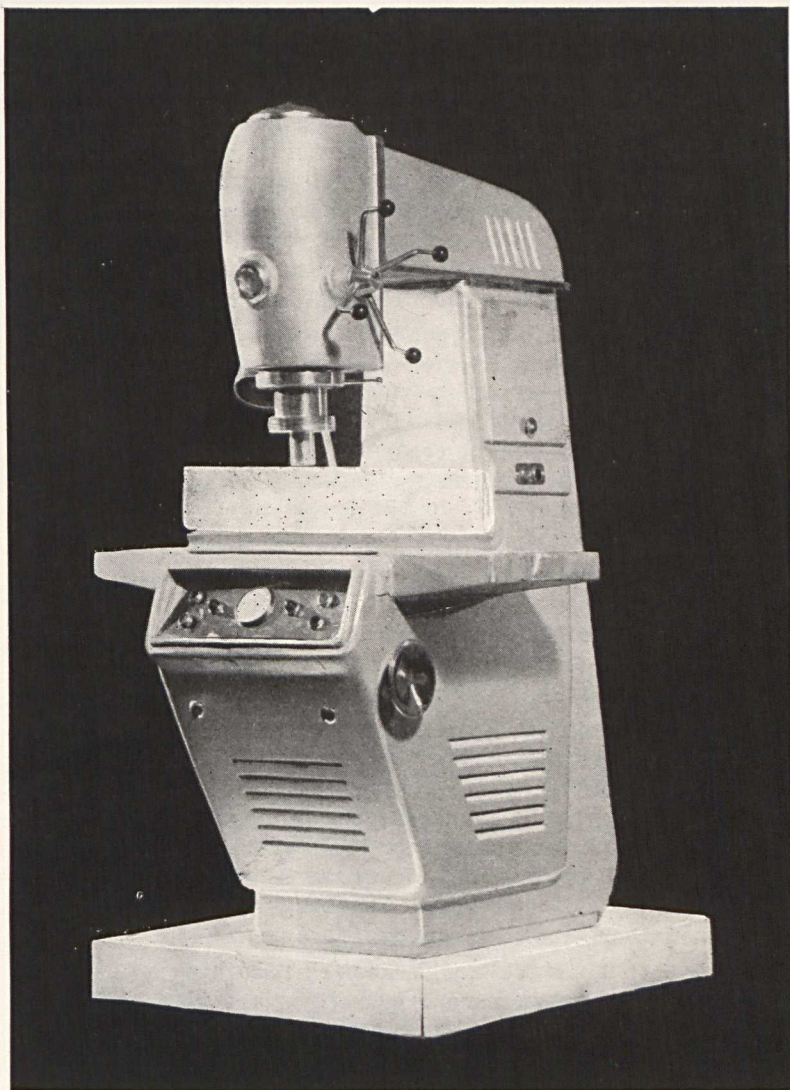
Дипломные работы студентов высших художественно-промышленных училищ в настоящее время часто отражают уже достигнутый уровень техники, в то время как они должны, опираясь на уже законченные научно-исследовательские работы, опережать его по крайней мере на три года.

Кроме нехватки кадров, есть и другие обстоятельства, затрудняющие выпуск отличной продукции: недостатки в планировании, которые часто не стимулируют предприятия к освоению и выпуску новых, более совершенных изделий. Намного снижает возможности улучшения качества продукции ограниченный ассортимент отделочных материалов.

Но трудности не должны нас смущать. Надо смело и энергично решать проблемы, которые ставит перед нами жизнь. Настало время добиться, чтобы каждое изделие, выпускаемое нашей промышленностью, удобством в эксплуатации, современной формой и отделкой, даже упаковкой радовало советского человека.

Для этого надо работать и искать, используя все хорошее, что есть у нас и за границей, создавать все лучшие и лучшие образцы. Когда мы научимся делать продукцию лучше других и нам начнут подражать (а такое время настанет), то это будет означать, что мы создали свой стиль — советский.

В. Шпак. Модель металлообрабатывающего станка.
Дипломная работа. МВХПУ (б. Строгановское).



НЕ ОБОЙТИСЬ БЕЗ ХУДОЖНИКА

В. МЕДВЕДЕВ

Мне хочется поделиться своими мыслями по поводу письма Б. Войтко, помещенного в «Декоративном искусстве СССР» № 8 за 1961 г. под названием: «Художник-конструктор или оформитель плакатов?»

Я также работаю художником в одной из проектных организаций и мне очень понятны и близки те вопросы, которые затрагиваются в письме.

Нам, художникам, работающим в промышленности, особенно приятно отметить, что за последние годы все больше и больше внимания уделяется вопросам промышленного искусства. Если еще недавно только обсуждался вопрос о том, нужен или не нужен художник на каждом предприятии, то сейчас уже на многих заводах такие специалисты работают.

Но взять художника — это еще не значит решить проблему создания красивых форм продукции данного предприятия. Без соответствующей помощи со стороны конструкторов, без их поддержки, без создания условий, необходимых для работы, ему очень трудно что-либо сделать.

Возьмем наиболее благоприятный случай, когда художнику удастся заняться художественным конструированием станков или машин. Однако не всегда это означает, что его работа будет успешной. Очень часто хорошие предложения остаются на бумаге, так как с художником редко считаются, он имеет на предприятии слишком «малый вес», у него нет никаких прав, он лишь предлагает, вместо того чтобы решать. А художник должен иметь право накладывать запрет на выпуск плохой в эстетическом отношении продукции. Без его ведома не должны производиться никакие изменения во внешнем виде изделий.

Разумеется, на художника ложится в таком случае большая ответственность. Он обязан хорошо знать специфику предприятия, прекрасно разбираться в тех вопросах, которые заводу приходится решать. От него требуется много вкуса, знаний и художественной фантазии. Да, да — именно фантазии и в таком, казалось бы, сухом и скучном деле, как техника.

Тот факт, что промышленное искусство зародилось на стыке двух различных областей человеческой деятельности — искусства и техники, — заставляет художника промышленности органически сочетать в себе знания инженера с мастерством и вкусом художника. Кроме того, он должен разбираться в вопросах инженерной психологии.

К сожалению, существует еще превратное представление о работе художника в промышленности, как о работе украшательской, чисто декоративной. И поэтому его нередко привлекают к работе уже на таком этапе проектирования, когда в проекте ничего уже нельзя изменить. От художника ждут какого-то внешнего приукрашивания, приукрашивания вещи. Таким способом, конечно, нельзя достигнуть никакого положительного решения.

Художник, несомненно, должен работать над изделием в тесном контакте с конструкторами с самого начального этапа проектирования. Но даже если и в этом вопросе ему идут навстречу и он вместе с конструктором начинает продумывать и искать наиболее целесообразное и красивое решение внешнего вида изделий, то и здесь он сталкивается подчас с труднопреодолимыми препятствиями. Речь идет

о готовых приборах, узлах и деталях, нормализованных и унифицированных, которые приходится применять в данной конструкции. Эти детали часто по рукам и ногам связывают работу художника, заставляя его превращать хорошие идеи в нечто уродливое. Конечно, нормализация и унификация — дело очень важное и нужное. Но и тут необходима некоторая гибкость, позволяющая выбирать габариты, цвет и т. п.

Невозможно создать, скажем, эстетически приемлемый прибор, если приходится употреблять одни и те же, зачастую малопривлекательные рукоятки, переключатели, сигнальные лампочки как для крупных изделий, так и для малогабаритных. Видимо, к делу нормализации, к делу создания новых и пересмотра старых ГОСТов полезно привлекать художников, так как и здесь необходимо заботиться не только о технической стороне вопроса. Надо помнить о том, что все эти стандартизованные детали и узлы, входя в то или иное изделие, существенным образом влияют на внешний вид и могут как украсить, так и испортить его.

Нередко приходится сталкиваться и с нежеланием производить какие-либо изменения, с боязнью нового. При этом ссылаются на недостаток времени, на план, на трудности производства и снабжения. Думается, что во всем этом проявляется недопонимание значения эстетики в промышленности.

Недооценка роли художника на производстве создает и организационные трудности. С самого начала его работы на предприятии ему приходится сталкиваться с непониманием или нежеланием понять то, что специфические особенности работы художника требуют особых условий — специального оборудования помещения, материалов. Все это нередко расценивается, как необоснованные претензии того или иного художника, и добиться необходимого удается с большим трудом.

Специфические особенности деятельности художника требуют от него многих знаний. Он должен быть постоянно на уровне современных достижений в области промышленного искусства у нас и за рубежом. Для этого необходимо посещать выставки, библиотеки, родственные предприятия. Но разрешить вопрос о творческом дне и творческих командировках бывает почти невозможно.

Отрадно, что наконец создан Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики — центр, где сосредоточатся силы художников промышленности, центр, который будет координировать работу таких специалистов, помогать им разрабатывать вопросы промышленного искусства и содействовать его внедрению в жизнь. Следует надеяться, после создания института легче станет работать и художникам, которые трудятся на предприятиях, в конструкторских бюро и научно-исследовательских институтах, не находящихся в ведении совнархозов.

Программа нашей партии, принятая XXII съездом, призывает добиться такого качества продукции всех наших предприятий, чтобы оно было значительно выше, чем на лучших капиталистических предприятиях. И это значит, что мы должны создавать изделия отличные не только по своим высоким техническим показателям, но и по своему внешнему виду.



М. Соостер. Панно «Дружба народов». Керамика. Дипломная работа. Государственный художественный институт Эстонской ССР.

КАК ГОТОВИТЬ ХУДОЖНИКОВ ПРОМЫШЛЕННОСТИ

Е. ЛАЗАРЕВ

До последнего времени у нас очень мало делалось для подготовки художников промышленности. К тому же они неправильно использовались на предприятиях.

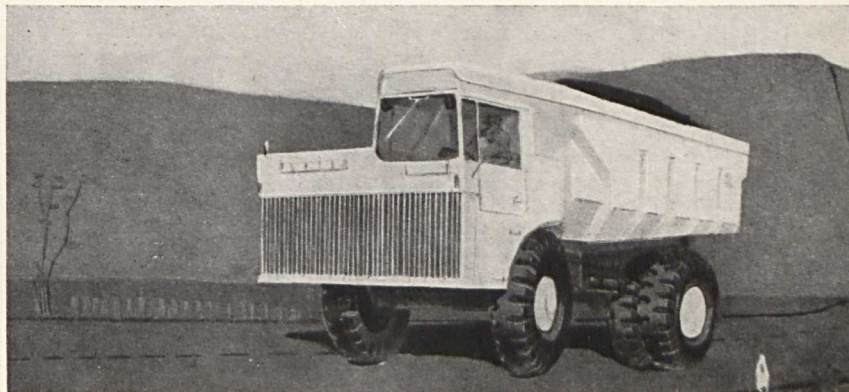
В 1954 году отделение художественной обработки металла ЛВХПУ окончили 20 человек. Из них по своей прямой специальности работал лишь один художник. В те годы промышленные предприятия неохотно брали к себе художников по металлу, так как профиль их подготовки не соответствовал требованиям производства. Поэтому-то большинство выпускников и уходило работать в архитектурные мастерские, занимались книжной графикой и т. п. А их специальные знания, конкретная профессиональная подготовленность никак не применялись.

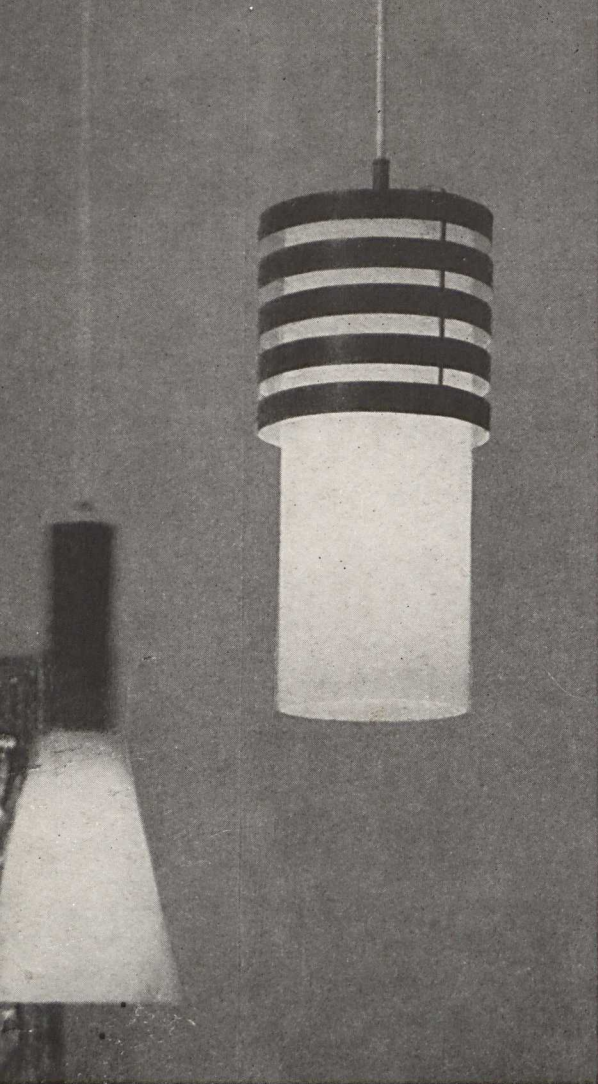
Теперь благодаря существенным переменам в профиле подготовки и новому отношению работников промышленности к художникам положение несколько изменилось. Особенно наглядно это видно на завершающем этапе обучения — дипломном проектировании. До 1959/60 учебного года разработка проекта, как правило, осуществлялась в стенах училищ. Промышленность ограничивалась выдачей дипломных заданий, в лучшем случае — назначением консультантов. Сами же работы «оседали» в музеях училищ, оставались уникальными изделиями.

В 1960/61 учебном году предприятия различного профиля — от текстильных фабрик до машиностроительных заводов —

создали условия для работы дипломантов непосредственно на производстве. Выпускники получили возможность хорошо изучить технологический процесс, изготовить опытный образец изделия. В результате многие дипломные проекты были внедрены в производство. Среди них — интересные работы Г. Рессина,

В. Пахомов. Проект самосвала.
Дипломная работа. ЛВХПУ имени В. И. Мухомой.



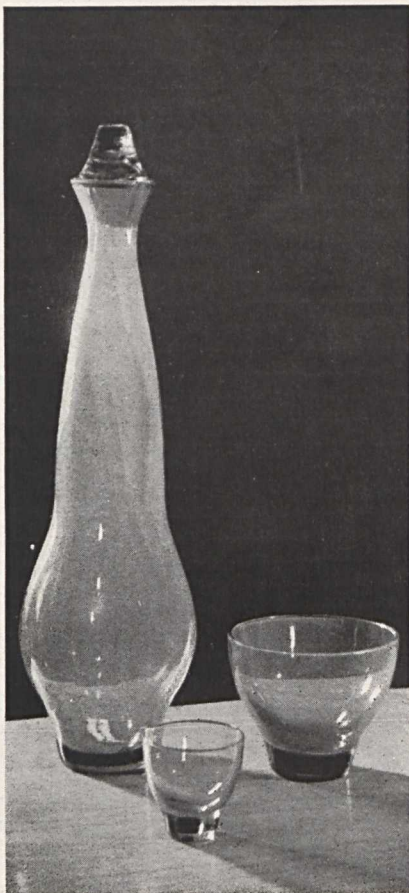


Л. Забелина. Осветительная арматура.
Металл, стекло. Дипломная работа. Государственный художественный институт Эстонской ССР.

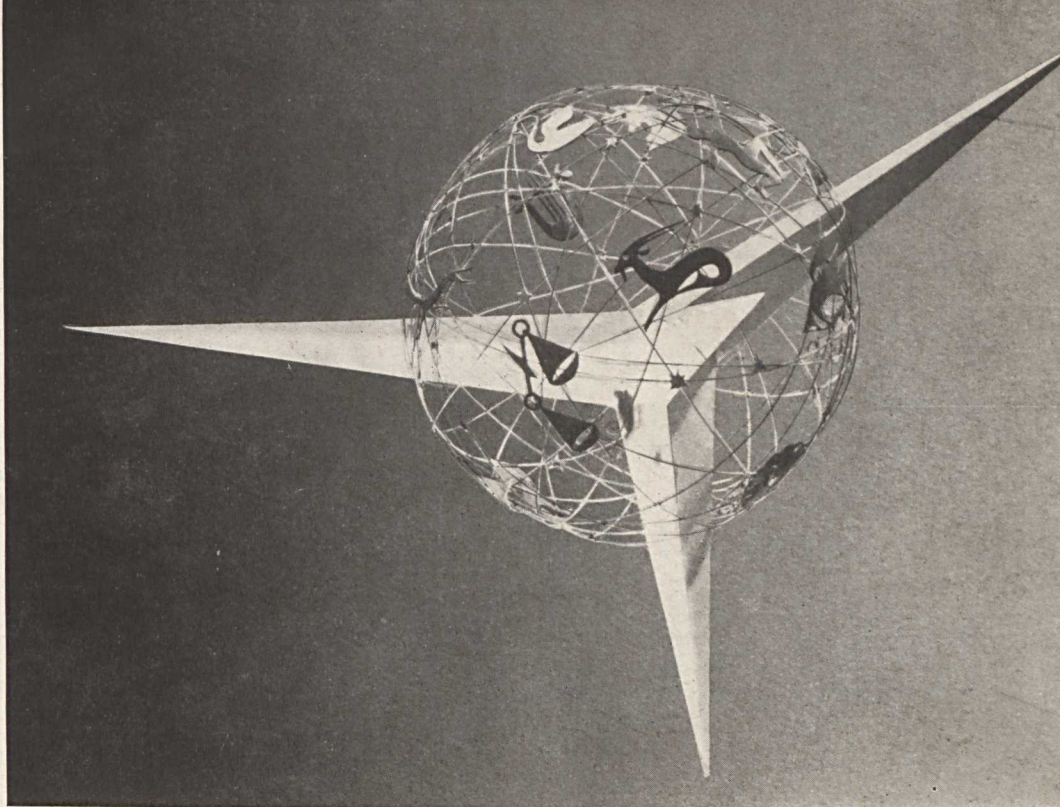
Э. Усталу. Оформление стереофонической звукоустановки. Дипломная работа. Государственный художественный институт Эстонской ССР.



Я. Ульгирский. Мебель для двухкомнатной квартиры. Дипломная работа. Львовский государственный институт прикладного и декоративного искусства.



В. Носов. Десертно-винный сервиз.
Стекло. Дипломная работа. ЛВХПУ
имени В. И. Мухомовой.



Б. Борисовский. Монумент «Космос». Металл. Дипломная работа. МВХПУ
(б. Строгановское).

В. Коновалова (МВХПУ), Н. Поповой, Е. Богдановой (ЛВХПУ) и других¹. В ряде случаев молодые художники, по приглашению руководства заводов, остались работать на тех предприятиях, где выполнялись их дипломные проекты.

Выпускники 1962 года создали новые хорошие произведения в разных жанрах промышленного искусства — от ювелирных точных приборов до тяжелых машин. Особенно удачны работы выпускниц ЛВХПУ Т. Самойловой и В. Суриной. Совместно с работниками конструкторского бюро завода подъемно-транспортного оборудования Т. Самойлова разработала проект крупногабаритного портового крана, очень выразительного по силуэту и пластике. В. Сурина приняла участие в разработке нового мощного трактора «Кировец», получившего одобрение производителей.

Как отрадное явление следует отметить, что вся группа выпускников отделения оформления промышленных изделий ЛВХПУ 1961 и 1962 годов используется теперь по своей специальности.

Однако в системе подготовки художников промышленности все еще имеются серьезные недостатки. Часто они являются результатом недопонимания того, что ценность будущих художников-конструкторов, чье творчество неотделимо от индустрии и техники, определяется глубиной специальных знаний.

Выступая на конференции по вопросам промышленного искусства, состоявшейся в ЛВХПУ, художник-конструктор О. Фролов, работающий с группой выпускников этого училища на заводе «Красное Сормово» над проектами судов на подводных крыльях, совершенно справедливо говорил о том, что слабость технической подготовки мешает молодому художнику активнее включаться в производство, авторитетно излагать свое мнение в творческих спорах с инженерами и технологами, быстрее и лучше решать эстетические проблемы техники.

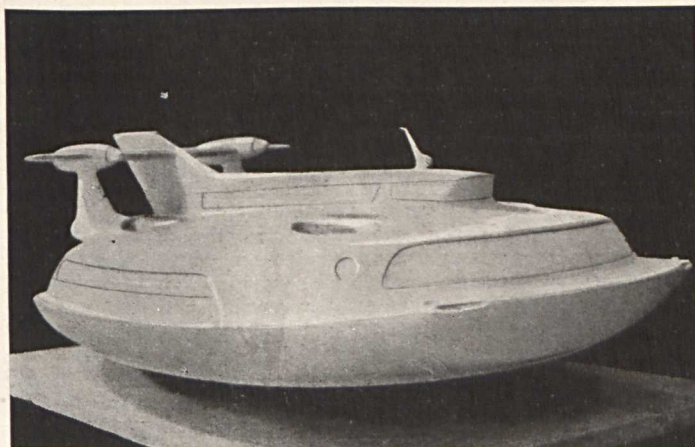
Постановление Совета Министров СССР «Об улучшении качества продукции машиностроения и товаров культурно-бытового назначения путем внедрения методов художественного конструирования» предъявляет новые серьезные требования художникам-конструкторам.

Теперь для повышения технических знаний, рационального их сочетания с художественной подготовкой специалистов требуются дальнейшие изменения содержания и методов преподавания в художественно-промышленных вузах.

Улучшению технической, технологической и эстетической подготовки художников должна способствовать обновленная учебная программа. В ЛВХПУ ее ввели с 1961/62 учебного года. Основные особенности этой программы — усиление специфики профиля художника-прикладника, углубление технических знаний студента, дальнейшее укрепление связи учебного процесса с промышленностью, более строгое соблюдение декоративного направления в преподавании академического рисунка и живописи.

В последние годы благодаря творческой инициативе доцентов М. Маркова и В. Комарденкова (МВХПУ), С. Петрова и В. Прошкина (ЛВХПУ) тщательное штудирование натуры все больше сочетается с овладением широкой декоративной манерой, умением найти цветовые отношения, дать обобщенную форму. Новая программа предполагает закрепить это начинание введением таких предметов, как декоративный рисунок. В порядке экспе-

А. Белокопытов. Модель судна на воздушной подушке.
Дипломная работа. ЛВХПУ имени В. И. Мухомовой.



¹ Подробный обзор дипломных работ помещен в №№ 10 и 11 «Декоративного искусства СССР» за 1961 г.



Э. Нэрви. Декоративные ткани.
Лен, набойка. Дипломная работа. Государственный художественный институт Эстонской ССР.

римента намечается преподавание промышленной графики. Углубляется содержание группы технологических дисциплин.

Однако и в новой программе еще недостаточно учтены требования практики. В частности, мало внимания уделяется проблеме подготовки художников как мастеров *декоративного ансамбля*, художественного комплекса предметов.

С принципами комплексного подхода к созданию произведений декоративно-прикладного искусства могут ознакомить «основы экспозиции» — предмет, которого еще нет в программе. Неправильно относить методы экспозиции только к музейно-выставочной практике. Экспозиционные приемы заложены и в решении любого интерьера, и в оформлении витрин, и в праздничном убранстве городов. Поэтому знание основ экспозиции очень важно для художника декоративно-прикладного искусства.

Насущно необходим и курс теории промышленного искусства, так как подготовка художников-конструкторов все еще основывается на интуиции и большом, но разрозненном опыте нескольких преподавателей.

Сейчас молодые специалисты работают еще «на ощупь»: они не могут достаточно четко осознать и разъяснить специфику связи технического и эстетического в машине. Так было при защите очень интересных работ В. Суриной и Т. Самойловой.

Изучение основ промышленного искусства даст возможность художнику с подлинным профессионализмом трактовать особенности сочетания эстетики и техники в своих работах.

Увеличивать объем технических знаний студента введением новых предметов, конечно, нужно. Но нельзя бесконечно загружать программу. Уже сейчас ее насыщенность близка к пределу. Поэтому целесообразен еще один путь. При чтении курсов существующих дисциплин нужно особое внимание обратить на разнообразные связи этих предметов с техникой и технологией.

До сих пор мы остро ощущаем отсутствие учебников по специальным предметам. Изданные у нас книги или устарели или стали библиографической редкостью. Это можно сказать, например, о труде А. Бялыникова и И. Лямина «Основы композиции», изданном в 1951 году.

Отсутствие учебных пособий во многом объясняется очень слабой исследовательской работой в области теории декоративно-

прикладного искусства, и в частности промышленного искусства. Плохо готовятся кадры искусствоведов. Аспирантура при ЛВХПУ только начинает свою работу. Аспирантура при МВХПУ существует с 1954 года. Ее окончили более двадцати человек, но ни один аспирант не защитил диссертации, и только немногие из окончивших продолжают научную работу.

Внедрение новых и обновление содержания существующих дисциплин потребуют дальнейшего совершенствования методов преподавания и обучения. Одним из новых методов подготовки может явиться формирование учебно-творческих бригад. Декан факультета декоративно-прикладного искусства ЛВХПУ Д. Филиппов высказался за организацию таких бригад из трех-четырех человек в ходе создания учебных групп коммунистического труда. Он мотивировал свое предложение тем, что объем декоративно-монументальных работ при современных масштабах не под силу одному рядовому художнику. Поэтому содружество, органично зародившееся еще в студенческие годы, поможет создать в будущем крепкие творческие коллективы, которые сумеют решить большие задачи.

Подобные бригады, по мнению ректора ЛВХПУ Я. Лукина, очень нужны и на промышленных предприятиях.

Первое творческое объединение воспитанников ЛВХПУ уже выходит в жизнь. Художники-конструкторы Самойлова, Сурина, Белокопытов, Пахомов скрепили свое содружество в студенческие годы упорной учебной, совместным участием в конкурсах. Впервые в ЛВХПУ они представили дипломные работы к защите не порознь, а в виде единой экспозиции, включающей, кроме самих проектов, декоративные панно и даже специальную подсветку. Молодые специалисты могут составить ядро художественно-конструкторского бюро Ленинградского совнархоза. Согласно постановлению правительства такие бюро будут организованы и при других совнархозах страны.

Крайне необходимо найти формы контакта вузов с молодыми художниками. Сейчас связь выпускника с училищем завершается рукопожатием ректора при вручении диплома. Подготовка окончен — теперь о выпускнике никто не думает.

Правильно ли это? Конечно, «наблюдение» за выпускником не входит в прямые обязанности педагогов, это не записано ни в каких положениях. Но этого требуют и общественный долг воспитателей молодых художников, и государственные интересы. Поэтому стоит поинтересоваться, что и как делает выпускник, каковы его взаимоотношения с производственным коллективом, что мешает или помогает ему в работе. Таким путем можно будет установить, какие черты творческого работника сумел воспитать в художнике институт, определить экономическую эффективность работы молодого специалиста. Постоянная связь с выпускниками училищ может дать очень много полезного для корректировки и улучшения учебного процесса. Кроме того, она убедит в целесообразности творческого дня для художника промышленности и в том, что работа в двух сложнейших областях — промышленности и искусстве — требует много времени для творческого совершенствования.

Подготовка молодых художников и творчество мастеров прикладного искусства связаны подобно сообщающимся сосудам. Изменение уровня одного из них сразу же отражается на другом. Новые творческие силы рожают новые веяния в искусстве. Обновленное искусство положительно влияет на характер подготовки молодых специалистов.

Новые задачи, поставленные перед промышленностью, обязывают руководителей производства повышать эстетическое качество продукции, работать в тесном контакте с художниками, требуют обратить серьезное внимание на увеличение числа художников промышленности. А этого нельзя добиться без увеличения количества вузов нужного профиля и обучающихся в них студентов.

В 1961 году на 6 выпускников отделения оформления промышленных изделий ЛВХПУ поступило 23 заявки с производства. В нынешнем году на 8 выпускников этого отделения уже подано 40 заявок. А на всех курсах этого отделения в ЛВХПУ обучается лишь 50 человек. В МВХПУ на 75 выпускников в 1960 году было дано 150 заявок, а в 1961 году на то же количество окончивших — 395 заявок.

Выпускники училищ разъезжаются по всей стране. В Средней Азии успешно работает Г. Брусенцев, в Сибири — А. Чернобровцев и С. Булатов, в Поволжье — О. Фролов и другие воспитанники ЛВХПУ и МВХПУ. Художников нескольких прикладных специальностей выпускают институты Прибалтики, Украины, Кавказа. Но все же таких специалистов нам явно не хватает.

Увеличение количества художников промышленности важно не только для массового создания высококачественных вещей. Здесь происходит процесс более глубокий и сложный, чем это может показаться на первый взгляд. Формируются новые люди, объединяющие в себе черты работников искусства и производств.

Новое постановление правительства, продиктованное заботой о развитии эстетической стороны советского производства, выпадает ответственность художественно-промышленных вузов за подготовку высококвалифицированных художников-конструкторов.

КРАСОТА, ЦЕЛЕСООБРАЗНОСТЬ, ЭКОНОМИЧНОСТЬ

Н. ЛУПНОВ

Организация, оборудование и художественное решение интерьеров современных жилых и общественных зданий массового строительства непосредственно связаны с общими проблемами советской архитектуры.

Интерьер, то есть внутреннее пространство зданий, — это та же архитектура, с ее синтезом функциональной целесообразности, экономики и красоты. Основа интерьера закладывается при проектировании здания, и в нем отражается социальная направленность нашей архитектуры, ее техническое и экономическое состояние и наши новые эстетические взгляды.

Еще существует, а местами и очень распространен взгляд, что создание современного интерьера — это проблема оформления готового помещения. Известны даже случаи, когда под словом «интерьер» подразумевалась только окраска стен и развеска занавесок.

Мы убеждены в том, что интерьер должен проектироваться, организовываться, создаваться, но не оформляться.

В интерьере, так же как и в «большой», «объемной» архитектуре, украшенческий, оформительский подход недопустим. Можно оформить к фестивалю город, клуб по случаю праздника, могут быть оформлены выставки, витрины, но не современный интерьер жилища и общественных зданий. Всякое оформление недолговечно, на нем всегда лежит печать временности, частного случая.

Даже тогда, когда мы заново оборудуем помещения старых зданий, меняя при этом их художественный облик, мы все же не имеем права их «оформлять». Мы должны создавать новый организм, с учетом всех требований, предъявляемых к современной архитектуре, но лишь в конструктивно заданной, исторически сложившейся обстановке.

Конечно, это не исключает наличия декоративных элементов, которые всегда будут присутствовать в интерьере, но их стилиевой характер и, наконец, количество должны иметь определенное и весьма убедительное обоснование.

Важно подчеркнуть главную черту современного оборудования интерьеров — обязательную органическую слитность красоты с практической целесообразностью и экономичностью. Очевидно, нам надлежит еще раз подумать о том, когда, где и в каких случаях одно или другое качество будет превалировать, но их взаимосвязанность обязательна.

В настоящее время проводится очень большая работа над улучшением типовых квартир, над повышением их удобства, при этом учитываются и требования наиболее целесообразного размещения оборудования. Особый интерес представляет экспериментальное строительство зданий с использованием широкого шага между опорами, позволяющего реально ставить вопрос о применении системы гибкой вариантной планировки со шкафами-перегородками сборно-разборного типа. Такая система дает возможность осуществить в квартире несколько планировочных вариантов в зависимости от состава семьи, их возраста, профессии и личных вкусов. Использование шкафов-перегородок рациональных конструкций, как показали подсчеты, выгодно и для государства и для потребителей, а сами помещения более удобны и приобретают совершенно новый облик.

Аналогичные приемы гибкой планировки, принцип перетекающего пространства вместо изолированных помещений уже закладываются и в проекты некоторых новых общественных зданий.

Каково же положение с современным оборудованием для интерьеров?

Вспомним, что огромная выставка образцов мебели для жилья, представленных на II Всесоюзный конкурс в Хорошево-Мневниках в 1961 году, была устроена в натуральных квартирах с их полным оборудованием и убранством. Именно эта выставка показала недостатки и пробелы в нашей работе над созданием интерьера жилья. Вполне современная, в отдельных случаях даже высокого художественного качества мебель зачастую не

размещалась в типовых квартирах так, как это необходимо. Использованные на выставке осветительные приборы лишь в немногих случаях функционально и стилистически были удовлетворительно связаны с мебелью. Большинство декоративных тканей, ковров, иногда интересных по расцветке, не подходило ни к мебели, ни к самой квартире из-за несоответствия в размере раппорта и главным образом из-за характера рисунка. Холодильники в кухне также не могли быть надлежащим образом скомпонованы со всеми другими предметами кухонного оборудования, хотя эти приборы, очевидно, работают неплохо и сами по себе выглядят удовлетворительно.

Еще хуже обстоит дело с телевизорами и радиоприемниками. Количество моделей этих весьма распространенных предметов нашего теперешнего домашнего обихода значительно возросло, они стали более компактны, улучшились их форма и качество отделки. Но в квартирах, оборудованных новой мебелью, эти изделия не находили себе места. Их трудно было разместить, их нельзя было встроить в шкафы, так как у многих из них ручки управления расположены сбоку и даже сзади. Удобно и красиво было лишь в тех квартирах, где авторы мебели разбирали приобретенный радиоприемник, а его механизм встраивали в комод или специальный шкаф.

Мы говорили о выставке. В заселенных квартирах дело обстоит, очевидно, не лучше.

С сожалением приходится признать, что полноценного интерьера жилища как явления массового мы пока еще не имеем.

Еще хуже обстоит дело с интерьерами детских садов, школ, больниц. Существует всего лишь несколько зданий, оборудованных на уровне современных требований. Среди них можно назвать экспериментальную школу в Подольске, школу в Дубне, несколько школ в Ленинграде и прибалтийских республиках, детские сады в тех же республиках. Но этого еще очень мало.

Основным недостатком интерьеров этих зданий является отсутствие доброкачественного оборудования и в первую очередь современной мебели и осветительных приборов. Выставка мебели и некоторых других изделий, предназначенных для общественных зданий, проведенная в 1959 году в Москве, и выпуск соответствующих альбомов-каталогов были очень полезны, но практических результатов они пока еще не дали. Новая, утвержденная в образцах мебель еще не выпускается, а два-три типа люминесцентного школьного светильника не решают вопроса. Даже новые детские сады оборудуются недостаточно удобной и гигиеничной мебелью.

Несколько больше удачных примеров можно назвать среди интерьеров гостиниц, кафе, ресторанов, столовых, магазинов, пионерских лагерей. Гостиницы «Юность» в Москве, «Неринга» в Вильнюсе, ресторан «Север» в Ленинграде, кафе «Таурас» в Вильнюсе, «Тарту» и «Тюльпе» в Каунасе, магазины в этом же городе, московское кафе «Молодежное» и ряд других зданий и помещений, несмотря на отдельные недостатки, могут быть названы в числе лучших. Весьма положительной оценки заслуживают интерьеры таких строительных комплексов, как лагерь «Морской» в Артеке, Дворец пионеров в Москве.

Нельзя не отметить один общий для новых интерьеров, даже для лучших из них, недостаток — это некоторая перегрузка архитектурными темами, стремление авторов использовать в одном помещении почти все существующие декоративные приемы — интенсивную окраску стен и пола, рельефы или росписи, декоративные планки, яркие ткани, керамику и т. д. Такая перегрузка декоративными элементами, хотя и вполне современными и часто интересными в отдельности, лишает интерьер цельности и ясности восприятия. С удовлетворением можно отметить, что этот недостаток, который, очевидно, является болезнью роста нашей архитектуры, постепенно преодолевается. Свидетельством этому является, например, кафе «Таурас» — строгое, выдержанное, решенное «на одну тему», с акцентом на своеобразном декоративном панно-рельефе.



К. Тулене. Декоративная решетка в кафе «Тюльпе». Металл.

Какие же основные задачи стоят сейчас перед нами?

Совершенно очевидно, что архитекторы и инженеры, занимающиеся объемным проектированием, и все специалисты, работающие в области интерьера и на предприятиях художественной промышленности, в своей практической деятельности должны усилить внимание к проблеме интерьера как комплексу функциональных, технических, эстетических, а зачастую гигиенических и психологических требований. Это значит, что при проектировании зданий с самого начала необходимо участие в нем специалистов по интерьеру и отдельным видам оборудования. Соответственно, и в работе архитекторов и художников, занятых массовым оборудованием и решением интерьеров, также с самого начала должны участвовать архитекторы-«объемщики».

Сейчас такого творческого контакта либо нет совсем, либо он запаздывает и устанавливается только тогда, когда уже можно лишь «расставить» мебель, «развесить» осветительную арматуру, подобрать ткани.

Кроме того, особенно важно иметь постоянное и целеустремленное творческое содружество между самими специалистами по отдельным видам оборудования. Так, например, мебельщик должен достаточно хорошо знать современные осветительные приборы и особенности их установки, а специалист по осветительным приборам — устройство и конструкцию современной мебели, конструкцию шкафов-перегородок и даже способы их изготовления.

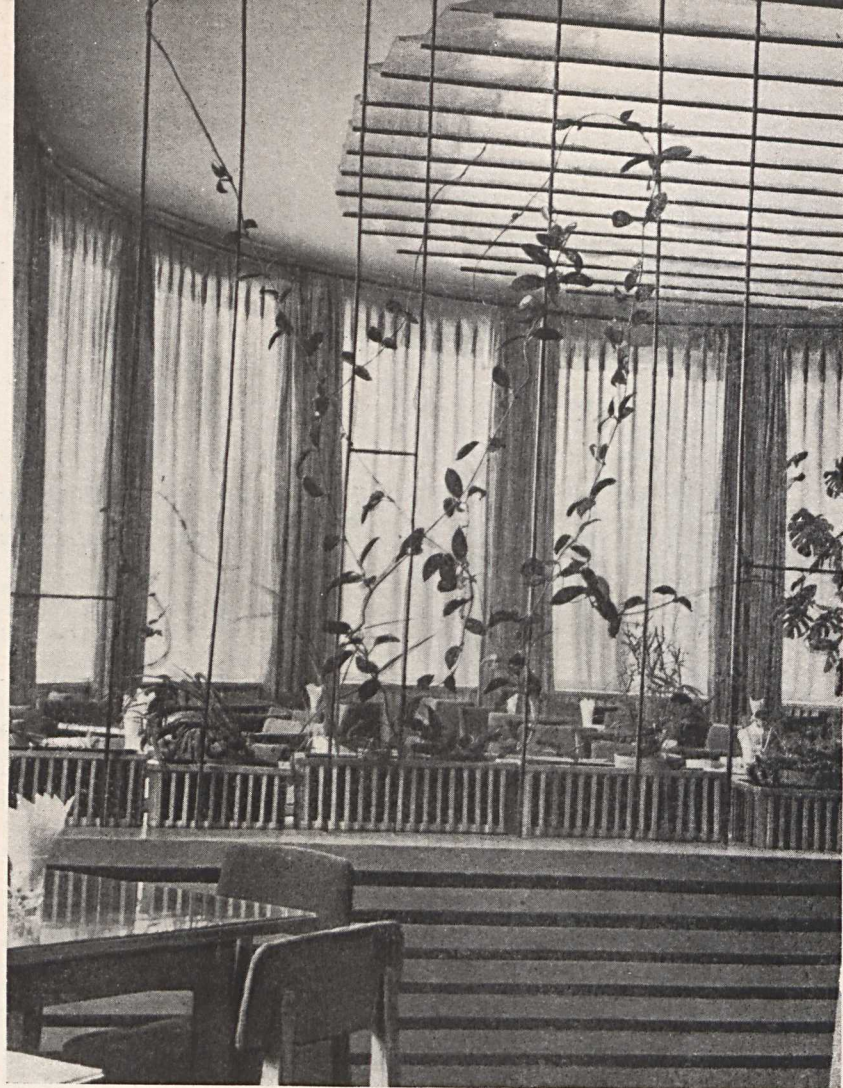
Но что означает единый художественный замысел? Часто можно слышать мнение о том, что каждый предмет должен быть произведением искусства. Нам кажется, что в настоящее время гораздо важнее, чтобы произведением искусства был комплекс изделий — комната, квартира, интерьер в целом, а не отдельный предмет. Нужны не «штучные» предметы, имеющие самостоятельный хороший «товарный вид», а прежде всего предметы, способные художественно взаимодействовать друг с другом, подчиненные общему замыслу. Предмет, изделие должны прежде всего иметь данные для участия в едином художественном ансамбле.

В правильности сказанного нас убеждает практика мебельных конкурсов, где лучшими оказались наборы, не имевшие в своем составе предметов, претендующих на отчетливо выраженную художественную индивидуальность. По верному пути в этом отношении идет конструирование светотехнических приборов — здесь начинают создаваться установки, обеспечивающие необходимое и красивое освещение без претензии на художественную ценность самих приборов. Тем более, что сейчас все большее количество отдельных массовых элементов оборудования встраивается, сливается с конструкцией зданий, иногда выполняя попутно сразу несколько функций. Отказ от «штучной» красоты позволит также значительно снизить стоимость всего набора изделий, интерьера в целом.

Мы, конечно, не хотим отрицать вообще необходимость создания художественно законченных вещей, тем более что общее нейтральное решение интерьера требует отдельных ярких декоративных предметов. Мы хотим лишь подчеркнуть обязательность подчинения всего интерьера общей художественной идее.

К сожалению, практически нам именно этого очень трудно добиться, так как большинство конструкторских бюро и промышленных предприятий имеют узкую специализацию и могут, как правило, выполнять лишь отдельные предметы, а не весь их сложный комплект.

Очевидно, при этих условиях лишь широкая профессиональная подготовка, высокая культура авторов может привести к желаемым результатам. Несмотря на узкую специализацию про-



мышленности, автор интерьера должен иметь очень широкую профессиональную подготовку и быть способным сочетать технику с эстетикой и экономикой.

Но, создавая комплекс, интерьер, архитекторы, художники прикладных искусств, конструкторы и технологи обязаны, конечно, повысить и качество самих предметов с точки зрения их функциональных удобств, их внешнего вида, художественной отделки, экономичности в изготовлении и эксплуатации. Необходимо добиваться полнейшей органичной слитности удобства и красоты в каждом предмете. При этом в художественном моделировании или конструировании полезных предметов тоже не место оформительству. Этого можно добиться тогда, когда конструктор и художник — одно и то же лицо, либо это два, три и даже больше специалистов, работающих и мыслящих вместе с самого начала работы.

Из сказанного вытекает также, что нам нужны специалисты новой формации, с широкой художественной и технической подготовкой, а не художники только по одному какому-нибудь материалу. Нам нужен художник-конструктор, а не художник-оформитель.

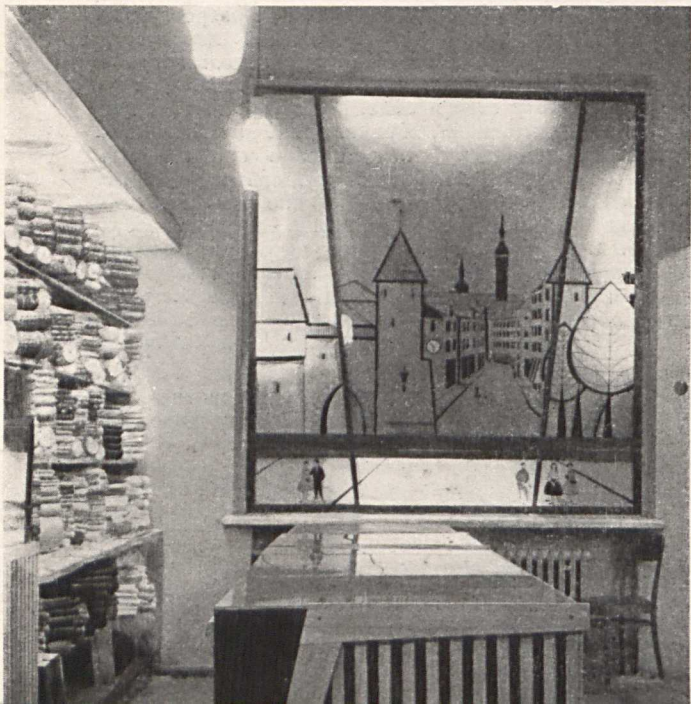
Как же должно выпускаться оборудование для наших интерьеров? Один образец или один набор для всей страны или множество разных по конструкции, форме и «стилю», но одинаковых по назначению изделий?

Нам кажется, что встроенные шкафы, встроенное оборудование, стационарная кухонная мебель, мебель и осветительная арматура для зданий общественного назначения, например, для школ и больниц, следует выпускать по тщательно отработанным проверенным образцам, но весьма ограниченной номенклатуры. Эти предметы должны быть удобными, экономичными и красивыми в интерьере, их надо постоянно совершенствовать и заменять лучшими. Но параллельный выпуск большого количества моделей с государственной точки зрения был бы нерационален.

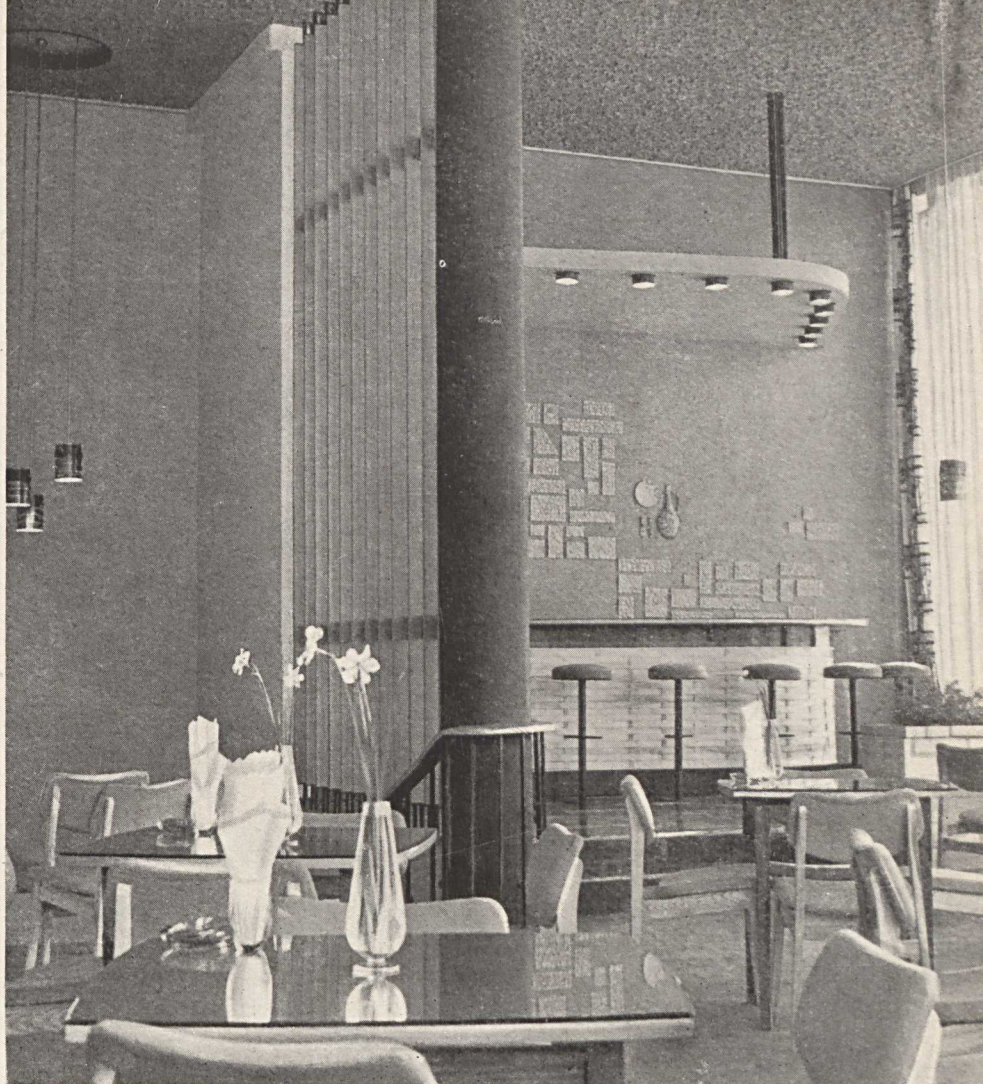
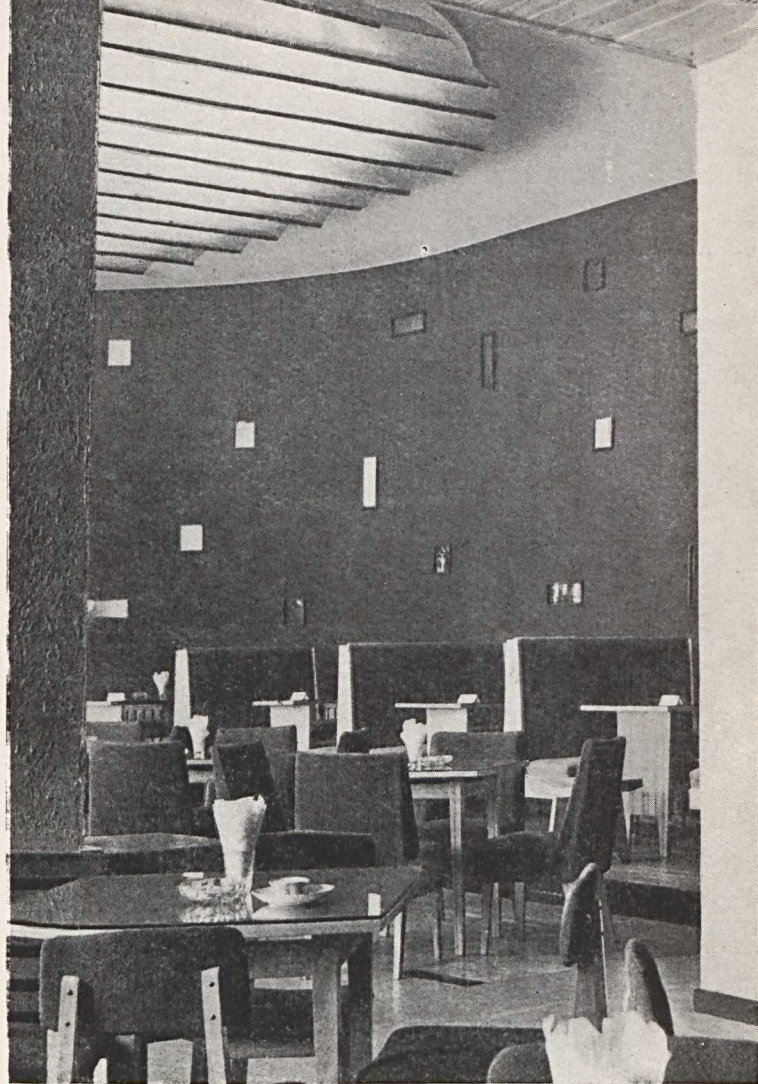
Эта часть оборудования должна быть массовой и стандартной. Разнообразие интерьеров нужно добиваться не за счет увеличения номенклатуры дорогостоящего оборудования, а иными средствами — различными приемами компоновки этих типовых изделий, их сочетания, цветовой и фактурной обработкой.

Но имеется другая группа предметов оборудования и благоустройства жилища. Это передвижная мебель для жилья, переносные осветительные приборы, декоративные ткани, ковры, керамика и скульптура. Именно такие изделия позволяют удовлетворить вполне законное желание наших людей придать помещению, где они проводят значительную часть своей жизни, своеобразный характер. Поэтому ассортимент выпуска таких вещей должен быть очень широк и разнообразен.

Нам кажется, что примерно так следует решать задачу организации художественного взаимодействия «массового и уникального», «стандартного и индивидуального».



Х. Карро. Магазин тканей в Таллинне.



А. Микенас, В. Дичюс. Кафе «Тулпе» в Каунасе. А. Вайвада, Э. Тиу-Вайвадене, Кафе «Тарту» в Каунасе.

Партия и правительство придают чрезвычайно большое значение производству и улучшению качества предметов народного потребления. Сейчас создан Всесоюзный проектный институт мебели; имеется решение об организации Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики с развитым опытным производством. Все эти мероприятия призваны резко повысить культуру производства предметов оборудования интерьеров, их эксплуатационные и эстетические качества.

Однако структура старых научно-исследовательских и проектно-экспериментальных организаций, так же как и новых, построена таким образом, что они могут решать лишь отдельные задачи, но не создавать весь комплекс интерьера.

Вопросами теории и практики оборудования интерьеров у нас занимается большое число разрозненных организаций. Проектирование и выпуск разных видов оборудования оторваны друг от друга; производством мебели, электроарматуры, тканей, декоративных предметов занимаются самые разные ведомства. Имеется множество не связанных между собой художественных советов. Очень трудно обеспечить единую направленность и взаимную увязку в работе этих организаций, особенно когда дело касается практической совместной работы между конструкторскими бюро и предприятиями на местах.

Кто же должен связать работу большого количества отраслей науки, техники и промышленности и объединить их усилия на создание современного советского интерьера?

Ответ, как нам кажется, может быть лишь один — архитектор, специфика профессии которого состоит в сочетании знаний и дарования инженера и художника. Следовательно, ответственность за качество интерьера несут в первую очередь архитекторы, их творческий союз и, если идти дальше, их архитектурно-строительные организации, Академия строительства и архитектуры СССР, Госстрой. Именно архитекторы должны организовывать совместную работу как в проектных организациях, на предприятиях и стройках, так и в научно-исследовательских институтах.

Поэтому нам следует просить правление Союза архитекторов СССР проявить инициативу и собрать рабочее совещание представителей заинтересованных министерств и ведомств для выработки практических предложений с целью создания координационного центра по интерьеру. Нам кажется, что такой орган должен быть обязательно в системе строительных организаций, то есть в Госстрое СССР или в подведомственной ему Академии строительства и архитектуры СССР.





Д. Юхнявичуте. Цветочный магазин в Вильнюсе.

НОВЫЕ ИНТЕРЬЕРЫ ЛИТВЫ

И. ЛАУРУШАС

Последние пять лет вопросами оборудования зданий литовские архитекторы и художники стали заниматься более углубленно и последовательно. Коренным образом изменились понятия функциональности и художественной сущности интерьера.

Соответствие архитектурного образа интерьера его назначению, разумное применение отделочных материалов, освещения и других средств, обеспечивающих наиболее благоприятные условия для человека, являются характерными чертами нового направления в организации внутреннего пространства зданий.

Все эти принципы не только не противоречат понятию национального характера в архитектуре, но и значительно расширяют его рамки. Если раньше национальный характер понимался как формальное использование мотивов народного творчества, то теперь мы стремимся найти национальный характер в самом содержании, в функциональной целесообразности, в современных формах, в применении местных материалов.

Творческая перестройка дала положительные результаты прежде всего в массовом жилищном строительстве. Изменение планировки, сокращение объемов и габаритов квартир вызвали новые решения их интерьеров: оборудования, мебели, осветительной арматуры. Громоздкие буфеты, шкафы, письменные двухтумбовые столы, сундуки-диваны и т. п. не могли уже разместиться в новой квартире. Поэтому мы прежде всего занялись проектированием мебели для нового жилищного строительства. Коллектив молодых архитекторов, конструкторов, технологов и мастеров энергично принялся за дело и в сравнительно корот-

кий срок создал экспериментальные образцы малогабаритной и секционной мебели, которые изготавливаются на мебельных фабриках республики.

Легче и изящнее стали стулья, столы, появилась трансформирующаяся мебель: диваны-кроватьи, обеденные столы и т. д. Применение такого материала, как паралон, позволило найти иную трактовку мягкой мебели, уменьшенные габариты кухни вызвали появление новой кухонной мебели и т. д.

Большое значение в пропаганде нового интерьера в современном жилье имела организованная в 1959 году выставка в одном из строящихся жилых домов на Антакальнисе. Здесь немало потрудились архитекторы над тем, как лучше решить покраску помещений и со вкусом подобрать отдельные предметы декоративного искусства, посуды и осветительной арматуры, то есть учесть все, что формирует интерьер квартиры.

Очень хорошая выставка была организована в помещениях эстрады в парке «Вингис». На ней была показана мебель для жилищ, отдельные гарнитуры и мебель для общественных зданий. Здесь экспонировались и произведения прикладного искусства. В этом же парке организовали уголок, где была собрана вся антихудожественная продукция магазинов и рынка. Эта выставка сыграла большую воспитательную роль.

Однако мы не ограничились только выставками. Новой мебели становилось все больше, и ее нужно было не рекламировать, а продавать. И в Вильнюсе был создан мебельный магазин-выставка (на улице Музеяус), в котором покупатель подбирает

нужную ему мебель и получает соответствующие консультации специалистов. Интерьер магазина решен как ряд оборудованных квартир. Это помогает покупателю выбрать необходимую мебель и задуматься о ее правильной расстановке. Все это — только первые шаги в художественном решении интерьеров жилья. Сегодня архитекторы и художники работают над дальнейшим совершенствованием мебели, стремятся к ее большему разнообразию.

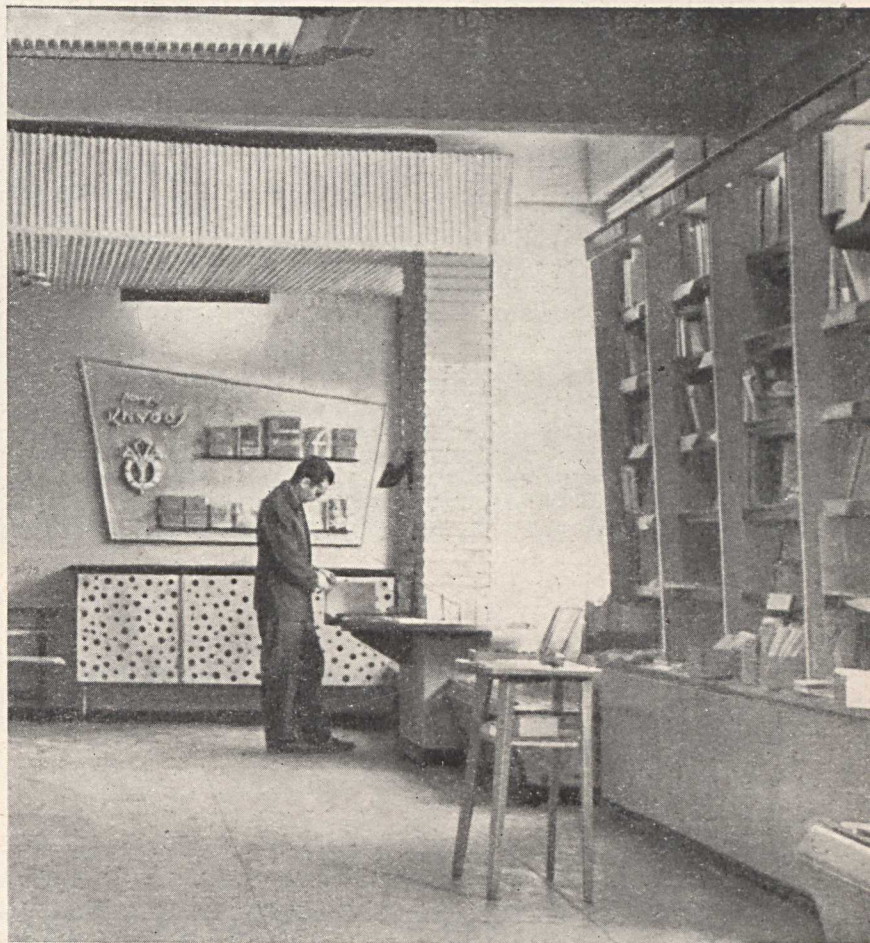
Черты нового особенно заметны в интерьерах общественных зданий. В этой области литовские архитекторы и художники потрудились особенно продуктивно.

Первой попыткой решения современного интерьера общественного здания является кафе «Неринга» в Вильнюсе (авторы братья А. и В. Насвитисы). В «Неринге» мы видим смелый отказ от ранее установившихся геометрических форм, их сменила свободная пластичная организация пространства, синтез средств декоративного искусства. Можно, конечно, говорить и о некоторых недостатках, но в целом этот интерьер бесспорно является интересным и новым решением. Кафе «Неринга» явилось своего рода переломным моментом в решении интерьеров общественных зданий. Затем последовали гостиница «Неринга», столовая «Шешупе», кафе литераторов, кафе «Таурас», ряд магазинов в Вильнюсе.

В Каунасе реконструированы почти все магазины по Лайсвес Аллея, а также кафе «Тульпе», «Яунимо» и другие. Недавно каунасские жители получили еще одно интересное предприятие общественного питания и отдыха — кафе «Тарту».

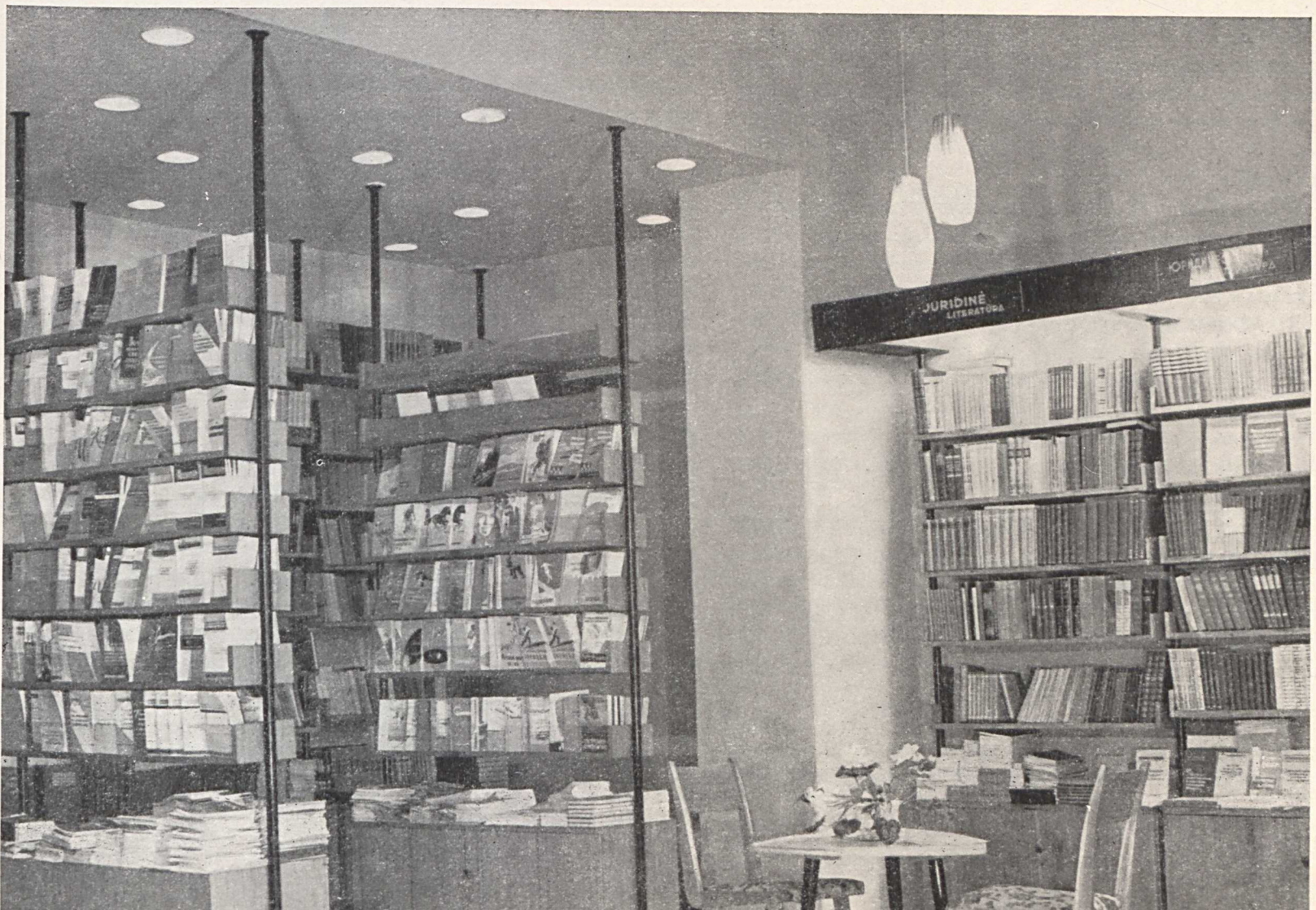
Существенным недостатком работы наших специалистов является ограниченность в выборе тех интерьеров, художественный облик которых изменен. Правда, в этом нельзя винить только архитекторов и художников. Видимо, мало задумываются над этим и планирующие организации республики. Смелее и активнее надо привлекать архитекторов и художников к созданию новых интерьеров производственных помещений, школ, детских и лечебных учреждений.

В настоящее время проектированием интерьеров в Литве занимается ряд проектных организаций. Интерьеры помещений в объектах капитального ремонта выполняются, как правило, в наших проектно-технических конторах горисполкомов. При проектировании объектов нового строительства интерьеры разрабатываются республиканскими проектными организациями.



П. Лапе. Книжный магазин в Клайпеде.

Ю. Шейбокас. Книжный магазин в Вильнюсе.



Кроме того, проектированием интерьеров занимаются также Научно-реставрационные производственные мастерские, комбинат «Дайле», филиал проектного института «Литпотребсоюза» и многие мелкие проектные организации.

Разработку интерьеров почему-то считают второстепенной деятельностью. А в таких условиях архитектор, конечно, не может специализироваться в области художественного решения интерьеров.

Нет нужды доказывать, что проектирование интерьеров имеет свои особенности. Это особая область архитектуры, требующая от специалиста не только знания технологии и функции, но и глубокого понимания возможностей и принципов применения декоративного искусства, отделочных материалов, светотехники, акустики и т. д.

Проектирование интерьера и его осуществление в натуре должны быть тесно связаны, так как это единый творческий процесс. Он не заканчивается выпуском чертежей, а продол-

В основу статей Н. Луппова и И. Лаурушаса положены их доклады на Всесоюзном совещании по вопросам интерьера, созванном Союзом архитекторов Литовской ССР и Союзом архитекторов СССР в Вильнюсе в июне 1962 г.

жается до сдачи объекта в эксплуатацию, потому что многие вопросы безошибочно могут быть решены только в натуре экспериментальным путем.

Проектирование интерьера и его реальное осуществление — это единый и неразрывный процесс. В тех же случаях, когда проектирование ведется в отрыве от строительных работ, интерьер утрачивает характер целостного организма и превращается в набор более или менее современных приемов. Примером может служить затянувшаяся реконструкция Вильнюсского универмага, проект которого был разработан Рижским филиалом «Союзгипроторга», а работы выполнялись Вильнюсским строительным трестом.

В целях улучшения работы над интерьерами представляется целесообразным создать единую проектно-производственную организацию с соответствующей экспериментальной базой. Только в таком случае может быть обеспечен необходимый контакт проектирования с выполнением и установлена ответственность этой организации за качество.

Эта организация — скорее всего институт — должна также координировать и методически руководить разработкой проектов и производством всех изделий, выпускаемых промышленностью для интерьера и быта.

АНИМАЛИЗМ В ДЕКОРАТИВНОМ ИСКУССТВЕ

(Окончание)

Д. ГОРЛОВ

Анималистическая тема нашла широкое отражение и в русском народном искусстве*. Она выражена во всех материалах, которыми пользовались народные художники: в резном дереве и камне, глине, майолике, фаянсе, фарфоре, металле, кружеве, вышивках, ткачестве, набойке, папье-маше, тесте (пряники).

Особенно широко анималистическая тема использована мастерами игрушки. Игрушка для народного мастера являлась серьезной и ответственной работой, в которую он вкладывал все свое мастерство.

Выразительны и предельно лаконичны, например, деревянные кони, расписанные так свободно и радостно. Остро донесен основной строй силуэта. Тактично изъято все лишнее.

Как мягок, пластичен и весел в орнаменте пряничный конь. Как резко отличается его плавный силуэт от четкого резного.

Те же черты — чувство материала, ритмического строя, иногда тонкого юмора, улыбки — свойственны и произведениям утилитарно-декоративного назначения. Как остро, например, выражена тупость глиняного барана! Его «баранья сущность» видна не только в образе в целом, но и в каждой детали, взятой в отдельности. Присутствует здесь

и юмор народного художника, не переходящий, однако, в шарж или карикатуру.

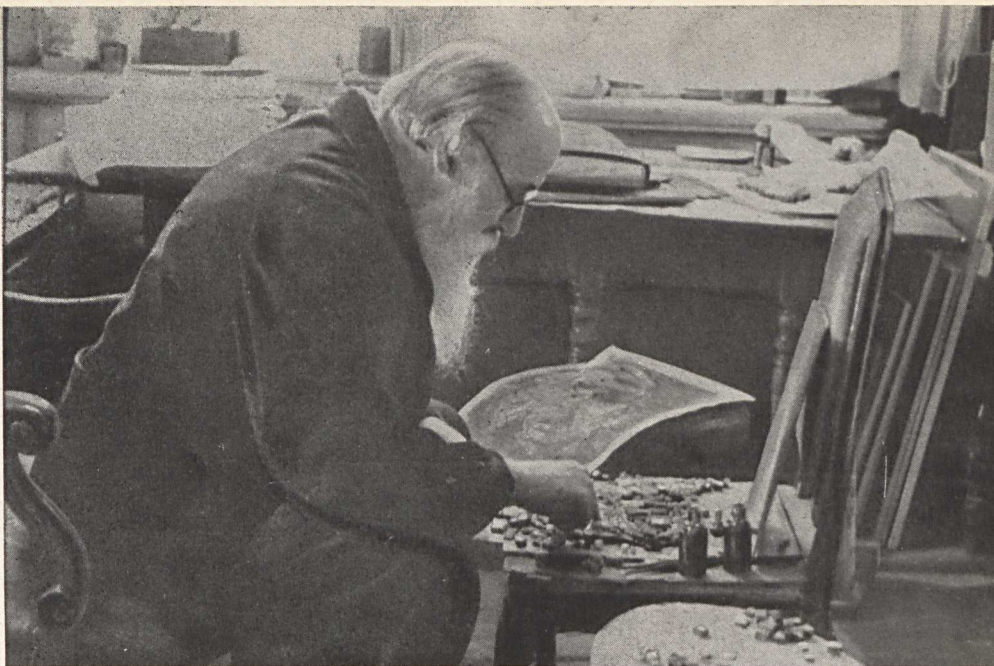
Пластичность и цельность образа, общий колорит изделия, выразительность материала создают произведение, способное украсить любой интерьер.

Радостная настроенность, лиричность проникли даже в русские иконы, особенно в те из них, в которых сильно влияние бытового декоративного искусства, в частности использован анималистический жанр (например, икона XIV века «Власий в пещере со львами»).

Большая свобода ритмического строя, мажорность цвета, лаконизм, острота образа, глубокое понимание материала отличают не только произведения анималистического жанра. Эти черты свойственны всему народному искусству. К сожалению, многие материалы, в которых воплощен народный гений, очень недолговечны — рыхлое дерево, песчаник, известняк, папье-маше, кружево, ткани. Мы недостаточно заботимся о сохранении драгоценностей, оставшихся нам в наследство. Как мало мы пропагандируем их. Неохотно и редко обращаются художники к этому живительному источнику, способному освежить творческие искания и дать жизнь новым формам выражения в искусстве. И как дерево приобретает мощь и красоту, углубляясь корнями в почву, его вскормившую, так и искусство способно развиваться и приобретать силу, питаясь корнями, уходящими в почву духовной культуры своего народа.

* См. рисунки В. Ватагина в приложении к этому номеру журнала.

В. Фаворский за работой.



ФАВОРСКИЙ О МОНУМЕНТАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

«Однажды, правда, еще до войны, следовательно, порядочно лет тому назад, — рассказывает В. А. Фаворский, — я встретил на улице одного художника, и он спросил меня, что я поделяваю. Я сказал, что кончаю иллюстрировать одну книгу и начинаю стенную роспись. «Ну, а я занимаюсь искусством», — был его ответ. Он, по-видимому, понимал под искусством исключительно живопись масляными красками. Правда, ведь это довольно одностороннее понимание искусства.

Кто это?

Не все ли равно...

Такое мнение и сейчас встречается. В этом как бы отщипывается особый род искусства монументального, искусства с его своеобразным характером».

Это воспоминание Фаворского, по всей видимости, относится к началу тридцатых годов, когда советское монументальное искусство, точнее монументальная живопись, еще только делало свои первые шаги.

В. Фаворский. Фреска в Музее материнства. Фрагмент. 1933

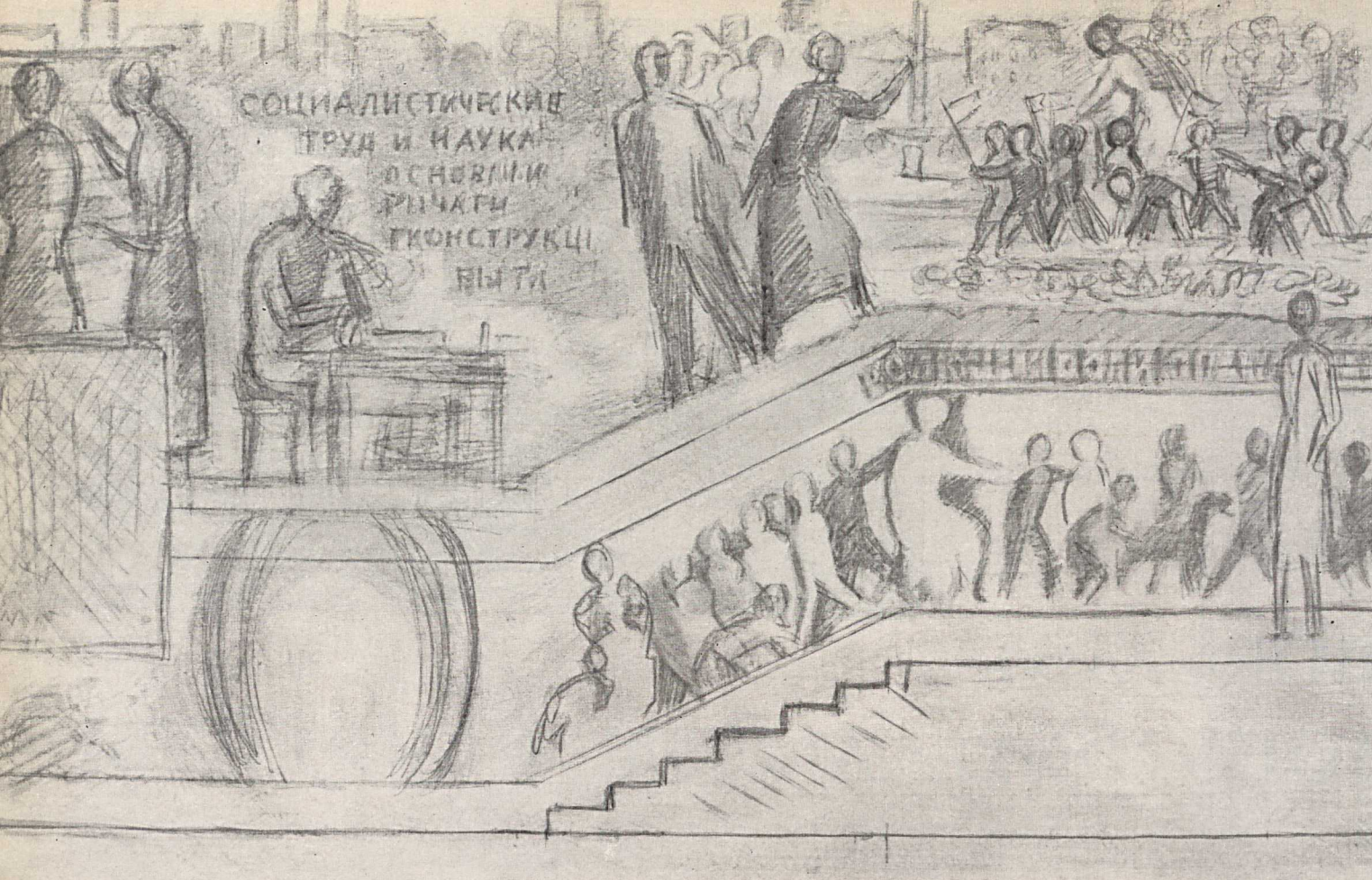


Фаворский был одним из тех советских художников, который вместе с Е. Лансере, Л. Бруни и молодым А. Дейнекой начал делать первые настенные росписи. Фаворского привлекало в монументальном искусстве то, что оно «является необходимейшим искусством для социалистического общества». «Стиль социалистического реализма наиболее часто определяется, как мне кажется, стремлением к монументальности и как бы «общественности» самого изображения, что в полной мере доступно только социалистическому городу».

Вместе с Л. Бруни и В. Мухиной Фаворский в 1933 году оформил интерьер Музея охраны материнства и младенчества на Кропоткинской улице. Здание было старое, его переоборудовали для нужд музея, еще велись строительные работы. На долю Фаворского досталось расписать вестибюль и лестницу. Помещение было маленьким и узким. Боковые стены изломаны под углом.

На эскиз дали очень мало времени — всего месяц, а работа была совершенно новой. Раздумывая над характером оформления, художник хотел добиться красочного и яркого впечатления. «...Я стремился изложить тему с подъемом, как бы торжественно, но ни в коем случае не впадая в стилизацию и ложный монументализм».

Центральная группа росписи обрамляет вход в музей, к которому подводят марши лестницы. На стенах слева и справа изображена сцена городской и колхозной жизни. Росписи строятся в два яруса, это делает их меньше по высоте. Живопись, как и сам музей, до наших дней не сохранились, о них можно судить лишь по однотонным фотографиям и записям очевидцев. Поэтому естественна разноречивость в сегодняшней оценке этих росписей. Один из критиков, видевший роспись еще в процессе работы, пишет, что она светится радостными красками, лицами играющих, бегающих, смеющихся розовых ребят и улыбающихся женщин в белом, что роспись вызывает ощущение простора и праздничности, усиленное звучными голубыми, зелеными и розовыми тонами, мягкой фиолетовостью фона и легкой голубизной пространства. А другой критик, тоже видевший роспись в подлиннике, находит в ней не смеющиеся лица и не звонкую гамму красок, а скуку и безжизненность. Третий, знакомый, видимо, с росписями по прежним рецензиям и фотографиям, тоже не видит в них ничего заслуживающего похвалы.



В. Фаворский. Эскиз росписи в Музее материнства. Карандаш. 1933

Не интересна ли сама эта разноречивость и спорность отзывов, напоминающих давнюю полемику вокруг гравюр Фаворского, не свидетельствует ли она о том, что первая же роспись, сделанная Фаворским, не явилась чем-то ординарным?

Рассказывая об этом своем первом опыте, Фаворский не останавливается специально на теме росписи — она определяется спецификой самого музея. Но идейные установки художника ясны, они вытекают из его общих формулировок о необходимости монументального искусства для социалистического общества, а это было написано художником сразу же после окончания работы в феврале 1933 года, то есть до того, как на Первом съезде писателей (1934) было сформулировано понятие социалистического реализма.

В. Фаворский подробно разбирает технику работы. Он выбрал акварельный способ живописи, дающий возможность еще в сырой фреске видеть отношение тонов друг к другу. Кроме того, акварельный способ позволяет пользоваться лессировками, что дает очень сложную игру тонов.

Задачей художника было ритмически оформить все помещение. «Меня меньше привлекает возможность работы над фреской на отдельно стоящей стене. В монументальной росписи самое интересное — это переход живописи с одной плоскости на другую. Когда я, окончив портал, перешел на перпендикулярную стену, то остро ощутил совершенно особенное чувство включения живописи в реальное пространство. Живопись всегда обладает третьим измерением — глубиной. Перегиб живописи через угол стены обогащает ее как бы четвертым измерением. Благодаря сочетанию четырех координат живопись входит в пространство реального человека».

Учитывая изгиб стен и то, что по условиям интерьера роспись не охватывалась одним взглядом, Фаворский добивался того, чтобы фигуры сохраняли выразительность в

любом ракурсе. Эта подвижность обуславливала своеобразную жизнь фигур.

Рассматривая эту свою первую монументальную роспись как ученическую работу, Фаворский часто задумывается и над техникой росписи и даже над особой формой кистей, пригодных для этой работы, позволяющей «моделировать удар». Художник признал, что в выборе красок он допустил ошибку, пытаясь строить всю живопись на смешении нескольких основных цветов. Это не позволило ему добиться нужного разнообразия. Он понял, что в монументальной живописи необходимо работать природными красками, которые дают возможность получать различные, часто очень тонкие оттенки.

В. Фаворский за работой



Когда Фаворский работал над росписью, его постоянно окружали люди: строительные рабочие, плотники, штукатуры, персонал музея, врачи, санитарки. Художник с удовольствием вспоминает, как активно реагировали они на его работу. Равнодушных не было. Именно тогда практически подтвердилась мысль об особенной «общественности», принадлежности обществу монументального искусства. Хотелось работать еще. «Писал я на стене первый раз, но надеюсь не в последний, так как трудно найти другую технику, позволяющую так разносторонне и в то же время просто излагать тему и так восхитительно подводить ее к материалу стены».

Спустя два года Фаворский расписал Дом моделей на Сретенке: снаружи — в технике сграффито, внутри — в технике фрески. Когда с художником велись переговоры о росписи, ему говорили, что дом простоят недолго, лет пять от силы, а там здание будет снесено в порядке реконструкции улицы. На этот короткий срок и были рассчитаны росписи.

Следующая работа Фаворского — роспись потолка в Московском доме пионеров на тему «Парад 1 Мая».

Интерес к монументальной живописи не ослабевал. Фаворский расписывает потолок наземного вестибюля станции метро первой очереди «Комсомольская» (1935), украшает настенной росписью жилые здания (Наркомлес, 1936). Социалистическая Москва строилась.

В конце декабря 1934 года Союз советских архитекторов созвал в Москве первое творческое совещание по вопросам синтеза пространственных искусств. На совещании выступали искусствоведы, архитекторы, скульпторы и живописцы. Каждое выступление было пронизано стремлением поставить вопросы синтеза на практическую почву.

Выступление Фаворского было посвящено живописи и архитектуре. В нем художник сформулировал свои взгляды, явившиеся не только следствием его практической работы, но как бы и программой дальнейших творческих планов.

В. Фаворский исходил из того, что всякое художественное произведение имеет две одновременно выполняемые задачи. С одной стороны, это задача чисто познавательная, с другой — ритмическая организация материала. Если первой больше занимается живопись, то решение второй — в архитектурной практике. Однако если бы живопись ограничивалась исключительно сюжетно-познавательной задачей, а архитектура — ритмической, то синтез между ними исключался бы. «Натуралистическая картина, натуралистическая скульптура и конструктивистская архитектура, которая не имеет тела, которая безразлична к массе и к цвету, не могут, конечно, быть соединены, они не способны к синтезу».

Реалистическая основа синтеза, по мнению Фаворского, заключается в том, что живописи не чужды ритмические решения, а в архитектуре обязательно должно быть образное содержание. И именно на этой основе, на взаимопроникновении и дополнении и основывается синтез живописи и архитектуры, понимаемый реалистически. «Можно говорить о более глубокой или более плоскостной живописи, но это должна быть всегда живопись реалистическая».

Фаворский специально останавливается на проблеме цвета в архитектуре, которым некоторые архитекторы, по его мнению, пользуются недостаточно обоснованно и без должного понимания. «Цвет должен пониматься образно, как определенный реалистический элемент формы. В каждом отдельном случае при этом надо установить, создает ли этот цвет действительно поверхность, характеризующую здание? Ведь и этот цвет нужно рассматривать как определенное реалистическое изображение в самом элементарном его виде, как изображение, предполагающее уже определенную форму».

Протестуя против иллюзионизма, признающего отвле-

ченный, плоскостной рисунок, Фаворский утверждал, что плоское изображение вообще невозможно. «Всякое пятно, даже ровная по цвету черная тушь, пролитая на белую бумагу, уже есть форма, ибо его контуры дают ему большую или меньшую массивность». На этом основании художник считал, что и в архитектуре невозможен отвлеченный цвет.

Далее Фаворский рассматривает, как на архитектуру ложится фреска. В одном случае подчеркивается плоскость стены, позволяющая давать перспективную глубину, а в другом — вся масса здания берется в целом. Первое решение было характерно для Ренессанса, а второе — для Византии. И в современной архитектуре сохраняются эти два типа — целый ряд архитекторов в своей практике опирается на Ренессанс, а архитекторы конструктивистского толка утверждают общую архитектурную массу.

Что касается композиционных особенностей стеной росписи, то Фаворский выявляет их, противопоставляя монументальную живопись станковой. «Станковая картина, имеющая изобразительной поверхностью обрамленный холст, будет по большей части строить пространство центрально, давая событие более или менее единовременно, а стенная живопись, имея поверхность по массе сильно выраженную, рассматриваемую во времени, будет строить композицию эпически, идя по многим остановкам, по многим центрам».

Рассматривая современные течения в монументальной живописи, Фаворский особо отмечал опыты в этой области Е. Е. Лансере, которого он всегда ставил очень высоко. Лансере прорывал плоскость стены, уводя взгляд зрителя в беспредельную глубину пространства. И этот прием был оправдан, ибо такая живопись превосходно связывалась с тяжелыми рамами архитектурного обрамления, свойственного тем зданиям, в которых работал Лансере. Бурное движение форм и стремительный прорыв плоскости — вот основа плафонных росписей Лансере. И он даже огорчился, как вспоминает Фаворский, когда для того, чтобы показать лица персонажей, ему приходилось отказываться от слишком резких пространственных сокращений.

Другую группу мастеров представляет А. Дейнека. Они также дают большую глубину пространства, но она иная, чем у Лансере. Глубина здесь не имеет «перспективной конкретности», она не строится на непосредственной связи предметов друг с другом, ей свойственны резкие переходы от крупного к предельно мелкому, находящемуся на горизонте. Стена берется отвлеченно, она не массивна.

Подлинный синтез живописи и архитектуры невозможен без признания за каждой из его участниц права на решение как образных, так и ритмических задач организа-

В. Фаворский. Народные восстания в XVIII веке. Фреска в зале Исторического музея. Фрагмент.





В. Фаворский. Эскиз мозаичного панно «1905 год». Цв. карандаш.

пии материала. Другое дело, что они будут решать их в разной мере и разном объеме. «Мне кажется, что с этим вопросом связано изживание конструктивистического загиба, не признававшего изображения зрительной действительности, так же как и загиба ахрровского, не признававшего за отвлеченной формой, хотя бы за архитектурой, образности и идеологичности».

Интересны воспоминания Фаворского о том, как с группой других художников он посетил в г. Горьком автомобильный завод, поразивший его не только своим техническим совершенством, но каким-то особенным, новым ритмом жизни и окружения, ритмической и цветовой красотой. Перед современными художниками и архитекторами стоят задачи — увидеть и понять эти ритмы в жизни и организовать их в монументальном искусстве. «Засилие старых ритмов, — утверждал Фаворский, — в которых мы гораздо больше, чем в типаже, зависим от архитектуры и вообще художественного наследства, может исчезнуть в нашей работе в натуре».

В довоенные годы значительную роль в развитии монументального искусства начала играть организованная в 1935 году Мастерская монументальной живописи Академии архитектуры СССР. Фаворский работал в ней с 1936 по 1948 год.

За несколько лет он самостоятельно или в составе бригад выполнил ряд больших работ, причем характер их весьма разнообразен, и каждая из них ставила перед художником особые задачи. В. Фаворский руководил работами по оформлению Дворца пионеров в городе Калинин, принимал участие в оформлении павильонов Всесоюзной сельскохозяйственной выставки, делал роспись в Петровском зале Исторического музея.

Эта роспись была закончена в конце 1938 года. На фреске рукой художника написана дата окончания работы, указаны архитектор и строитель зала, штукатур, а уж потом, что «написал и компоновал» Фаворский и кто ему в этом помогал. Во всю противоположную окнам глухую стену изображена карта России времен царя Петра. А по нижнему краю росписи во весь рост изображены фигуры

людей Петровской эпохи. Здесь строители, плотники, воины, матросы — все те, кто вывел страну на новую дорогу. Фигуры, при всей точности в деталях одежды и атрибутах, трактованы условно — рядом карта, отвлеченный графический чертеж, и, естественно, с ним могли компоноваться лишь персонажи, изображенные подобным образом. В противном случае роспись потеряла бы цельность и просто распалась бы на отдельные компоненты.

В 1940 году Фаворский наряду с Л. Бруни, Н. Вильямсом, И. Дегтяревым, Е. Лансере, Ф. Федоровским и В. Яковлевым принял участие в конкурсе на создание по-

В. Фаворский за работой.



вого плафона для Большого театра. Тема плафона была задана: «Расцвет искусства народов СССР». Два эскиза — Лансере и Фаворского, — разные по пониманию синтеза, были признаны лучшими.

Лансере представил работу, исполненную в его обычной бравурной и пышной манере, что в большой степени отвечало эклектическому характеру театрального интерьера. Фаворский же представил эскиз совершенно иного рода. Он утверждал плоскость потолка, покрыв ее овальными и трапециевидными медальонами. Художник словно стремился выиграть на контрасте перегруженного золотом зала и необычайно легкого прозрачно-голубого потолка.

Следующей большой работой Фаворского было участие в оформлении нового театра Советской Армии в Москве. Для большой сцены этого театра он написал жесткий занавес.

Весь низ занавеса занимает массивный, рустованный каменный покой, на котором возвышается легкая галерея. Между пилястрами изображены статуи великих драматургов, за которыми на спущенных сверху гобеленах вытканы сцены народных восстаний. Занавес охватывает широкая пейзажная панорама, расстилающаяся за пилястрами галереи, и бронзовый рельефный фриз, как пояс, стягивающий каменный покой. Таким образом, на одном шите занавеса изображены и современный пейзаж, и исторические события, и эпизоды из жизни армии, и статуи писателей. И все это искусно скомпоновано. Кроме того, бронзовый фриз и каменный покой отвечают характеру армейского театра.

Эта работа была последней монументальной работой Фаворского в предвоенные годы.

В послевоенные годы Фаворский продолжает работать в различных областях монументального творчества. Совместно с художниками В. Б. Элькониным и Л. Р. Мильгачевым он делает керамический камин на тему «Старый Петербург» для дизель-электрохода «Россия». Еще раз работает в Петровском зале Исторического музея, делая на стене в проеме между окнами фреску «Народные восстания в начале XVIII века». Красочная гамма этой росписи относительно насыщена и ярка, так как зрителю приходится смотреть на роспись против света. Персонажи характеризованы детально, что отвечает познавательному назначению музейной экспозиции. Для советского посольства в Варшаве В. Фаворским исполнен мозаичный портал по темам «Зима», «Весна», «Осень».

Вопросы синтеза продолжают занимать Фаворского. Недавно он заявил во время беседы: «Я, кажется, только что сообразил, что же такое синтез и какие произведения могут его составлять».

«Монументальное искусство совместно с архитектурой организует наше пространство, организует нас. Тут его можно сравнить с музыкой. Как влияет на нас, например, в различном ладе марш, мы всем телом, всем существом ощущаем его влияние на нас, будь то грустное или бодрое и веселое. Так и в монументальном искусстве есть возможности заставить нас жить в определенном ритме. Если изобразительное искусство может на нас нравственно влиять, может перестраивать нас морально и эстетически, то монументальное искусство, кроме того, просто меняет наше поведение, меняет нашу жизнь, меняет наше дыхание, наш шаг. Оно художественно организует наше жилое пространство, пронизывает его ритмом, создает в нем содержательные моменты, руководящие нами...»

И разве такое искусство не нужно обществу или нужно ему во вторую очередь? И разве искусство с такими возможностями не является необходимейшим искусством для социалистического общества?»

Фаворский уверен, что в строительстве пришел конец и наивному безвкусовому украшательству, и голой функцио-



Жилой дом Наркомлеса. Фрагмент фасада. *Граффито* — В. Фаворского. 1936

нальной инженерии: «Партия и страна, — пишет художник, — поставили перед архитектурой задачу выразить идею социализма, передать ритмическими, монументальными формами нашу эпоху, строить красиво и разнообразно. И тем самым поставили перед архитектурой проблему синтеза искусств, так как, имея перед собой эту трудную задачу, архитектура должна выйти из замкнутости отдельной дисциплины...»

Монументальное искусство, синтез искусств требуют высокого совершенства художественной формы. Только произведения подлинно художественные могут составить синтез органический и естественный, отмеченный истинной гармонией формы и содержания. «Мне даже представляется, что уже в постановке вопроса о социалистическом реализме и сейчас намечается вопрос о реализме ритма и красоты; ведь, стремясь к красоте, мы не должны обманываться красотой, мы должны добиваться содержательной красоты, вытекающей из тех особенных, жизненных тенденций, которые характеризуют наше социалистическое строительство».

Ю. ХАЛАМИНСКИЙ

Статья построена на материалах монографии Ю. Халаминского о В. А. Фаворском, выходящей в издательстве Академии художеств СССР.

МЕЖДУНАРОДНАЯ
ВЫСТАВКА КЕРАМИКИ.
ПРАГА. 1962

ЭКСПОНАТЫ И ДИСКУССИИ

Л. АНДРЕЕВА,
З. ЛИТВИНОВА



CÉRAMIQUE
INTERNATIONALE
PRAGA 62

Международная академия керамики, отмечающая в 1962 году свой десятилетний юбилей, положила начало замечательной традиции — организации периодических международных выставок современной керамики.

Выставки эти стали своеобразными керамическими триеннале, проводимыми, правда, не в каком-либо одном месте, а каждый раз в новой стране, в новом городе. Они значительно подняли общественный интерес к современной художественной керамике.

Международные выставки стимулируют быстрый рост искусства керамики во всем мире и способствуют укреплению интернациональных связей между художниками и странами-участницами.

Пражская выставка 1962 года превзошла все когда-либо устраивавшиеся керамические выставки. Масштабы ее были грандиозны; по количеству экспонатов и размаху экспозиционного замысла она не знала себе равных. В ней приняли участие более тридцати стран с различным уровнем культуры, национальными традициями, укладом общественной жизни.

Пять тысяч керамических предметов были представлены в лучшем выставочном зале Чехословакии — «Брюссельском» павильоне, который размещен теперь в Пражском парке культуры и отдыха имени Юлиуса Фучика. Главной задачей выставки было показать в международном обозрении все эстетические возможности керамики и ее роль в современной художественной культуре.

В день открытия выставки начал работу конгресс Международной академии керамики. В программе конгресса предусматривалось обсуждение следующих основных проблем: керамика и фарфор как важная область творческого труда; эстетические возможности керамики и фарфора в архитектурной среде; сотрудничество художников в условиях современного индустриального производства.

Однако доклады, решавшие общую для всех тему на материале одной страны, были различными и не походили друг на друга.

Очень показательным и интересным оказалось сопоставление докладов представителей Чехословакии, Румынии и Советского Союза с сообщениями делегатов капиталистических государств. Последние, характеризуя керамику своих стран, совершенно изолировали ее развитие от социальных и культурных условий времени и сосредоточили свое внимание на описании стилевой эволюции и профессиональных достижений в этой области искусства. В противоположность им делегаты социалистических стран говорили, что забота о красоте стала общественным делом в их странах, отмечали эстетическое воздействие керамики и ее воспитательную роль. Они подчеркивали, что наиболее важной задачей является создание высокохудожественного промышленного стандарта и керамических произведений для общественных и жилых зданий, строительство которых расширяется в этих странах с каждым годом. Работа над массовыми изделиями, говорилось в этих выступлениях, должна обогащаться достижениями уникальной декоративной керамики, где талант художника не связан узкотехническими условиями определенного промышленного производства.

В докладах представителей Югославии и Турции основной акцент делался на характеристике исторического национального опыта в керамике. Это обуславливалось тем, что современная керамика этих стран уступает их традициям и не выдерживает сопоставления с искусством предшествующих периодов. Фарфоровая промышленность Турции, как об этом сообщил профессор Ойгар, развивается сейчас при большой консультативной и технической помощи Чехословакии.

Доклады делегатов Англии, Австрии и Мальташской республики были значительно ближе к проблемам развития современной керамики.

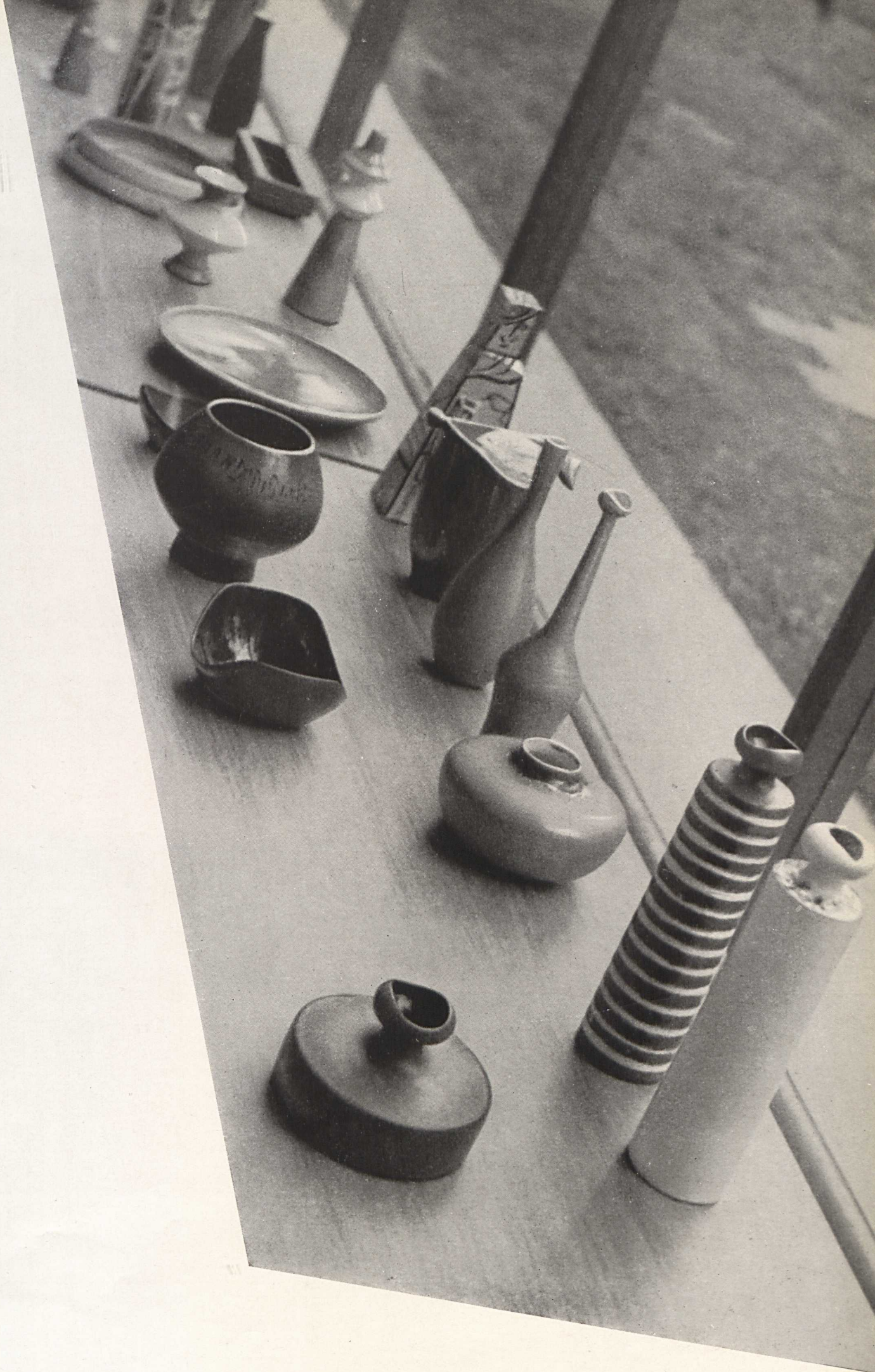
Очень заинтересовало всех выступление австрийского делегата. Современное понятие красоты в керамике, которое австрийцы, так же как некоторые другие выступавшие, отождествляют с выразительностью природной глины, сформировалось у них не так давно. Толчком для возникновения такого взгляда явилось огромное впечатление, полученное от русской народной керамики, показанной в Вене на одной из выставок в 1902 году. Художественные достоинства красной глины были резко противопоставлены тогда достоинствам всех других видов обработки, использовавшихся западноевропейскими керамистами. Это положило начало современному этапу в развитии национальной керамики. Однако слепое преклонение перед материалом так же неуместно, как и канонизация какого-либо одного художественного и технического приема. Принцип, который ясно был сформулирован в докладе, — «мы пытаемся дать правильную обработку и не пытаемся воздействовать на керамику», — привел некоторых австрийских художников к тому, что из-за боязни нарушить естественное состояние материала они стали игнорировать художественно-образные задачи прикладного искусства. Этим докладчик объяснил, почему австрийская керамика менее чем за 60 лет прошла путь от восторга перед естественной красотой народных изделий до абстракционизма.

Конечно, мы понимаем, что проявления формализма в керамике как Австрии, так и некоторых других капиталистических стран объясняются более глубокими причинами, связанными с общим развитием современного искусства, но для нас любопытно, как осмысливается этот процесс зарубежными специалистами.

Представительница Англии госпожа Роза Врин рассказала о недавно созданной в Лондоне организации керамистов. До последнего времени развитие керамики в Англии шло очень медленно. И вот молодой союз, объединивший всего сто художников, настолько поднял ее уровень, что Международная академия предложила Англии вступить в состав ее членов. Энтузиазм молодежи преодолел много трудностей. На собственные средства был куплен и своими руками отремонтирован небольшой салон, в котором выставляются и продаются теперь керамические изделия. Причем заказы на изготовление керамики поступают не только от коллекционеров Лондона и всей Англии, но и из других стран. Очень ободряет молодых художников то обстоятельство, что их работами, помимо частных лиц, заинтересовались и музеи страны.

Свои художественные позиции керамисты Англии формулируют очень определенно. Выявлению естественной красоты материала они уделяют основное внимание. Расписная керамика их решительно не интересует; ей они предпочитают неглазурованную глину. Экспозиция Великобритании полностью подтверждает эту творческую установку. Действительно, многие сосуды не имеют поливы, красоту их поверхности определяют природный тон самой глины, ее структура и условия обжига. Отметим, что в настоящее время влияние высоких температур и направленного пламени на обжигаемый глиняный черепок становится все более важным средством в создании современной выразительной вещи.

В тех же случаях, когда глазурь все же покрывает стенки сосуда, она наносится



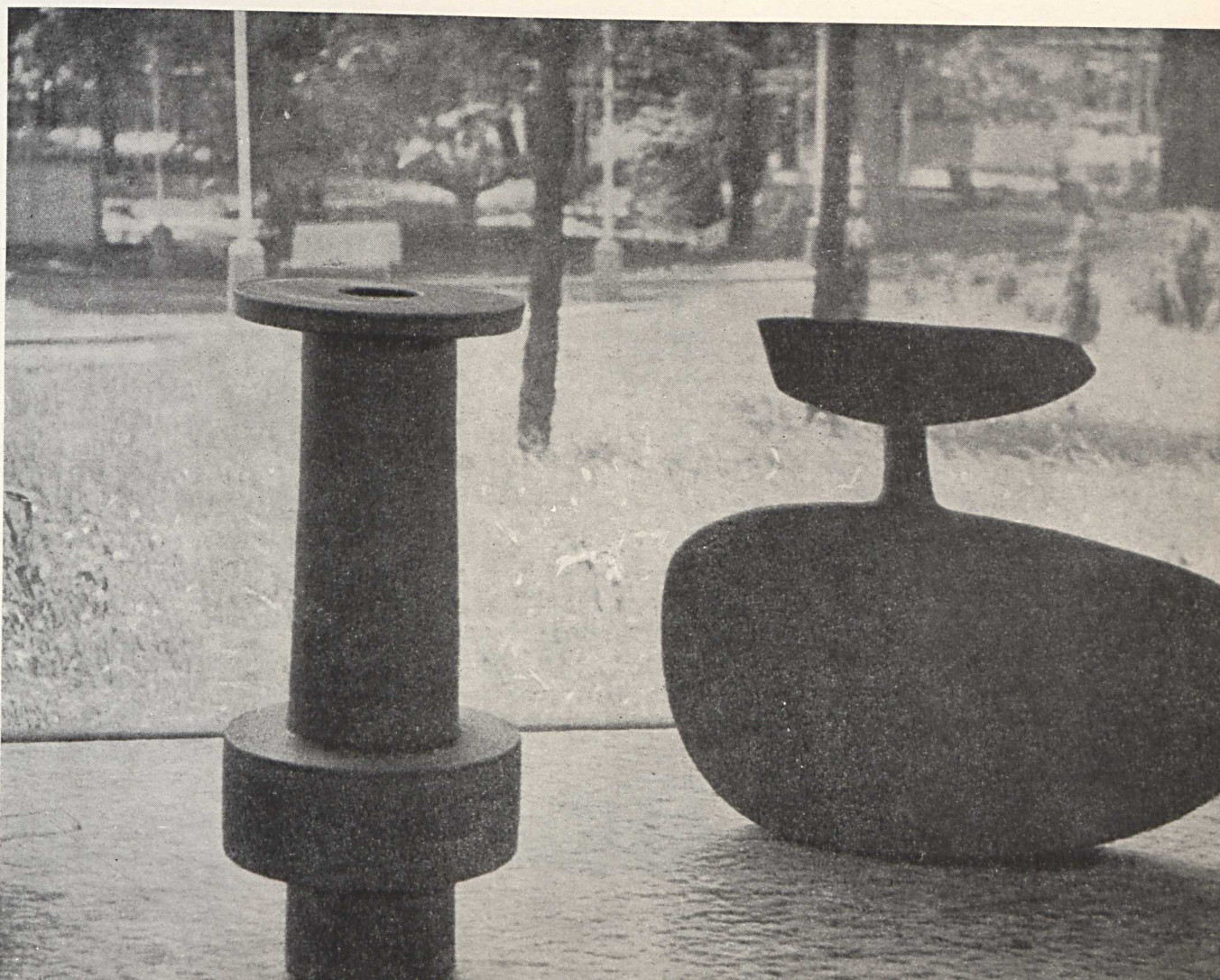
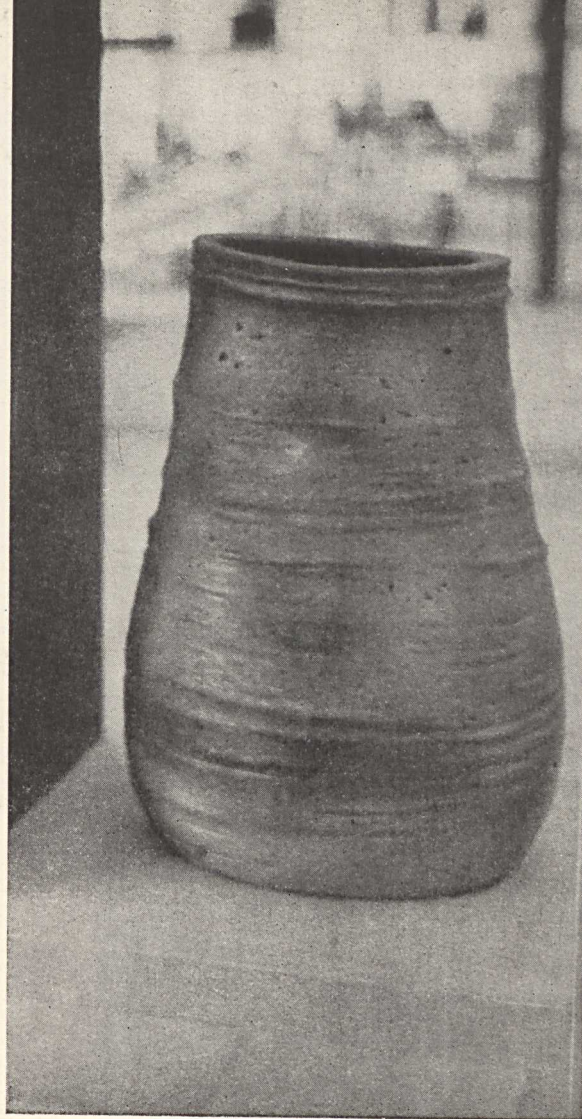
ЧЕХОСЛОВАКИЯ



АРГЕНТИНА



АНГЛИЯ





ДАНИЯ

на глину таким тонким слоем, что сохраняет не только живые следы рук и пальцев гончара, но и обнаруживает зернистую структуру материала. Просвечивая сквозь глазурь, глина окрашивает ее в красноватый или землистый цвет. Тем же желанием выявить керамическую природу предмета и связать глазурь с массой следует объяснить довольно частое использование железных опилок при декорировании керамики. Разбедая глазурь, они выходят на поверхность небольшими точками, нарушают цельность поливы и своим железистым коричневым тоном напоминают о глине, скрытой под непросвечивающим слоем матовой глазури. Этот прием довольно часто используют не только керамисты Англии, но и Канады, США, скандинавских стран.

Большое внимание английские керамисты уделяют и разработке новых форм. Наряду с гончарными в их экспозиции показаны плоские сосуды с резко заостренными углами, составленные из двух пластов глины. Это вазы Брауна. Выразительность их строится не на пластике объема, а на остроте силуэтной линии, поэтому вазы скорее кажутся вырезанными, чем вылепленными. Такой графический подход к керамике делает произведения пространственно несамостоятельными, не мыслимыми без определенного архитектурного фона.

Вторая любопытная линия, которую можно отметить не только в работах Брауна, но и художников других стран, например Италии, — это техницизм. Керамисты приходят к нему в поисках новых форм, в нем отражается их желание перенести в искусство впечатления, полученные от действительности, насыщенной техникой. Сам по себе путь, казалось бы, закономерный, но дело в том, что, идя по нему, художники переносят в керамику эстетику совершенно другого материала — металла, в

результате чего появляются вазы Брауна — комбинации труб и шайб, напоминающие по облику и толщине черепка крупные механические детали, а по цвету — покрытое ржавчиной железо.

Сейчас, в условиях все более расширяющихся экономических и культурных интернациональных связей, художественную интеллигенцию особенно беспокоит вопрос о национальном характере искусства.

Эти вопросы, разумеется, были подняты и в некоторых докладах на конгрессе. Причем интересно, что о широком использовании национальных традиций говорила делегат Мальгашской республики художница Виктория Равелананози (остров Мадагаскар), в то время как делегат Франции, страны-родоначальницы многих европейских художественных течений и мод, отмечал главным образом опасность нивелирования творческих индивидуальностей и утраты собственного восприятия мира.

Внимательное ознакомление с экспозицией выставки убеждает в том, что современная керамика большинства стран сохраняет национальное своеобразие. Поэтому так и отличалась керамика Венгрии от керамики Дании, керамика Аргентины от керамики Бельгии, керамика Сан-Марино от керамики Англии...

Сказанное вместе с тем вовсе не означает, что развитию декоративной керамики, имевшей для выставки программное значение, не присущи и общие черты. Более всего декоративную керамику различных стран сближает, пожалуй, стремление преодолеть бытовизм форм и тяготение к монументальности и синтезу с архитектурой. Это проявилось в развитии не только таких «архитектурных» форм керамики, как декоративные панно, настенные плиты, мозаичные вставки, но и в появлении большого числа крупных декоративных ваз, сосудов, чаш, которые и определяли лицо выставки.

Значительную часть экспозиции Италии, США, Австрии, Польши, Турции, Бельгии и некоторых других стран составляла керамика монументального характера. Аргентина представила на выставку вазы садово-паркового назначения, которые поражали стремлением к монументализации и глубоко национальным пониманием этого качества. Преодолевая утилитарный характер сосудов, аргентинцы резко увеличивают их в объеме, утолщают стенки, придают поверхности фактуру выветренного камня. Цвет этих ваз — естественный цвет скал и гор Аргентины, зеленовато-черных, бурых, серо-розовых и голубых. Сознательное огрубление керамической формы сочетается в этих работах с исключительно тонким пониманием пластики монументальной вещи, ее масштабности и условий существования линии и объема в пространственной среде.

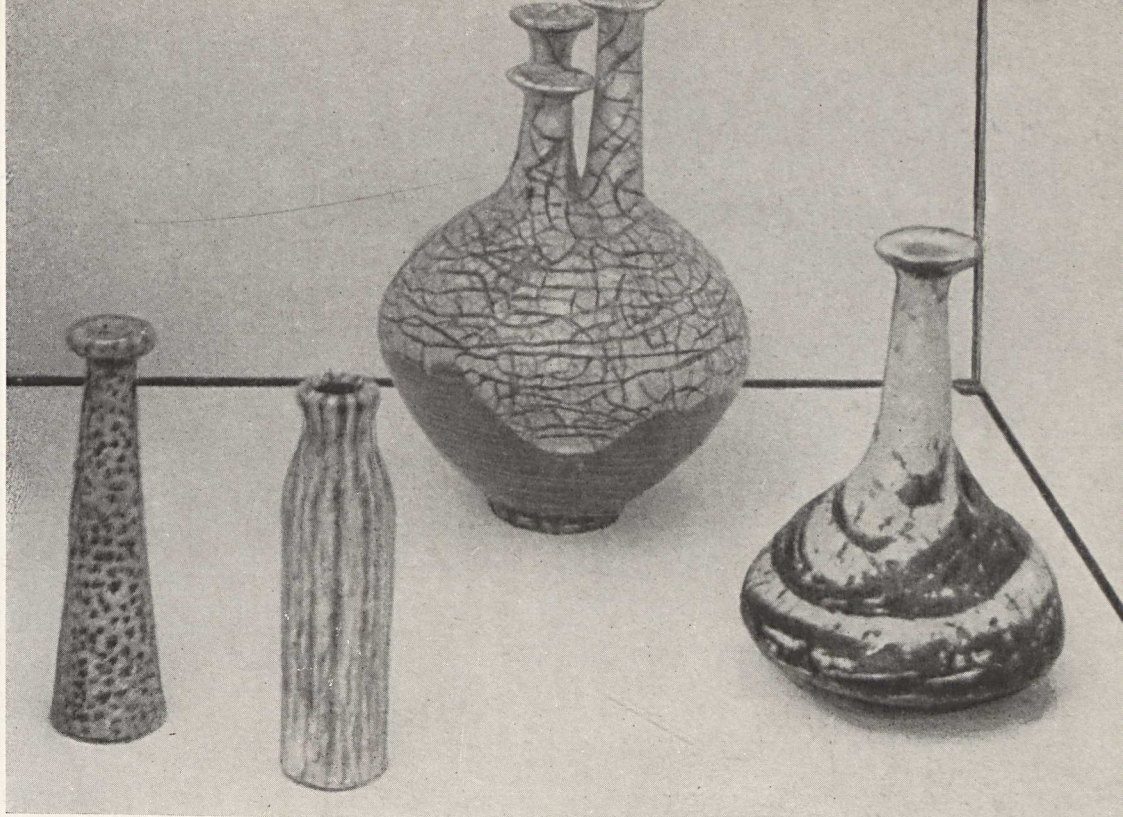
Можно было отметить некоторые общие тенденции и в пластическом решении декоративной керамики. Например, художники южной группы стран — Румынии, Венгрии, Турции, Сан-Марино, Туниса, Мальгашской республики и ряда других — работают преимущественно с асимметричными формами, лепят сосуды от руки, сближая тем самым искусство керамики с пластикой. Керамика этих стран, как правило, солнечна и многоцветна, блеск глазури и яркость краски — незаменимые средства в создании образа.

Керамисты Англии и Канады, Чехословакии и ГДР, ФРГ и скандинавских стран успешно ищут новые формы в традиционной технике гончарного круга. Формам этих сосудов свойственна ясно выявленная закономерность и чистота профиля, а окраске — большая сдержанность и монохромность. Приверженность к матовым глазурям и тщательной отделке поверхности может дополнить эту самую общую характеристику керамики северных стран.

Одной из характерных черт современного развития керамики являются поиски разнообразных фактурных решений. Художники эстетизируют сейчас все технологические средства и стадии в изготовлении керамики. Они проявляют необычайную изобретательность и в применении различного рода глазурей, и в нанесении их на поверхность изделий. Нередко на одной вещи совмещаются несколько видов глазурей. Например, французские и некоторые другие керамисты располагают цветную стекловидную глазурь небольшими участками на фоне матовой, благодаря чему она воспринимается ярким драгоценным камнем, вставленным в оправу. Художники Швеции и Японии достигают удивительной глубины и разнообразия оттенков тем, что считают верхние слои матовой глазури и обнаруживают скрытые под ними нижние. На изделиях польских керамистов глазурь образует тяжелые наплывы, а у английских едва тонирует просвечивающий сквозь нее глиняный черепок.

Третья Международная выставка керамики — бесспорное свидетельство того, что керамика завоевывает мировое признание. Эта выставка собрала большое число государств, продемонстрировала огромные достижения декоративной и бытовой керамики, подтвердила значение ее как самостоятельной области художественного творчества и убедительно показала, что керамике принадлежит немалая роль в сложении современного художественного стиля.

ВЕНГРИЯ



ПОЛЬША



СЛОВО СОВЕТСКИХ КЕРАМИСТОВ

РАЗГОВОР В РЕДАКЦИИ

Мы уже писали о том, что группа советских керамистов побывала на Международной выставке в Праге. Встретившись после поездки в редакции журнала, художники и искусствоведы обменялись впечатлениями об искусстве

керамики разных стран. Говорили и о том опыте, который должны извлечь советские художники и организаторы выставки из участия в международном показе.

Здесь мы публикуем некоторые из выступлений.

И. КРЮКОВА

Одна из основных тенденций современной керамики, как показала Международная выставка, — стремление выйти из тесного пространства интерьера на воздух — на террасы, в сады и парки, на улицы и площади, на стены домов. Отсюда поиски монументальности, ансамблевых решений. Они влекут за собой и черты большой цельности, ясности масштабных соотношений, выразительности силуэта. Сосуды и скульптуры то тяжелы и массивны, то легки и вытянуты по вертикали; они то лениво стелятся по земле, как бы вырастают в нее, то стремятся оторваться от пьедестала и, как ракеты, взвиться в небо. Иногда в них спокойная, уверенная сила, иногда — болезненный надлом. И всюду привлекает определенность и завершенность этих характеристик.

Предпочтение отдается грубой, даже преувеличенно грубой, неоднородной по составу керамике. На выставке фарфор показали только советские и чешские художники.

Разнообразны эффекты огневой обработки керамических масс. сочетания различных глазурей и способов обработки поверхности. Иногда здесь чувствуется желание поразить виртуозной техникой, интересной игрой случайных оттенков и переходов цвета. Но в большинстве случаев поиски все же идут от образа, от стремления приблизиться к современному мироощущению, полнее его выразить.

Во многих предметах — декоративных вазах, сосудах — угадываются контуры женской фигуры, силуэты животных, птиц. В некоторых вещах это сходство намеренно подчеркивается, как будто бы у художника возникает потребность приблизить неорганический мир с его архитектурным строем форм к миру людей, животных, растений, словно ему хочется одухотворить предметный мир, сделать ощутимой его связь с человеком, родство с природой.

С другой стороны, в скульптурах, отражающих образ человека, сплошь да рядом заметна преднамеренная схематизация, отход от изобразительности, стремление трактовать человеческое тело как неодушевленный предмет, поставить между ними знак равенства. Скульптура этого плана не радует; она произ-

водит впечатление нелогичности, неоправданности решения, оставляет чувство неудовлетворенности.

Материал Пражской выставки, на мой взгляд, не позволяет решать вопрос о национальном своеобразии современного искусства керамики, потому что на ней представлено в основном индивидуальное творчество художников, членов творческих объединений, создающих уникальные произведения. Ведь в каждой стране существует, помимо этого, художественная керамическая промышленность, народные художественные промыслы, в которых проблема национального своеобразия решается, возможно, по-иному. Но все же можно предположить, что национальное своеобразие в общем русле мирового искусства керамики ослабевает, постепенно растворяясь в чертах общности.

Однако наряду с этим, видимо, возникают какие-то другие источники своеобразия, нарождаются новые черты, отличающие искусство различных стран друг от друга, — источники, которые никак нельзя свести только к национальному характеру, к национальным особенностям быта, психологического характера и т. д. Например, на стендах Америки мы видим имена японцев, коренных жителей Южной Америки, русских, англичан. И все-таки керамическое искусство США отличается каким-то своим характером, который нельзя назвать ни японским, ни индийским, ни английским. Для американской экспозиции типичны раздутые, смятые объемы, сосуды с крошечными «головками», узким горлышком и огромным туловом. Они, кажется, способны ненасытно поглощать все окружающее и ничего не отдавать — через такое горлышко содержимое будет выливаться неохотно, как бы под нажимом. В их облике есть что-то жадное и даже античеловеческое.

В заключение хочется подчеркнуть, что Пражская международная выставка — значительное событие. Благодаря ей стала ясна прогрессивность общей линии развития мировой художественной керамики, преобладания в ней гуманистических идеалов, то есть тех качеств, которые сближают демократическое искусство народов всего мира.

Д. ГОРЛОВ

Главная тенденция выставки — это широкие и глубокие поиски нового. Выставка по существу ничего не утверждает, художники ищут, пробуют, экспериментируют. Но у меня сложилось впечатление, что многие страны отказались от живого образа в керамике. Форма, фактура, пластика и цвет являются не средством, а целью. Вот почему достижения в этой области велики и разнообразны. Тем не менее эта тенденция неполноценна. Искусство мне кажется полноценным тогда, когда форма является выражением через живой образ мысли и чувства художника.

На меня лично наибольшее впечатление произвели произведения художников Венгрии и Туниса. У них творческие поиски современного выражения ведутся в органическом сочетании с национальными традициями.

В нашем отделе ощущалась скованность и робость творческих исканий. Не было видно ясно выраженной художественной тенденции. Нам нужно быть смелее в обогащении образных средств керамического искусства. В то же время национальные традиции должны быть основой в поисках нового.

Л. ОРЛОВА

Обычно при осмотре больших выставок наше внимание останавливают те произведения, которые чем-то интересны, привлекательны, неожиданны. Так было со мной и здесь. Но в последний час мне захотелось специально осмотреть те вещи, которые первоначально вызвали у меня отрицательную реакцию, и проанализировать, что в них меня оттолкнуло.

В разделе Соединенных Штатов Америки были странные и нелепые нагромождения кусков глины. Я пыталась как профессионал вникнуть в замыслы их авторов. Что ищут эти художники, какие образы их волнуют? Может быть, они пытаются найти новые пластические приемы в керамике, неожиданную игру фактуры, объемов, цвета? Нет, этого я не почувствовала.

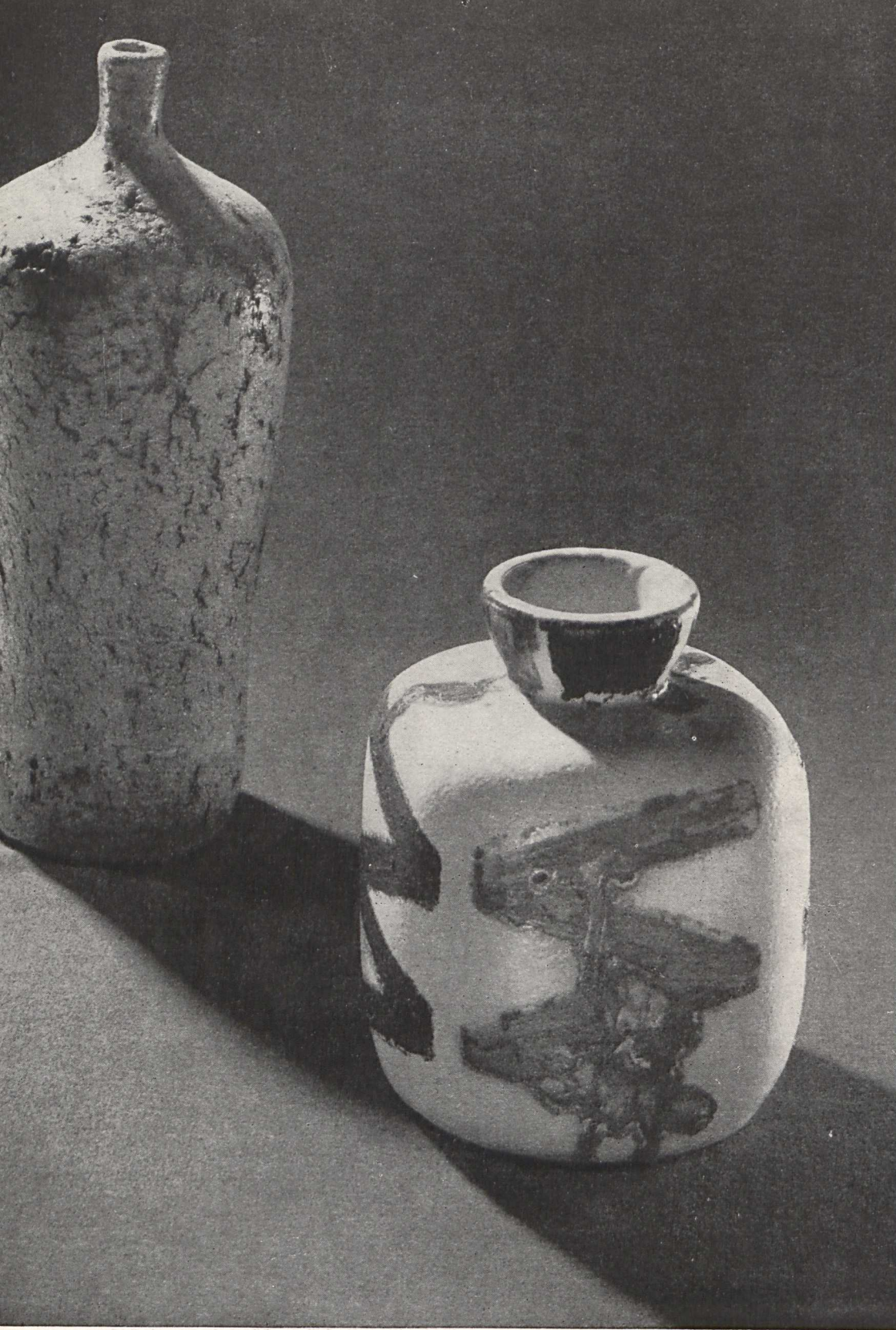
Вещи эти нарочито дисгармоничны, их авторы словно издеваются над свойствами керамического материала и над эстетическим чувством человека. Они вызвали у меня уныние.

И как приятно было после отдела американского искусства увидеть расположенную рядом радостную полнокровную керамику Венгрии.



ИТАЛИЯ





В. Ольшевский.
Декоративные вазы.
Керамика. СССР.

М. ХОЛОДНАЯ

Мы очень горды тем, что советская керамика на Международной выставке получила золотую медаль. Но все же нельзя скрывать, что при подготовке к такой ответственной выставке нам мешали серьезные организационные неполадки. В экспозиции выставки не отражено все своеобразие нашей керамики, в нее не попали многие интересные вещи, и в то же время были показаны произведения, не характерные для нашего искусства.

Сроки подготовки к выставке были очень короткие, многие керамисты не успели выполнить свои вещи и были лишены возможности участвовать в международном показе. Выставком был организован очень поздно и ничем не смог помочь художникам. К тому же оценки его не всегда были объективны.

Подготовку и отбор на международные выставки необходимо проводить более серьезно и ответственно.

А. СОТНИКОВ

Международная выставка показала, что керамика в настоящее время занимает очень видное место среди других видов искусства. Это очень радостно для нас, керамистов. На выставке мы увидели много интересных приемов обработки керамики, фактурных и цветовых исканий. Много вещей экспериментальных, иногда кажется, что это еще только «идея», а не законченное произведение.

Зато произведения наших художников слишком «конкретны», они не проблемны, в них мало фантазии и смелости.

Чего я не нашел на выставке — это высокой скульптурной формы. Даже чехословацкая скульптура слаба по пластике и очень однообразна.



В. Васильковский. Декоративный ансамбль.
Керамика. СССР.

Э. Пийпуу. Материнство.
Керамика. СССР.

Е. ГУРЕВИЧ

В наше время понятие «национального стиля» в мировом искусстве нужно рассматривать несколько иначе, чем прежде.

Страны всего мира живут в тесном общении и поэтому влияют друг на друга. На Международной выставке керамики это проявилось довольно ярко.

Например, скандинавские страны тесно связаны между собой и представляются единой северной школой керамики, которой свойственно острое и несколько суровое чувство современности.

В американском отделе вещи мне показались более японскими, чем в экспозиции японской керамики. Очевидно, Япония оказывает сейчас сильное влияние на американское искусство.

Широко показана была итальянская керамика. Она очень разнообразна, но во всех вещах ясна пластическая идея произведений. по-своему решается форма, цвет, фактура. Италия еще раз продемонстрировала высокий уровень своего национального искусства, мы видели это в итальянском кино, в архитектуре, теперь увидели в керамике.

Очень интересна керамика Туниса и Сан-Марино, государств, небольших по территории, но сохранивших удивительную самобытность своего искусства в сочетании с большим чувством современности.

Такой самобытности очень не хватает польскому разделу, и это снижает впечатление от экспозиции, хотя можно позавидовать производственным возможностям польских керамистов.

Особое место на выставке занимает Аргентина. В аргентинской керамике отражена культура страны, ее история и современность. Во всей экспозиции — единство стиля. Сжатая форма сосудов (типа чечевицы), при большом масштабе, дает очень напряженное чувство поверхности, объема и многообразную профилировку. Эти вещи скульптурны и должны хорошо сочетаться с архитектурой и пейзажем (например, в парках).

Что касается скульптуры, то на выставке ее мало, и она малоинтересна.

Исключение представляют парковые скульптурные композиции и фонтаны чешских керамистов. Эти вещи задуманы в керамике, и материал и техника определяют их пластику. Это скорее не скульптура, а архитектура малых форм. Условные, несколько суховатые, эти вещи хорошо дополняют живые формы природы.

Все мы, керамисты, конечно, рады, что советский раздел получил на выставке золотую медаль, но подбор вещей в нашей экспозиции носит несколько случайный характер и поэтому не отражает состояния нашей керамики. Часть представленных работ не имеет уникальной ценности и в то же время не может быть выпущена массовым тиражом (например, фарфор Дулевского и Ломоносовского заводов). Не представлена монументальная архитектурная керамика, осуществленная в наших общественных сооружениях (Дворец пионеров в Москве и бассейн в Ленинграде), хотя авторами были сделаны фрагменты для выставки.



ВОПРОС К ГОСПЛАНУ

Б. БИТЕХТИН

«С тех времен как появились две категории людей: покупатель и продавец,—первый не устает спрашивать, второй... устает отвечать. И самое удивительное, покупатели разные, а спрашивают, как сговорились, всегда то, чего нет у продавца».

Не знаем, подкрепляются ли историческими фактами эти слова заведующего одним из московских магазинов, но если обратиться к сегодняшнему дню, то за их достоверность поручится любой продавец изделий художественной промышленности.

На последних двух выставках художественной промышленности и народных художественных промыслов в Манеже демонстрировались великолепные экспонаты: простые, изящные и красивые изделия из хрусталя, фарфора, сульфидного стекла, металла.

— Где же все это? Почему нет в магазинах? — не устает спрашивать теперь покупатель.

— Этого мы не знаем, — устало отвечают продавцы.

Однако покупатели хотят знать, почему в магазинах недостаточно изделий художественной промышленности, отвечающих духу времени и современным эстетическим требованиям? Что мешает их массовому выпуску?

БЕГ С БАРЬЕРАМИ

Казалось бы, все очень просто: художник создал эскиз какого-либо изделия, художественный совет рассмотрел этот эскиз и, если он того заслуживает, рекомендовал производственникам, а те, веря в справедливость и компетентность художественного совета, сразу включили новинку в план производства. Быстрога, оперативность!

Но, к сожалению, на деле бывает иначе. Брошь, созданная, скажем, в Комбинате прикладного искусства Московского отделения Художественного Фонда РСФСР, должна сначала в муках заслужить право украшать человека. На ее пути выстроились барьеры в виде дублирующих друг друга художественных советов, кабинетов начальников, столов «компетентных» лиц.

Вот ее маршрут.

Художественный совет Комбината прикладного искусства одобрил эскиз броши и поставил штамп: «Утверждено». Дальше эскиз направлен в другой художественный совет (первому не верят), в Управление культуры при Мосгорисполкоме. Там неделя через две его рассмотрят и поставят второй штамп: «Утверждено». Дальше он попадает на завод, предположим, «Металлогалантерея № 2» Управления металлообрабатывающей промышленности. На заводе свой совет — технический, но берущий на себя смелость решать и эстетические вопросы. Если ему понравится, то через месяц эскиз зарегистрируют, подклеют листок с техническим описанием, и брошь-эскиз с этой нагрузкой передадут дальше, в комиссию Горторга при Главном управлении торговли Мосгорисполкома. Через неделю-две о бумажке вспомнят, прочтут и, если понравится, распишутся: «Согласовано». Но этого мало. Эскиз должен лежать в столе главного инженера Управления металлообрабатывающей промышленности при Мосгорисполкоме В. Быкова. По истечении зного времени он подпишет: «Утверждено». Но это еще не конец пути. Эскиз с техническим описанием направляется в отдел цен, где ему через два-три месяца (!) скажут, чего он стоит, а стоит он после всех инстанций уже немало... Затем он снова на заводе. Через полгода, а то и больше создадут брошь, и тут возможен такой конец: пришли представители торговых организаций и сказали: «Это уже не модно. Устарел товар».

У нас в стране сокращаются управленческие аппараты, доводятся до необходимого минимума. Не пора ли и в художественной промышленности подумать об этом? С какой целью существует эта громоздкая система художественных советов-дублеров, различных столов для отметок: «Утверждено», «Согласовано», «Принято к сведению»? Было бы оправдано, если бы вся эта система фильтров бдительно охраняла рынок от халтуры и безвкусицы. Но факты говорят о другом. Размалеванные масляной краской пластмассовые тарелки и шкатулки-саркофаги загромождают прилавки ГУМа, ЦУМа и других магазинов, штапель диких расцветок пылится без движения, грубо раззолоченная посуда сверкает на полках. Какой же смысл содержать столько художественных советов, если ни один из них не пользуется авторитетом ни у художников, ни у производственников и не имеет права окончательного утверждения или отклонения вещи.

А не лучше ли создать единый художественный совет при Управлении культуры Мосгорисполкома и в нем совместить все операции утверждения нового промышленного образца? Ведь в художественном совете, помимо художников, имеются специалисты торговых и промышленных предприятий. Разве они некомпетентны решать вопросы, связанные с технологией и стоимостью?

Необходимо найти такую мобильную, эффективную систему утверждения образца, которая бы позволила сократить путь художественного произведения от стола художника до квартиры покупателя.

СТОЛЫ-ОТСТОЙНИКИ

Скитание по инстанциям еще не самое страшное в судьбе нового произведения прикладного искусства. Бывает и так, что эскизы новинок оседают в столах руководителей предприятий, покрываются пылевой пылью, и уже после этого никакими силами их не сдвинешь с места.

«Что вы беспокоитесь за свое произведение? — удивленно спрашивают руководители предприятий авторов. — Вы получили гонорар? А будем или не будем мы тиражировать вашу работу — вас не касается».

Столы-отстойники, где бесследно гибнут творческие находки художников, изящные, исполненные большого вкуса изделия из фарфора, пластмассы, стекла, — общественное зло. Тысячи рублей выбрасываются на ветер за эскизы, которые никогда не воплотятся в материал и будут лежать в пыли. Эти траты компенсируются повышением цены выпускаемой продукции.

Откройте ящик такого стола, например, у главного конструктора Карачаровского завода пластмасс Мосгорсовнархоза Н. Морозова, и вы увидите там целое кладбище похороненных эскизов. Только в 1961 году завод купил в Комбината прикладного искусства Московского отделения Художественного фонда РСФСР эскизы 55 изделий на сумму более пяти тысяч рублей. В тираж вошли только три комплекта пластмассовой посуды. Завода же о судьбе остальных 52-х ограничилась... выплатой авторам гонорара.

Поскольку авторам заплачено народными деньгами, народ вправе требовать ответа, когда же прекратится разбазаривание государственных средств? Будет ли конец бесхозяйственности на предприятиях художественной промышленности?

Когда речь заходит о внедрении новых образцов, руководители Карачаровского завода пластмасс любят ссылаться на малые мощности предприятия и на чрезмерную загрузку спецзаказами. Но для выпуска безвкусных тарелок, шкатулок-саркофагов, шкатулок-тортов, розеток под варенье, стилизованных под граненые изделия, находятся и мощности, и сырье, и время. Почему же их нет для новинок?

ВЕС И СТОИМОСТЬ КРАСОТЫ

Ответ нужно искать в другой организации — в Госплане. Существующая система планирования создает на предприятиях художественной промышленности такие условия, при которых обновлять продукцию и повышать ее эстетические достоинства становится невыгодно. Сейчас, когда ставится вопрос о художественном качестве не только всех товаров широкого потребления, но и продукции машиностроения и тяжелой индустрии, государственная планирующая организация игнорирует эстетические задачи даже собственно художественной промышленности. Все беды происходят оттого, что в плановых органах не видят разницы между декоративной керамической вазой и силикатным кирпичом, планируют выпуск художественной продукции так же, как скобяные и прочие изделия легкой промышленности, потому что у Госплана нет (!) «позиции» — «художественная промышленность». Она не включается в народнохозяйственный план и существует на правах бедной родственницы. Госплан не знает ни мощности таких предприятий, ни их нужд, ни их продукции. Ему безразлично, будет ли завод художественного стекла выпускать хрустальную посуду или пивные бутылки.

Поскольку ассортимент не контролируется планом, то предприятия могут часть плана по валу выполнить основной «профилирующей» продукцией, а часть — любой близкой ему по сырью и технологии, но более привычной и примитивной в производстве и выгодной по преysкурантной стоимости. Вот тут-то

и появляются обильно испещренные алмазным гранением вазы и бокалы, графины с золочеными гроздьями винограда и шка-тулки с пластмассовыми розами, противоречащие элементарным требованиям хорошего вкуса, но зато дающие высокие «показа-тели в рублях».

Смысл этой системы ясен: так легче справиться с планом по валу. Но известно ли плановым органам, какой вред народному хозяйству приносят подобные операции? Производ в ассортименте предприятия приводит к тому, что на рынке оказывается недостаток новых нужных товаров и излишки старых, нарушается ритм в товарообороте, открываются магазины уцененных го-варов, чтобы как-то сбыть залежавшуюся устаревшую продук-цию.

В годовом плане по валу Госплан «обсчитывает» не всю про-дукцию, а только, скажем, 60 процентов, и на эту продукцию Главснаб дает сырье. Остальные 40 процентов «не обсчитывают-ся», и сырье не отпускается. Эта «необсчитанная» продукция называется «свободным валом». Свободный вал есть не что иное, как компромисс между предприятием и Госпланом. Каков смысл этого компромисса? Госплан ежегодно планирует определенный процент прироста валовой продукции. Это его принцип, его тра-диция. Предполагается, что ежегодное увеличение плана должно заставлять производителей изыскивать какие-то возмож-ности повышения производительности труда. Но поскольку план повышается из года в год, а производительность труда не может поспевать за его ростом без кардинальной реконструкции пред-приятия, на которую не всегда хватает средств, то завышенный план становится петлей для малоомощных предприятий, какими являются почти все предприятия художественной промышлен-ности. Они должны разориться или изменить профиль.

Так было с Череповецкой фабрикой «Красный ткач» Воло-годской области. На этой фабрике специально для выпуска худо-жественных изделий оставлено ручное ткачество. Поскольку в Госплане художественную промышленность не планируют, то фабрике дали план как механизированному предприятию. На-пример, в 1961 году план требовал выпуска 365 квадратных и 382 погонных метров ткани (какой — не важно). Исходя из пла-новых норм, Главснаб и сырье дает как механизированному предприятию. Если Череповецкой фабрике требуется 290 грам-мов пряжи на один погонный метр, то дали 210. В результате станки не загружались полностью, сырья не хватало, а план выполнять надо. В прошлом году дирекция фабрики нашла «выход»... приобрела «слева» по повышенной цене малопрод-ное для производства сырье и вместо художественных изделий выпускала вручную (!) упаковочную бязь и ковровые дорожки. И что вы думаете, выполнили план по метражу! Действительно русские умельцы! А Госплан, не зная, как они выполнили этот план, спокойно и на 1962 год запроектировал столько же плюс-традиционные проценты валового прироста. И только энергич-ное вмешательство Госкомитета при Совете министров РСФСР по делам местной промышленности и художественных промы-слов заставило пересмотреть план и предотвратить разорение предприятия. Теперь плановые органы требуют механизации производства на Череповецкой фабрике. Но это приведет к ин-велированию предприятия, оно потеряет свою художественную специфику, станет обычным текстильным комбинатом. Ясно, что Госкомитет по делам местной промышленности и художествен-ных промыслов с этим не соглашается. Где же выход?

Выход есть. Художественную промышленность нужно плани-ровать отдельно, а не в одной «позиции» с другими предприя-тиями легкой промышленности. Больше того, в некоторых слу-чаях требуется индивидуальное планирование по предприятиям, а не общее по управлениям. Наконец, нужно создавать реальные планы по валу, то есть учитывать возможности предприятия, а не механически предлагать «слагаемые» — старый годовой план плюс процент прироста.

Но Госплан планирует по-старому: в метрах, тоннах, рублях, как всегда, с процентным приростом и закрывает глаза на ассор-тимент. Для выполнения плана директору предприятия остается отдушина — «свободный вал», в котором он волен выпускать все, что вздумается, лишь бы в конце года итоговая цифра плана и отчета о выполнении совпали. И вот он начинает изыскивать «ходовой» и выгодный товар, который помог бы выйти из этого трудного положения, конечно, меньше всего заботясь о его худо-жественных достоинствах. И вот именно в качестве этой наи-более «выгодной» продукции и всплывают бессмысленно разу-крашенные и перегруженные декором изделия.

Это заставило Дмитровский фарфоровый завод выпустить так называемый «лиможский бокал», отысканный... в дореволюцион-ном ассортименте, а Дятьковский хрустальный завод — бочон-кообразные вазы с расписанными золотом розами. Что бы ни производить, лишь бы выполнить норму вала в рублях, метрах, тоннах. И это в художественной промышленности!

Если вы, читатель, решили купить статуэтку каслинского чу-

гунного литья, то помните, что вы платите за ее вес, а не за художественные качества, ибо предприятие заботилось о выпол-нении плана по весу. Или другой пример. Вам хочется иметь кухонную посуду красивой и удобной формы. Для завода «Авто-штамп» металлообрабатывающей промышленности Мосгориспол-кома художники разрабатывают модели, например, алюминиевых чайников средней и малой емкости, на которые больше всего спрос. Но директору завода И. Лазареву их невыгодно выпускать. Маленький чайник весит меньше, стоит дешевле, а работы тре-бует больше, чем его пятилитровый собрат. Зачем вводить но-винку в производство, заготавливать новые штампы, если план по валу в весе и рублях можно выполнить более легким способом на чайниках-цистернах?

Так же рассуждают и руководители Карачаровского завода пластмасс: план по ассортименту никто не спросит, а чтобы вы-полнить план по валу, достаточно пластмассовую розетку сде-лать граненой или тарелку расписать, чтобы увеличить стои-мость. Способ проверенный. Гусь-Хрустальный, Дятьковский хру-стальный и многие другие стекольные заводы давно доказали, что план по валу легче выполнять на старых образцах, используя гранение. Тут соотношение арифметическое: чем выше план по валу, тем больше граней на изделии, тем оно дороже. Красота же не ценится. Недавно в Москве в магазине «Подарки» прода-вались винные стопки набором на шесть персон за девять рублей шестьдесят копеек. А они могли бы стоить пятьдесят копеек за штуку, если их сделать красиво, без излишеств. Но стопки изрезали гранями так, что свободного места не осталось, и тем добились иной стоимости: рубль шестьдесят копеек за штуку.

«Мы не можем иначе, — говорят руководители предприятий. — С нас требуют план в рублях, а не в ассортименте. Нам проще приобрести эскиз нового изделия и похоронить, чем внедрить его и не выполнить план по валу. Ведь Госплан и Облплан не предусматривают льгот на внедрение новинок».

С принципами планирования тесно связаны и проблемы снаб-жения предприятий сырьем. Главснабсты — точный исполни-тель указаний Госплана. Слаженности их работы можно позави-довать. Жаль только, что их деяния, хотя бы они того или не хотят, направлены на искоренение художественной промышлен-ности как самостоятельной отрасли народного хозяйства. Если Госплан планирует художественную промышленность вместе со всей легкой, то Главснабсты ничего не остается, как снаб-жать ее сырьем, как рядовое механизированное предприятие.

Например, Сапожковской ткацкой фабрике «Игла» Рязанско-го облисполкома требуется для художественного ткачества 50 кг красителей разных цветов небольшими расфасовками: 25 кг красной краски, 10 — зеленой, 5 — синей, 10 — желтой. Но Главснаб не может расфасовывать краску небольшими дозами и выдает фабрике пятидесятикилограммовый барабан зеленой краски. И вот на Сапожковской фабрике ткут, стараясь крас-ный цвет заменить зеленым, розовый — черным, искажают об-разец ткани, превращают искусство в безвкусную поделку.

Раньше вся художественная промышленность снабжалась централизованно Роспромсоветом. Снабженцы знали необходимое количество и качество сырья для каждого предприятия художе-ственной промышленности. Неужели теперь нельзя сделать ис-ключение для художественной промышленности и создать для нее централизованное снабжение, отдельно от легкой промыш-ленности?

«Можно, — отвечают снабженцы. — Но тогда пусть и Гос-план ее планирует отдельно от легкой».

Госплан — мощная движущая сила в народном хозяйстве нашей страны. От его гибкости, оперативности и понимания дела зависит слаженность и бесперебойность работы на промышлен-ных предприятиях. Народнохозяйственный план должен быть помощником, а не тормозом в развитии промышленности. Пла-новым органам давно пора пересмотреть принципы планирова-ния в художественной промышленности. Нельзя красоту изме-рять метрами, килограммами и даже рублями. Художественную промышленность нужно включить в народнохозяйственный план и планировать, учитывая ее специфику. Необходимо контроли-ровать вал не только рублями, метрами, тоннами, но и ассорти-ментом. Нужно ежегодный процент роста валовой продукции планировать, исходя из конкретных возможностей предприятия, а не вслепую, основываясь только на цифровых отчетных дан-ных. Нужно координировать выпуск старой продукции и внед-рение новой. И, кстати, не пора ли Государственному комитету по труду и зарплате разработать систему поощрения за внедре-ние новых образцов художественной продукции? Ведь происхо-дит совершенно непонятное на предприятиях: за выполнение плана по выпуску устаревшей продукции выдаются прогрессив-ка, премии, а внедрение новой ничем не стимулируется.

ДЕТИ-

Е. ШУМЯЦКАЯ



Оля Овчаренко (10 лет).
Наш класс собирает макулатуру.
Акварель. Кишинев.

Детское изобразительное творчество — это особый мир, населенный веселыми и деятельными героями детского воображения. Непосредственность восприятия и искренность передачи — вот его отличительные черты. Не задумываясь, дети в одном рисунке изображают то, что видят в разное время и с разных сторон. Отсюда подкупающая динамичность и декоративность их работ.

Вот акварель десятилетней Оли Овчаренко «Наш класс собирает макулатуру». Здесь действие происходит одновременно на лестничных клетках нескольких этажей, а через окна дома видна улица. Дети свободно обобщают и все подчиняют главному.

В рисунках детей, особенно младшего возраста, часто присутствует солнце. Они изображают его то в виде цветного круга, то с идущими во все стороны от круглого пятна лучами самого неожиданного цвета и размера, то есть условно.

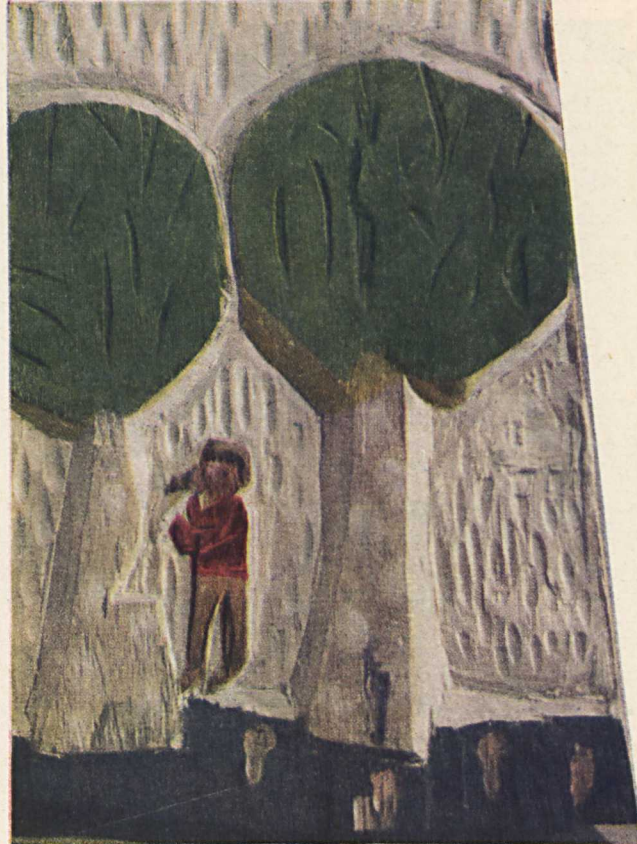
Условность, чувство ритма и цветовая напряженность, свойственные изобразительному творчеству детей, сближают его с декоративным искусством.

Дети любят не только рисовать, но и создавать что-либо конкретное, красивое и вместе полезное, все, чем можно полюбоваться, потрогать и при случае подарить.

В Москве состоялась тринадцатая Всесоюзная выставка

ХУДОЖНИКИ

Олег Большаков (11 лет).
Лесоруб.
Дерево с подкраской. Москва.



изобразительного творчества детей, посвященная сорокалетию пионерской организации.

В разделе декоративно-прикладного искусства здесь было представлено много интересных работ.

Из подмосковного села Косино дети прислали керамические настенные тарелки. Вот «Девочка с косами» — очень обобщенная фигура девочки, красивая по цветовому пятну и удачно вкомпонованная в круглую изобразительную поверхность.

Вот излюбленный мальчишеский сюжет — «Вертолет», так просто и хорошо решенный десятилетним мальчиком. Или «Рыбы», где сочетание оранжевого с желтым и черным создает приятную декоративность. Интересны и другие работы клубного кружка, занимающегося под руководством художника.



Монана Кикнадзе (13 лет). Сова. Сосновая шишка. Тбилиси.

Юные керамисты из Пярну (Эстония) прислали на выставку настенные плитки и фигурки в традиционном сдержанном колорите.

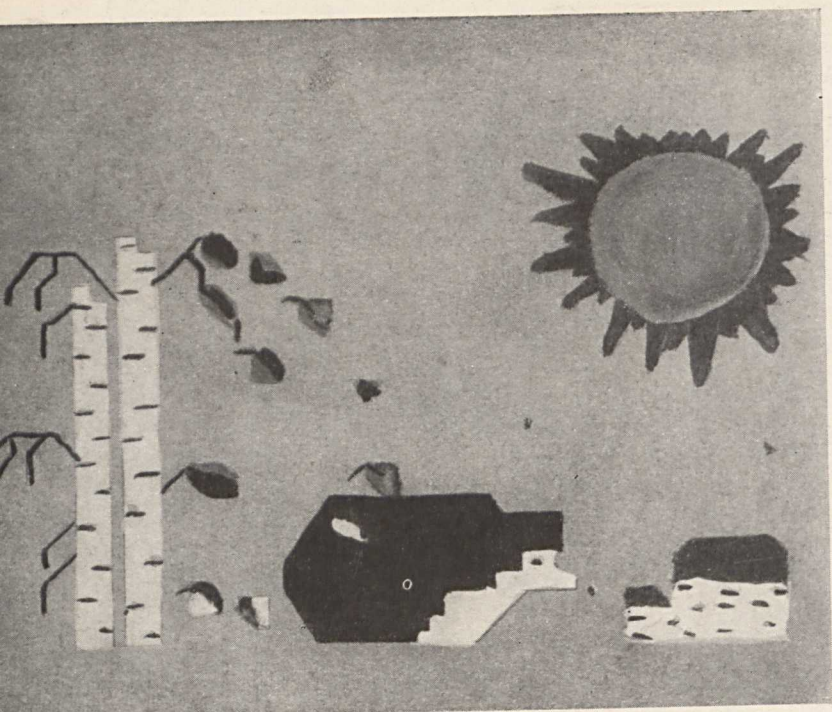
Любопытна плитка «Несчастный негритенок», где орнамент поперечных полос колючей проволоки, как бы подчеркивающий фигуру негритянского мальчика, помогает раскрытию прочувствованной детской темы.

Хорошее впечатление оставляет забавная керамическая группа «Мальчик с коровой» — глазастая, розовая в пятнах корова с зелеными рогами и голубоволосый юный зоотехник. Здесь очень хорошо передана внутренняя пластика группы. Характерный поворот коровы и наклон к ней мальчика так выразительны, что мы совершенно забываем о диспропорции (мальчик больше коровы). Это настоящая образность и условность декоративного искусства.

В свое время Русь славилась замечательным искусством долбленной резьбы по дереву. Ладные деревянные избы и быстроходные суда-росшивы украшались узорчатой резьбой с растительным орнаментом и фигурами диковинных зверей, птиц, русалок.



Володя Ильин (8 лет).
В лесу.
Дерево с выжиганием
и подкраской. Москва.



Ежик. Аппликация из цветной бумаги. Коллективная работа членов кружка Челябинского дома пионеров.



Витя Тын (11 лет). Сказка о царе Салтане. Резьба по дереву. Москва.

В традициях этого исконно русского вида искусства дети создали несколько своеобразных работ. Вот небольшие настенные панно «Сказка о царе Салтане», где «мимо острова Буяна» проплывают веселые кораблики по искусно вырезанным орнаментальным волнам. Скупое и поэтично выражена тема в деревянном рельефе «Лошадки» с изображением пасущихся возле дерева лошади с жеребенком.

«В лесу» — пейзаж на деревянной доске с выжиганием и подцветкой. Здесь хорошо использована разность фактур, создаваемая при обработке дерева различными инструментами. Характерна фигурка лисы, прохаживающейся среди елей. Дети хорошо чувствуют материал, и чем больше дать им свободы в творчестве, тем лучше результат.

Эти детские работы, кроме декоративности, поражают еще большим чувством современности. Такие деревянные панно могут вполне ужиться в современной обстановке как в детском учреждении, так и в любой квартире с новой мебелью и тканями. Видно, что дети, выполнившие их, творят не в отрыве от нашей жизни и искусства, как в тех кружках, где занимаются выпиливанием из фанеры безвкусных и никому не нужных рамок и полок. В этом, конечно, заслуга художника, руководителя кружка, работающего при одном из домоуправлений Ленинского района Москвы.

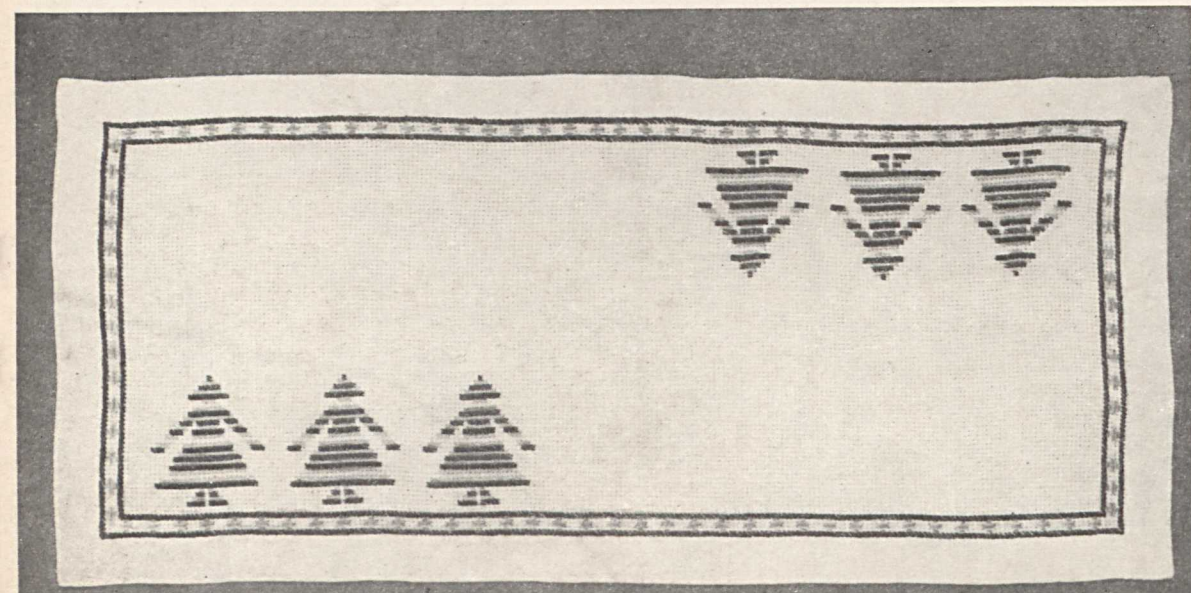
С большой изобретательностью дети работают над природными и другими легко доступными материалами: соломой, бумагой, тканью.

Живо и уверенно трактованы группы «Уборка урожая», «Мальчик с осликом», выполненные из соломы. Несмотря на предельную простоту, фигурки очень выразительны и характерны. «Сова» из шишки и «Поросята» из желудей очень убедительно выполнены детьми из Тбилиси. Привлекают внимание два смешных рогатых существа, карабкающихся на скалу, — это «Козероги» мальчика из Североморска, удачно использовавшего природные материалы: камень и сосновые шишки.

В Челябинском доме пионеров дети вышили скатерть. Мотивами орнамента для вышивки послужили зарисованные в лесу елки, грибы, шишки. Формы обобщены и хорошо сгармонизированы в цвете. Приучать детей наблюдать природу и черпать в ней образы — правильное начинание руководителей этого кружка.

Наряду с традиционными вышивками, по которым дети изучают народное искусство родного края, необходимо дать им возможность работать над собственными вещами.

На выставку были присланы маленькие туркменские, азербайджанские и киргизские коврики, вытканые по народным мотивам. Они были бы интереснее, если бы детям дать возможность свободно развивать в ткачестве свои темы.



Салфетка «Матрешки». Вышивка. Коллективная работа членов кружка Челябинского дома пионеров.



Володя Дубровский (11 лет). Лошадки.
Резьба по дереву. Москва.



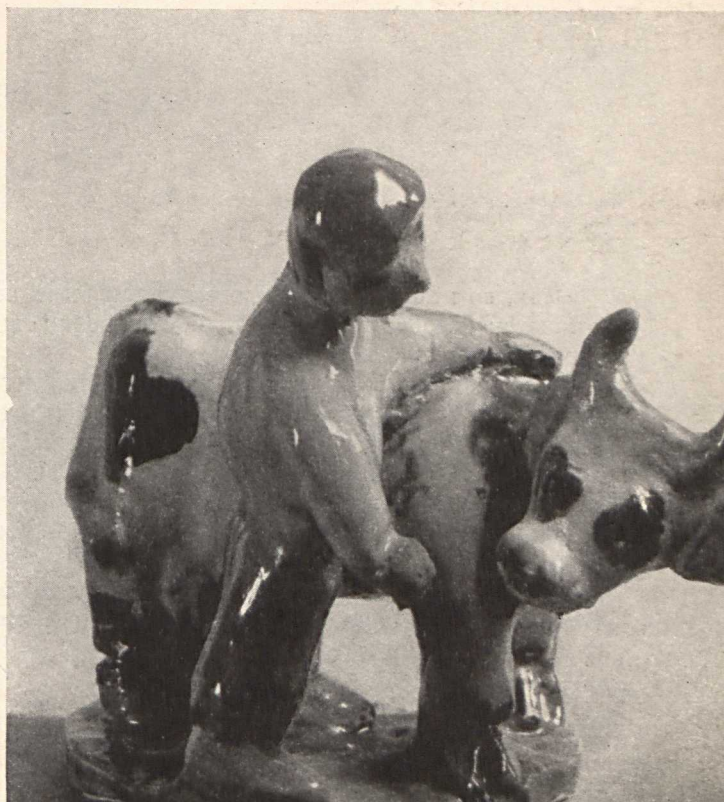
Наташа Вошилко (13 лет). Уборка урожая.
Солома. Ленинград.

В Египте один педагог, являясь одновременно архитектором, керамистом, стеклодувом и ткачом, научил деревенских детей ткать ковры. И дети, начиная с восьмилетнего возраста, не видя перед собой ничего, кроме богатой природы Африки с ее растительным и животным миром, создали ряд интересных по теме и выразительности ковров.

А разве дети наших республик не могут создать подобные вещи при соответствующих условиях? Значит, все дело в педагогах.

Но часто стремление детей создавать красивые вещи взрослые направляют по ложному пути безвкусового украшения.

Маша Кивисилд (11 лет). Мальчик с коровой.
Керамика. г. Пярну.





Нина Сукач (11 лет). Девочка с косами.

Игорь Трухин (10 лет). Вертолет.

Сергей Платонов (10 лет). Рыбы.

*Керамические тарелки.
Ст. Косино (Московская обл.).*

12

Так, во многих школах детей учат клеить из бумаги и открыток безобразные шкатулки, коробочки, вазы — эти символы мещанского уюта.

Или, например, в кружках по обработке дерева дети в Брянской области делают деревянные букеты цветов в вазе. Цветы вытачиваются из дерева со стеблями, листьями и лепестками (нечто вроде деревянного муляжа). Это бессмысленная и вредная работа. Вредная потому, что вместе с техническими навыками обработки дерева детям прививается дурной вкус.

Очень важно подумать о подготовке кадров художников-педагогов. Очевидно, нужно частично изменить про-

грамму некоторых художественных вузов или факультетов, чтобы иметь кадры квалифицированных преподавателей по декоративно-прикладному искусству для школ и домов пионеров.

Ведь дети, занимающиеся декоративно-прикладным искусством, — это, возможно, будущие художники-монументалисты, оформители тканей, керамисты, конструкторы мебели, строители новых городов.

Всесоюзные выставки искусства детей свидетельствуют о богатой творческой фантазии наших ребят. Надо только больше верить их способностям и умело направлять их по широкому творческому руслу.

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

на 1963 год

НА ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ



Орган Союза художников СССР

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:

На 12 месяцев	14 руб. 40 коп.
» 6 »	7 » 20 »
» 3 »	3 » 60 »

Цена отдельного номера — 1 р. 20 к. Подписка принимается всеми отделениями и конторами «Союзпечати».

Главный редактор М. Ф. Ладур.

Редакционная коллегия: З. П. Быков, В. М. Василенко, С. В. Ильинская, Б. В. Иорданский, П. Д. Корин, Н. А. Луппов, Н. С. Макарова, К. И. Рождественский, Д. С. Сулов, А. А. Федоров-Давыдов. Зам. главного редактора К. М. Кантор. Художественный редактор С. С. Гусева. Технический редактор Л. М. Штейнер. Корректор Т. В. Кудрявцева.

Адрес редакции: ул. Горького, 9, подъезд 6. Тел. Б 9-19-10.

А 09025. 17.IX 1962 г. Бум. л. 3,25. Уч.-изд. л. 9,9. Усл. п. л. 9,16. П. л. 6,5. Т. 9800. З. 1071.

Цена 1 руб. 20 коп.

Типография издательства «Советский художник». Москва, Мало-Московская, 21.

ПЭК 9
Б. БРОННАЯ УЛ. 20.1
БИБЛИОТЕКА
ИМ. ВЕНРАСОВА
В 12 5 1990

