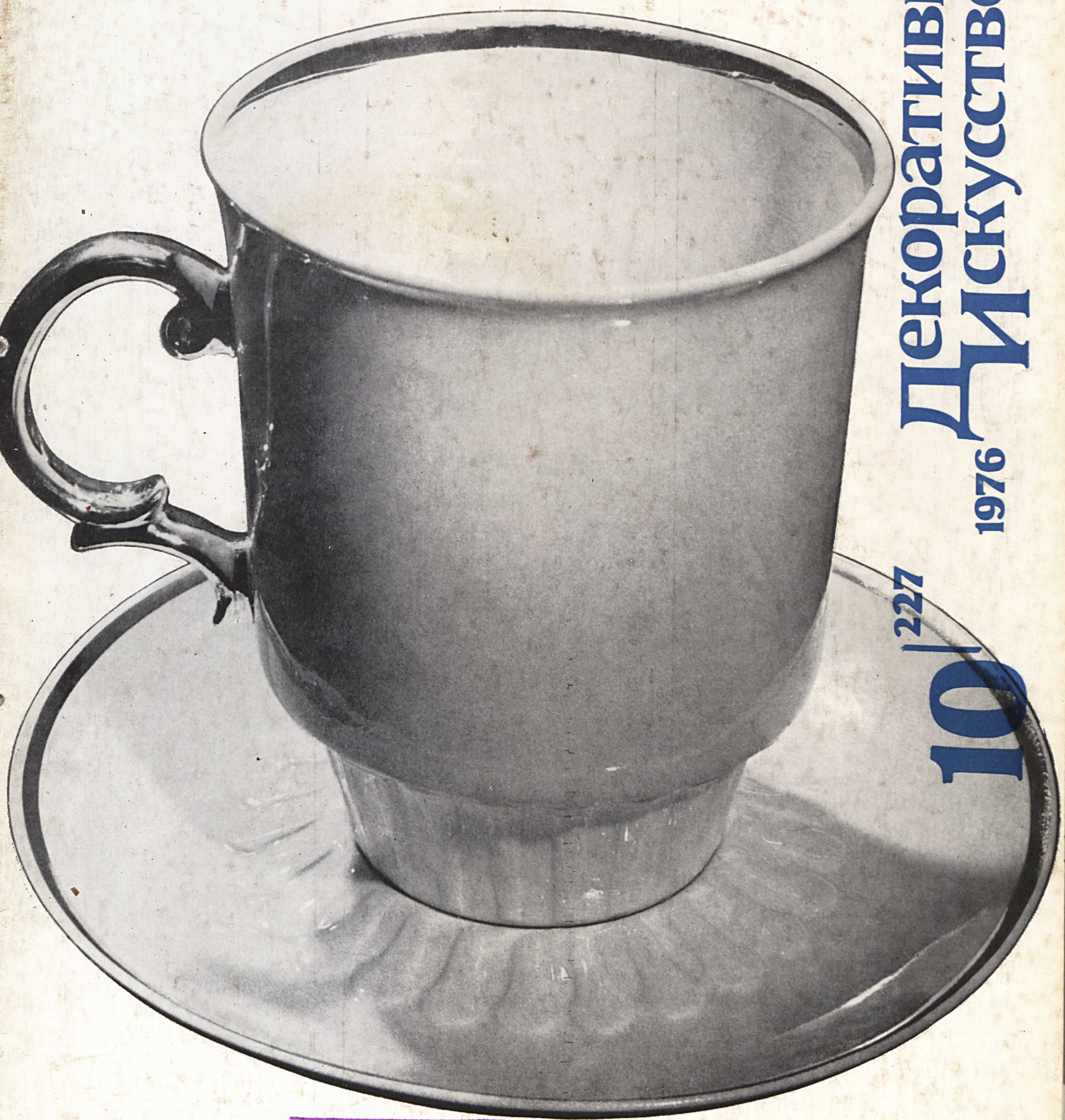
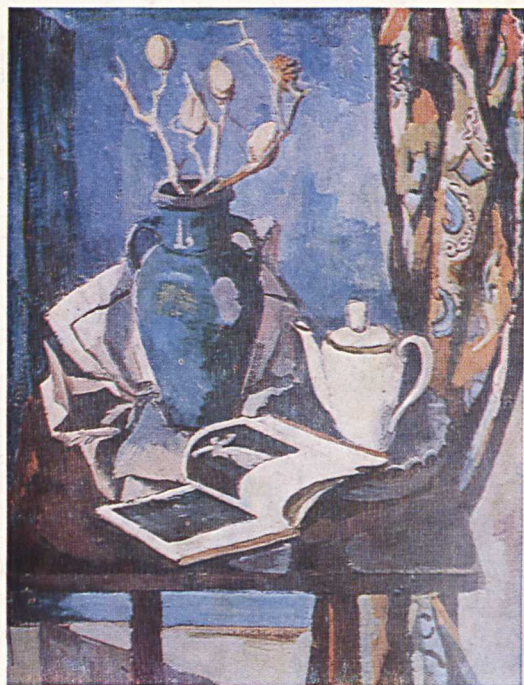




1976 Декоративное Искусство СССР

10²²⁷



А. Суханов
Натюрморт с книгой
Х., м. 1972



Карло Меджини
Натюрморт. Х., м.
Италия. XVIII в.

Проблему качества мы понимаем
очень широко.

Она охватывает все стороны
хозяйственной деятельности.

Высокое качество —

это сбережение
труда и материальных ресурсов,
рост экспортных возможностей,
а в конечном счете лучшее,
более полное удовлетворение
потребностей общества.

Л. И. БРЕЖНЕВ

В фокусе внимания: качество

В этом номере мы рассматриваем
художественный аспект проблемы
качества товаров
народного потребления,
анализируя специфику ее решения
в мебельной, фарфоровой,
стеклянной и текстильной
промышленности.



Мебельная промышленность получила задание полностью обновить ассортимент в десятой пятилетке

Беседа с заместителем начальника Производственно-технологического управления мебельной промышленности Минлеспрома СССР В. КИСИН

«ДИ СССР»

Гигантские масштабы жилищного строительства вызвали особо повышенный спрос на новую массовую мебель, крайне возросли и требования к ее комфортабельности и эстетическим качествам. Как отвечает на эти требования наша мебельная промышленность? Как решается в отрасли задача десятой пятилетки по повышению эффективности производства и качества выпускаемой продукции?

В. КИСИН

За последние годы благодаря техническому перевооружению, концентрации и специализации предприятий производственные возможности мебельной промышленности значительно возросли, созданы условия для более полного удовлетворения спроса на мебель. В наступившем пятилетии главными задачами отрасли, наряду с увеличением объемов выпуска мебели в 1,4 — 1,5 раза, является дальнейшее повышение ее качества, добротности и эстетичности.

Качество мебели — очень емкое понятие. Оно определяется степенью комфортабельности изделий, их прочностью и надежностью, тщательностью изготовления и улучшением отделки. С понятием качества мебели неразрывно связано постоянное расширение и обновление ассортимента в соответствии с возрастающими требованиями и меняющейся модой.

За последние годы значительно повышены художественный уровень и комфортабельность изготавливаемой мебели. Третий всесоюзный конкурс на лучшие образцы мебели, выставка на ВДНХ СССР «Мебель-75», выставки-смотрры мягкой, кухонной и детской мебели, ежегодные республиканские и межобластные выставки на ярмарках по оптовой мебели продемонстрировали возросшее мастерство проектировщиков и возможности осуществления их замыслов в промышленных условиях.

Характерными особенностями этой мебели является тщательная проработка пропорций и форм, разнообразие отделочных материалов, обогащение декора.

Из числа новых облицовочных материалов прежде всего следует назвать синтетический шпон, то есть синтетическую пленку на бумажной основе с напечатанным рисунком текстуры древесины. Техника изготовления и применения синтетического шпона в нашей и зарубежной промышленности достигла высокого уровня. Как правило, даже специалисты не могут отличить в изделиях синтетический шпон от натуральной фанеровки. Таким образом имеется возможность получать мебель с облицовкой, полностью имитирующей древесину ценных, редких, экзотических пород или другие, предусмотренные авторами проектов материалы.

Получает распространение облицовка щитовых элементов мебели искусственной кожей, в том числе с тиснением, тканями с рисунком, различными пленками.

Применение всех этих методов облицовки и отделки мебели расширяет творческие возможности художников-проектировщиков, позволяет достигать эффектов, недоступных традиционным материалам, и разнообразить колорит и внешний вид мебели.

«ДИ СССР»

В последнее время заметно усилился интерес к большей декоративности мебели. Прошло увлечение конструктивно-аскетическим стилем, сейчас население предпочитает шкафы и стенки с развитым декоративным убранством. Как Вы оцениваете эти тенденции и как реагирует на них промышленность?

В. КИСИН

Промышленность старается ответить на эти вопросы населения и разрабатывает варианты корпусной мебели, современной по композиции, но с более широким применением декора (разумеется, на основе индустриальной технологии). Применяется формованный скульптурный орнамент из пенополиуретана, орнамент и профильный пого-

наж из сплавов цветных металлов, чеканка по металлу, специальная лицевая фурнитура, искусственная кожа со стежкой и кнопками, интарсия, накладные детали из клееной фанеры и, в отдельных случаях, резьба по дереву. Следует, однако, сказать, что подчас встречается неумелое применение средств декора и перегрузка фасадов декоративными элементами. Эти недостатки мы стараемся устранять. Но отдельные ошибки проектирования ни в коей мере не снижают большого значения художественного декора, органически связанного с формой, конструкцией и назначением мебели.

В условиях огромных объемов массового производства мебели (более четырех миллиардов рублей в год) в комплексе с работами по повышению эффективности отрасли задача улучшения качества может быть решена только путем проектирования и изготовления изделий мебели из ограниченного числа унифицированных узлов и деталей. Создаваемые таким методом изделия корпусной мебели столь различны по композиции, пропорциям и художественным решениям, что за индивидуальным обликом каждого из них совершенно не ощущаются унифицированные каркасы.

В самое последнее время получила признание и успешно осваивается секционная мягкая мебель, также komponующаяся из унифицированных элементов. Приобретая по своему выбору несколько секций, покупатель имеет возможность собирать из них по условиям своего помещения и вкуса разнообразные зоны отдыха, в том числе в виде угловых и П-образных диванов.

«ДИ СССР»

Вы описали основные принципиальные направления в работе отрасли по улучшению качества продукции. А какова реальная картина обновления ассортимента мебели в настоящее время? Ведь пока еще у покупателей много претензий и по ассортименту и по внешнему виду отечественной мебели.

В. КИСИН

В 1975 году ассортимент выпускаемой мебели был обновлен на 15%, в 1976 году предусмотрено на 20%, в десятой пятилетке намечено обновить его полностью.

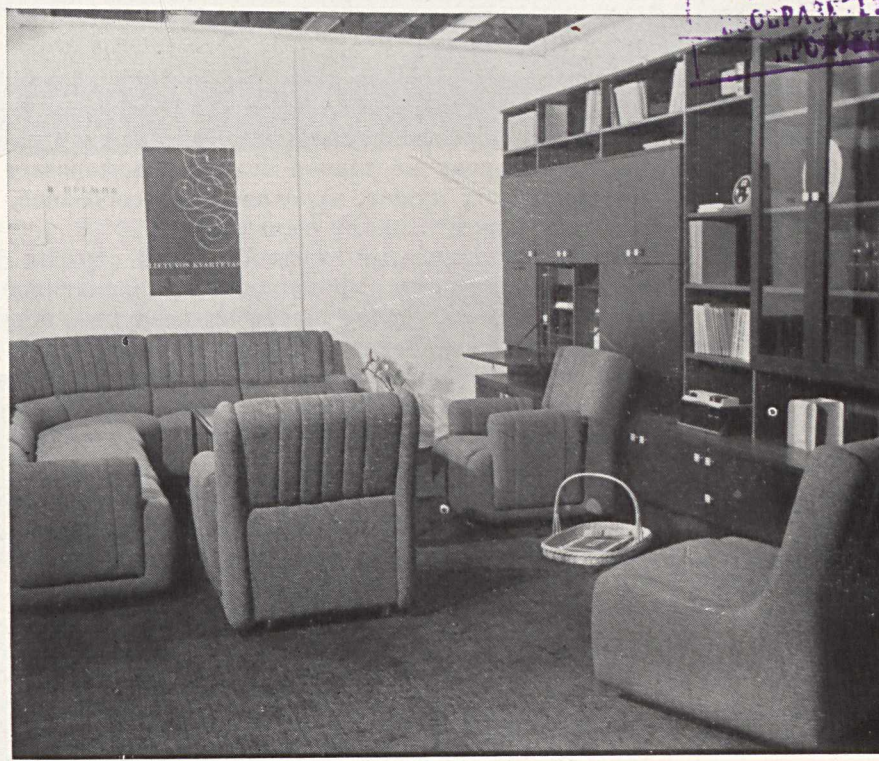
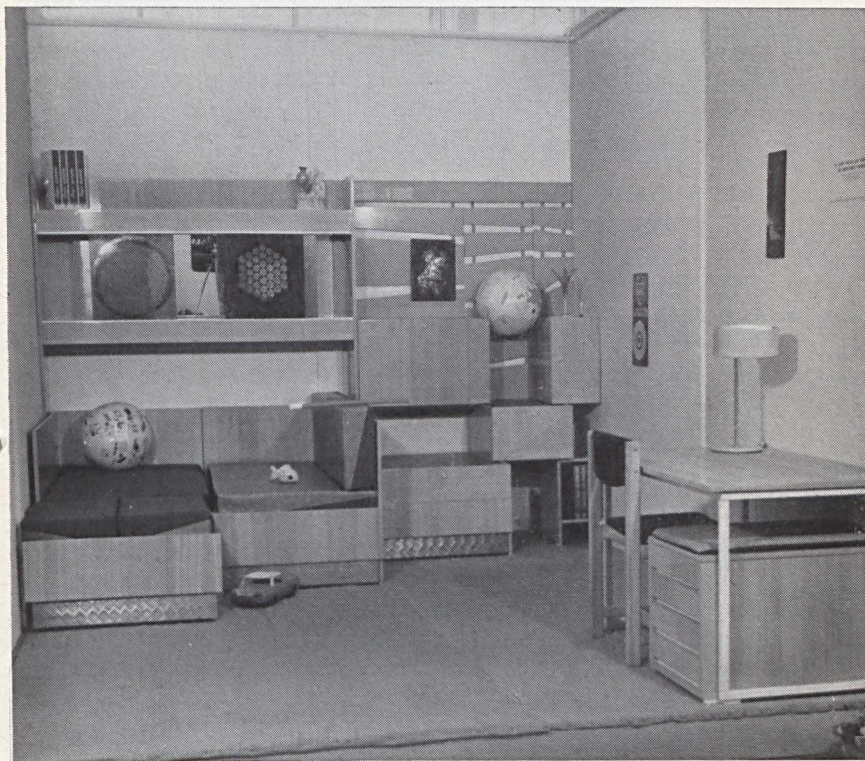
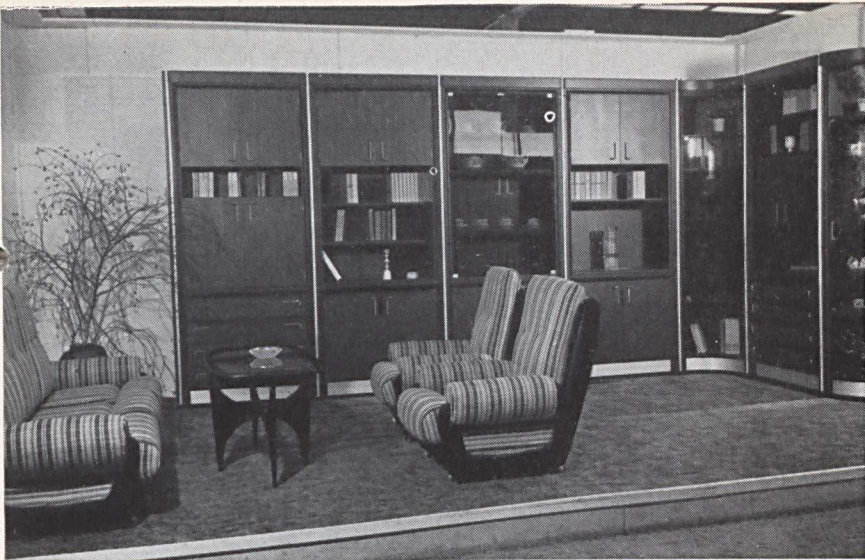
В основном осваивается производство наборов, премированных на всесоюзном конкурсе, отобранных на выставке «Мебель-75» и на прошедших оптовых ярмарках. В этом году планируется освоить 24 набора, остальные — в 1977 году.

Наряду с заменой устаревших изделий улучшенными моделями, расширяется номенклатура мебели массового производства, увеличивается выпуск комплектов мебели для прихожих, наборов мебели для подростков, учащихся и отдельных членов семьи, рабочих комнат (кабинетов), встроенных шкафов.

Встречающееся еще иногда мнение о преимуществах поступающей по импорту мебели в значительной степени устарело. Изготавливаемая нашей промышленностью мебель вполне конкурентноспособна с импортной и превосходит ее по прочности, надежности и комфортабельности, а изделия корпусной мебели и по эстетическим качествам. К сожалению, пока наша мягкая мебель уступает лучшим импортным образцам по рисунку и колориту обивочных тканей и по применяемым синтетическим эластичным элементам.

В настоящее время министерством приняты меры по организации в Москве крупного фирменного магазина по продаже мебели, изготавливаемой на ведущих предприятиях страны, в том числе Ленинграда, Краснодара, Ростова, Украины, Белоруссии, Прибалтийских республик, Молдавии, Грузии и других.

Наличие такого магазина более полно удовлетворит спрос населения столицы, даст возможность организовать комплексное изучение спроса на мебель и будет способствовать дальнейшему росту технического и эстетического уровня нашей мебели. Такие же фирменные магазины имеется в виду организовать в столицах союзных республик и крупных промышленных центрах.



И. И. СТУСОВА
ОБРАЗЦЫ
ПРОЕКТА



Наборы мебели
«Восход»
и «Тюльпан».
ММСК-1.

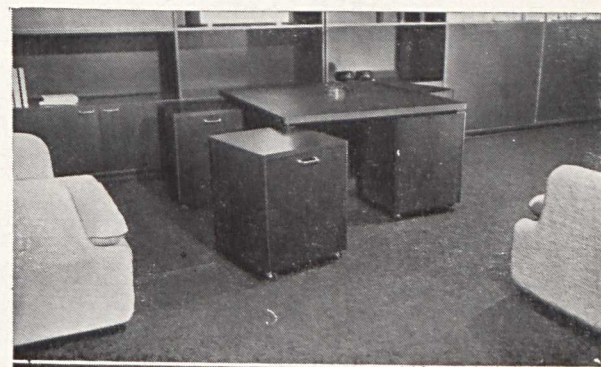
Наборы мебели
«Скала» и «Пан».
Фабрика «Стандарт».
Эстонская ССР

Детская комната

Набор мебели.
ПКБМ Литовской ССР

Набор мебели для
спальни «Ожерелье».
Институт мебели.
Москва

Стол.
Фабрика «Стандарт».
Эстонская ССР



Фарфоровая промышленность: дефицит ликвидирован, на повестке дня — художественное качество

Беседа с заместителем министра легкой промышленности РСФСР В. Ригиным

«ДИ СССР»

Фарфоровая посуда по традиции пользуется у нас особой любовью. Почти в каждом доме она занимает важное место: хороший фарфор не только необходимый предмет быта, но и украшение интерьера, примета достатка и вкуса хозяев.

Сейчас в магазинах выбор фарфоровой посуды стал гораздо шире, но все же некоторых необходимых вещей не хватает, а художественное оформление массовой продукции не всегда еще удовлетворяет нас.

Что предпринимается для выполнения задачи повышения качества фарфоро-фаянсовой промышленности Российской Федерации в десятой пятилетке?

В. РИГИН

Проблема качества, выдвинутая как решающая в выполнении планов десятой пятилетки, имеет важнейшее значение для фарфоро-фаянсовой промышленности. Мы должны дать народу не только больше фарфоровых изделий, но сделать их лучше, красивее, разнообразнее, интереснее по художественному решению.

В прошлом пятилетии главной заботой отрасли было увеличение количества продукции: промышленность наращивала темпы, шло переоборудование предприятий, строились новые заводы. Теперь реконструкция завершается, дефицит фарфора в стране в основном ликвидирован. Мы обеспечили покупателей отдельными предметами, некомплектной посудой — тарелками, чашками и т. п. Правда, некоторых изделий еще недостаточно, в частности, чайников. Но в ближайшее время и этот пробел будет заполнен: проектные организации работают над созданием поточных линий по производству чайников (по подобию производства тарелок и чашек): новая технология уже испытывается на Дмитровском заводе и дает хорошие результаты.

Сейчас усилия промышленности направлены на увеличение выпуска комплектной посуды — чайных, столовых и кофейных сервизов. В связи с возросшим жизненным уровнем трудящихся, постоянным улучшением жилищных условий люди стремятся приобрести не просто посуду, но сервизы. Выпуск их к концу пятилетки удвоится.

А всего за десятую пятилетку фарфоро-фаянсовая промышленность должна дать прирост 60%.

Предполагается не только увеличить количество, но и улучшить состав сервизов, их комплектацию, добавив к обычному набору (чашки с блюдцами, чайник заварной и сахарница) также десертные тарелки, чайники доливные, розетки, вазы для цветов.

Такое направление работы ставит новые задачи перед художниками и конструкторами фарфора.

При современных темпах роста выпускаемой продукции, конечно, значительную долю в оформлении фарфоровых и фаянсовых изделий займут механические способы. Механизация и автоматизация производства коснется и декорирования изделий — все шире будет использоваться механическая печать, литографская деколь, шелкография и другие методы. Пока художественный уровень рисунков в этой области отстает, художникам необходимо направить свои творческие усилия на этот участок.

«ДИ СССР»

Какие меры принимаются для сохранения богатейших традиций русского расписного фарфора?

В. РИГИН

Мы предлагаем решать эту проблему путем специализации. Заводы с исторически сложившимися традициями, с опытными коллективами художников и мастеров будут ориентированы на выпуск высокохудожественных изделий с широким использованием ручной росписи. Речь идет прежде всего о Ломоносовском заводе, изделия которого знамениты не только у нас в стране, но и за рубежом. В ближайшее время мы планируем почти целиком

перевести его на выпуск высокохудожественного подарочного фарфора.

Постепенно будем расширять выпуск подарочных изделий и экспортного ассортимента на Дулевском, Дмитровском, Конаковском заводах. При этом вопросы как технического, так и эстетического качества должны быть поставлены во главу угла.

«ДИ СССР»

Каким образом будет перестроена деятельность предприятий художественного направления в связи с поставленной задачей?

В. РИГИН

Чтобы создать условия для выпуска художественных изделий, нужна серьезная подготовительная работа. Сейчас проектный институт разрабатывает технико-экономическое обоснование для перевода Ломоносовского завода на художественную продукцию.

Аттестационная комиссия просмотрела ассортимент завода, дала свои рекомендации по отбору образцов для производства. Предлагается, сохранив на предварительных этапах декорирования механические способы, делать упор на ручную доработку, на комбинирование шелкографии с ручной дорисовкой, развивать подглазурную печать, а главное — расширять ручную роспись.

Очень важная проблема — кадры. Для ручной росписи нужно высокое мастерство, им владеют старые опытные рабочие, но молодежи в живописных цехах мало. Молодежь надо учить. Наряду с государственными формами, думается, следует развивать индивидуальное обучение, метод наставничества, то есть непосредственную передачу ремесла от старых — молодым.

Я сам когда-то прошел такую школу на Дулевском заводе, нас было десять учеников у мастера-художника, не менее года он учил нас, как держать кисть, делать мазок, писать розу, выводить усик — всем премудростям фарфоровой живописи. Это была хорошая школа. Она дала мне основу для дальнейшей учебы в ФЗУ, затем в Строгановке.

Но вернемся к вопросам специализации. Вы знаете, что социальные сдвиги, которые произошли в нашей стране, находят выражение в разных областях жизни, в частности, в расширении сети общественного питания. А она тоже требует обеспечения посудой. Причем вчерашний ассортимент — тарелка с отводкой, простая чашка, вазочка для салфеток и пепельница — уже не удовлетворяет работников этих предприятий. Разработка нового состава посуды для кафе, ресторанов, столовых, детских учреждений, создание новых функциональных форм изделий в особом стиле декорирования — важная задача, стоящая перед конструкторами и художниками фарфоро-фаянсовой промышленности.

Ряд новых заводов, такие, как Богдановичский на Урале, Тульмазинский в Башкирии, Бугульминский в Татарии, будут специализироваться по производству посуды для общественного питания. Массовые виды изделий будут выпускать и Южно-Уральский, Владивостокский, Проконьевский заводы. Это тоже молодые предприятия. Сформировать ассортимент этих заводов, нащупать местные традиции, найти «фирменный стиль» оформления фарфора — все это нелегкое дело, а художников на этих заводах еще мало, а опытных нет совсем.

Нам кажется, что для решения этих ответственных задач было бы целесообразным создать на крупнейших «базовых» предприятиях (таких, как Краснодарский, Владивостокский или Богдановичский заводы) художественно-конструкторские бюро, которые обслуживали бы целые экономические районы.

Сейчас эти вопросы находятся в стадии обсуждения. И нам кажется, что при выполнении программы повышения качества они должны решаться комплексно, поскольку фарфоро-фаянсовая промышленность тесно связана с такой и сложной сферой эстетической деятельности.



В. и С. Лозинские
Кофейный сервиз
«Прохлада»
Фарфор Хайтинский
фарфоровый завод



А. Горина
Чайный сервиз
«Васильковский».
Фарфор.
Завод «Пролетарий»

Б. Калига
Сервиз «Север».
Фарфор.
Дмитровский
фарфоровый завод



Текстильная промышленность: заказ торговли — на уровень моды.

Говорит главный художник комбината «Красная Роза» Н. Жовтис

«ДИ СССР»

За 30 лет работы на комбинате «Красная Роза» у вас, конечно, накопился большой опыт и глубокое знание проблем массового текстиля. Какие задачи стоят сегодня, в период борьбы за качество товаров, перед художниками текстильной промышленности?

Н. ЖОВТИС

Труд художника-текстильщика неотделим от условий промышленности. Так же и в решении задачи улучшения качества тканей мы теснейшим образом связаны с современным этапом развития производства. Что для него характерно? Основное — это автоматизация, введение пневматических станков, механических печатных машин, все это направлено на постоянное увеличение выпуска продукции. В результате мощность нашего комбината в настоящее время достигла 11 млн. метров. В течение десятой пятилетки планируется еще ежегодный прирост на миллион метров.

Но новые шелкоткацкие станки налажены на производство унифицированных гладких структур. Поэтому, чтобы добиться разнообразия ассортимента и улучшить внешний вид тканей, нужно максимально развивать отделочное производство.

В этих условиях большая доля ответственности за качество продукции ложится на художников и колористов. И мы сознаем эту ответственность. Но нужно сказать, что трудностей на нашем пути сейчас очень много. И вот почему.

Обычно большинство судит об ассортименте тканей для платьев по розничной торговле. Однако это неверно. 90% тканей нашего комбината идет в швейную промышленность. Это наш главный заказчик и от его требований мы зависим целиком и полностью.

Сегодня швейники предпочитают выпускать яркие платья простейших фасонов. Что ж, у них свои условия, свои темпы и планы. Но это ведет к одностороннему развитию текстиля. Швейники заказывают нам в основном крупные многокрасочные декоративные рисунки, с равномерным заполнением полотна. Из них удобно кроить, просто шить, не нужно ни сложного фасона, ни отделок, ни детальной обработки. К тому же это экономично: минимум отходов. Но удовлетворяют ли такие платья всех покупателей? Это другой вопрос. Что же касается нас, художников-текстильщиков, то мы оказываемся в сложном положении. В нашем коллективе, как вы знаете, работают такие известные художники с индивидуальным творческим почерком, как А. Андреева, Э. Меламуд, Е. Борзаков, талантливая молодежь. Но их почерк не заметен в массовом текстиле. Когда производство не допускает ни крупноразпортовых рисунков, ни фоновых, ни графичных, ни купонных, как найти интересное новое решение? На творчество художника накладываются искусственные рамки. Он теряет интерес к работе, не реализует всех своих сил.

Возможно, что некоторые оригинальные рисунки не подходят для массового пошива. Но они наверняка с удовольствием были бы встречены индивидуальным потребителем, молодежью (ведь сейчас так распространен самодельный пошив!) Но в магазины идут лишь остатки от заказов швейников, так называемая отбраковка массовых тиражей. Никаких серийных, малосерийных выпусков комбинат не имеет.

По-моему, это неправильная практика. Для розничной продажи необходимо формировать специальную коллекцию, в которую должны входить разнообразные рисунки с учетом вкусов и потребностей людей разных социальных и возрастных групп. Я думаю, что не менее трети общего выпуска тканей комбината «Красная Роза» могли бы идти в магазины, для индивидуального покупателя. Особенно натуральный шелк, обладающий прекрасными практическими и эстетическими качествами, и, кстати, модный сейчас.

Теперь другая проблема. Сейчас стали очень строго следить за качеством тканей, имея в виду повышенную сорт-

ность, соблюдение всех технических ГОСТов. Это естественно и нельзя сказать, чтобы при этом не учитывали художественную сторону: Знак качества дается только тем тканям, рисунки которых приняты художественным советом с оценкой «отлично».

Однако, повышенный контроль за техническим качеством приводит к неожиданным последствиям. При выпуске тканей сегодня бракуется едва заметная техническая погрешность, например, неровнота набивки, то есть едва уловимая вибрация цвета при наложении красок. Как бороться с таким браком? Хороший рисунок забивают темной сеткой, при этом он теряет все свое художественное качество, но зато ОТК уже придираться не может. Многие интересные рисунки (фоновые, с гладкими поверхностями) вообще не пускают в производство из-за боязни снижения сортности продукции.

Вообще обновление рисунков массовых тканей идет крайне медленно. Например, наш комбинат выпускает лишь 10% тканей в год в новом оформлении. Разве это допустимо в таком виде продукции, как набивные ткани, предназначенные для летних и нарядных платьев, тесно связанных с быстрой сменой моды и вкусов?

В результате, несмотря на активную работу художников, на отличные оценки художественных советов, рынок в течение двух-трех лет наполняется одними и теми же, часто морально устаревшими тканями.

Где кроются причины такого положения? На наш взгляд, их надо искать прежде всего в так называемом расписании тканей, которое ведется на оптовых ярмарках. И ведется совершенно неудовлетворительно.

В июле этого года прошло расписание тканей на 1977 год. Весь комбинат, все художники старательно готовились к этому моменту, ведь он крайне ответствен — определяется картина массового текстиля на весь будущий год. Но основной выбор швейных работников пал опять на наиболее яркие, броские, «забитые» рисунки, а тонкие, тональные, изящные рисунки остались без внимания.

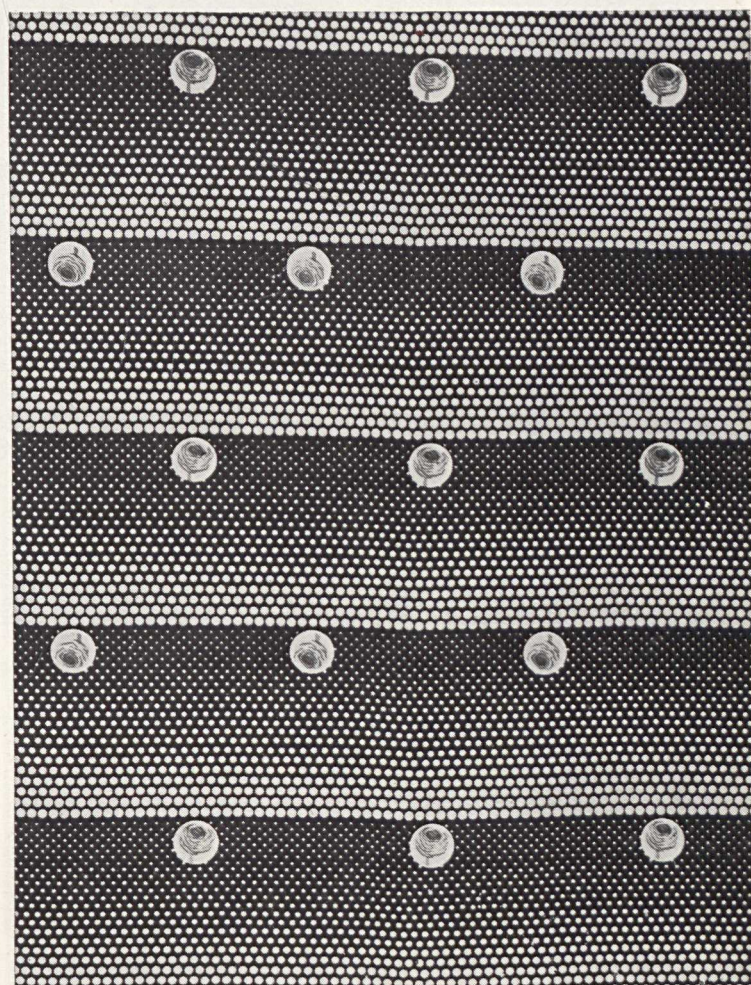
Обеспокоенные этим, мы провели самостоятельное исследование, опрос: выяснили, кто конкретно проводит расписание. Оказалось, что, как правило, ткани для массового производства отбирают люди без специальных знаний, малоинформированные, некомпетентные, а подчас и просто случайные. Так из 40 представителей швейных фабрик, которых мы опросили, только 5 были конфекционерами и один представитель Дома моделей. Остальные — начальники отделов снабжения, инженеры, технологи, работники ОТК и т. п. Не обладая профессиональными навыками, не зная тенденций моды, эти люди ориентируются либо на собственный мало развитый вкус, либо на «вчерашний день», то есть зная, что заказывали и что пользовалось спросом в прошлом году, заказывают на будущий. Но можно ли так формировать ассортимент тканей? Как будут выглядеть наши женщины в платьях вчерашней моды? Не отвернутся ли в конце концов покупатели от предложений швейной промышленности? Нам кажется, эта опасность уже близка.

Для работы на всесоюзных оптовых ярмарках необходимо создать высококвалифицированную комиссию с участием специалистов, представителей ВИАЛЕГПРОМа, модельеров, квалифицированных товароведов. Расписание тканей для швейной промышленности и торговли нужно вести продуманно, с учетом тенденций моды, с ориентацией на разнообразные потребности советских людей, принимая во внимание вкусы разных социальных и возрастных групп населения, особенности быта разных географических районов страны и т. д. Но с другой стороны, нельзя слепо потакать привычкам людей, нельзя забывать о воспитательной задаче, ведь, честно говоря, культура одежды в нашей стране стоит еще на невысоком уровне. Развивать вкусы, пропагандировать «умение одеваться», — то есть пояснять современное отношение к костюму, к моде — все это важное дело, связанное в конечном итоге с развитием общественных потребностей.

При решении проблемы качества товаров народного потребления нужно опираться на научные основы и больше доверять специалистам и деятелям культуры.



Ткани
художников
комбината
«Красная
Роза»



Качество ткани начинается с художника

Беседа с главным художником производственного объединения «Ригас-Аудумс» Е. Кнавиной

«ДИ СССР»

Шелковые ткани латышского объединения «Ригас-Аудумс» славятся по всей стране. Они воплощают в себе интереснейшую в художественном отношении и наиболее модную струю в общем потоке советского текстиля. Какие принципы лежат в основе работы художественных мастерских «Ригас-Аудумс»? Каковы планы производственного объединения на ближайшее время?

Е. КНАВИНЯ

Текстиль, на наш взгляд, наиболее подвижный, склонный к изменениям и чуткий к моде вид продукции. Поэтому



А. Балтия
Ткань «Магнолия».
Искусственный шелк.
Объединение
«Ригас-Аудумс».

главной заботой нашего производственного объединения является регулярное обновление массового ассортимента. Ежегодно мы внедряем в производство 6—8 новых видов тканей для платьев, а набивные рисунки обновляются почти на 80 процентов. Практически каждая вторая наша ткань имеет Знак качества: за год это 2 млн. 740 тыс. метров. Такие ткани выпускаются с рисунками, утвержденными на художественном совете министерства с оценкой отлично. Такая же ситуация и с тканями улучшенного качества, обозначаемого маркой «Н» — новинка. Их в этом году будет выпущено 2,5 млн. метров, среди них шесть новых видов. Уже поступили в продажу нарядная с применением металлизированных нитей ткань «Элиза», гладкокрашенная из объемных нитей «Рота», черно-белая в клеточку «Никола», ткани для детей и выпускниц. Почти готов ассортимент на 1977 год — еще пять новых видов.

Что касается улучшения качества, то можем сообщить следующее. В этом году у нас установлена новая запорочная машина, которая усиливает рельефность ткани и улучшает ее внешний вид. Ведется монтаж нового оборудования, которое позволит добиваться чистых прозрачных тонов более насыщенной гаммы.

Но в целом наша технология сильно отстает от требований сегодняшнего дня. Чтобы мы могли соперничать с мировыми фирмами, нам необходимы новое прогрессивное оборудование, хорошие красители и химикаты, лучший

исходный материал. Сейчас мы мечтаем о термонабивке. Она сильно расширила бы наши возможности. Ведь мы вынуждены отказываться от растра и акварельной набивки только потому, что технология несовершенна. А людям эти ткани нравятся. Они их ждут.

«ДИ СССР»

По-прежнему ли художественный коллектив «Ригас-Аудумс» будет возглавлять модное направление нашего текстиля?

Е. КНАВИНЯ

Мода для нас вдохновляющий фактор. Мы стараемся не отставать от ее быстрого и подчас капризного движения. Правда, нам не всегда удается реализовать свои замыслы в части остро модного ассортимента, ведь последнее слово за торговлей. Но нередко торговые организации отказываются от свежих и оригинальных решений, потому что они не похожи на прежние, им не находится аналогий. Мы же уверены, что именно модные новинки всегда привлекут внимание покупателей. Понимаем, что экстравагантные рисунки не должны иметь больших тиражей, но в серийном выпуске они совершенно необходимы, в них ярче проявляется индивидуальная манера художника и они достойно представляют марку «Ригас-Аудумс». К сожалению, и технические условия производства не всегда позволяют внедрять новинки и модные рисунки. Но все же главная движущая сила, на мой взгляд, — это люди. Коллектив, состоящий из людей, имеющих свои творческие убеждения, свой почерк, — более производитель.

Нашим художникам очень многое дала студия, которой руководила известный акварелист К. Фридрихсон. Она вывела коллектив из некоторого скованного состояния. Художники стали мыслить индивидуально, мастерство их стало выше классом. Теперь художники много работают с натуры, изучают народное творчество, ездят по Союзу. Мы регулярно участвуем на республиканских, всесоюзных и даже зарубежных выставках. Есть среди нас и члены Союза художников (А. Балтия, И. Залькалне, Е. Кнавиля).

Самостоятельная творческая работа рождает новые предложения для тканей. Это существенно влияет на ассортимент предприятия.

Я считаю, что лишь высокий профессиональный уровень художников позволяет нам идти в ногу с модой. У нас есть ряд очень интересных предложений в области графических рисунков, сюжетных композиций, набивки по структуре, но при нашем уровне производства не все они могут быть реализованы. А это очень жаль. Коллектив не использует своих возможностей до конца.

«ДИ СССР»

Что же необходимо, по вашему мнению, изменить, чтобы художники работали в полную силу?

Е. КНАВИНЯ

В работе очень важно доверие к специалистам, уважение и внимание к их профессиональному делу. Но художникам подчас такого доверия на производстве не оказывают. Предпочтение отдается мнению инженерно-технических работников. Порой производство не использует предложений художников только оттого, что они новы и необычны, хотя, заметим, реально выполнимы. Подобные случаи отрицательно сказываются на творчестве, невольно художники начинают подделываться под требования художественно-технического совета, меньше искать. В результате очень трудно проследить индивидуальный почерк художника — на все ткани накладывается отпечаток производства.

Тормозящим моментом в нашей работе, на мой взгляд, является и строго нормированный рабочий день художника. Уверена, что пользы предприятию от этого мало. От свободного посещения выиграло бы прежде всего качество рисунков, а следовательно и производство и покупатели.

Народные промыслы: залог успеха — развитие традиций

Беседа с главным художником Опошнянского завода «Художественная керамика» Анатолием Кошеленко

«ДИ СССР»

Слава о мастерстве гончаров из Опошны давно перешагнула пределы Полтавщины. Сегодня они поставляют свои изделия в 28 стран мира.

В наступившем году, открывающем пятилетку качества, коллектив опошнянского завода «Художественная керамика» волнует вопросы совершенствования художественных изделий. Как же понимают на предприятии отличное качество продукции традиционного промысла?

А. КОШЕЛЕНКО

Показатели художественного качества мы неразрывно связываем с развитием лучших традиционных приемов в создании керамической пластики Опошны. Творческий поиск ведем в разных направлениях: создаем фигурную посуду, тематическую скульптуру, лепную игрушку. Уметь создать новое изделие — это уметь творчески варьировать традиционные для промысла формы. Каждый мастер имеет свой почерк в пластике, декоре. Так, у нас 60 рисовальщиц, и должно быть 60 почерков. Если нельзя определить, чья роспись, значит не готов еще рисовальщик-мастер.

На нашем предприятии есть условия, способствующие сохранению творческого труда мастера. Главное — сохранение ручной творческой работы на основных операциях.

«ДИ СССР»

Нам известно, что в 1971 году на заводе организована творческая лаборатория по выпуску уникальных и мало-серийных произведений. Как творческий поиск мастеров лаборатории влияет на качество продукции в целом?

А. КОШЕЛЕНКО

С образованием экспериментальной творческой лаборатории процент утверждаемых новых изделий стал больше. Работы ведущих гончаров, таких, как заслуженные мастера народного творчества СССР — члены Союза художников: Иван Билык и Александра Селюченко, Василий Омельченко, Григорий Кирычок, Владимир Никитченко и другие, благотворно влияют на ассортимент. Так, за первый квартал 1976 года из 49 изделий 35 утверждены Художественным советом в Киеве.

В последние два года мастера попробовали перенести лепной декор с фигурных сосудов на супницы, тарелки, вазы. Вышло красиво и по-новому.

«ДИ СССР»

Специалисты, знающие ваш промысел, выражают беспокойство по поводу заметной потери пластической выразительности и огрубления формы, озабочены применением в основном контурной техники росписи. Что мешает опошнянским мастерам создавать продукцию только отличного качества?

А. КОШЕЛЕНКО

Добиваться отличного качества затрудняют высокие плановые показатели, завышенные нормы. Раньше была норма — 30—40 штук, теперь — 100 штук. Если до 1970 года план в год был 550 тыс. рублей, то в 1976 году — 1 млн. 40 тыс. рублей при тех же производственных площадях. Выполнять свободную роспись без образцов, задумываться над вариантами композиции некогда — давит дневная норма выработки — огромное количество изделий. Поэтому приходится упрощать форму и роспись изделий. Утеряна трудоемкая рождская роспись, редко применяют мастера фляндровку (из 60 рисовальщиц ею владеют 5 или 6 человек). А учиться есть у кого!

«ДИ СССР»

Как вы оцениваете значение современного оборудования в улучшении художественного качества керамики?

А. КОШЕЛЕНКО

Опошнянский завод в десятой пятилетке должен стать передовым предприятием с механизацией технологических

процессов. Только оборудование, отвечающее современным требованиям, может помочь нам избавиться от многих «врагов керамики». Нужны машины, обеспечивающие тонкий помол, чтобы победить такого врага глины, как известняк. Нужен вакуумный пресс, чтобы победить другого врага — воздух. Правда, на завод доставили импортный вакуумный пресс, но до сих пор пресс не работает, не могут разобраться с документацией. Наши масштабы требуют не дровяного отопления, а газа. Трудна заготовка дров. Дрова не дают нужной высокой температуры для глазури, и влага мешает. Газ — другое дело.

Наше предприятие нуждается в реконструкции. Однако имеются большие сомнения, какого качества будет эта стройка, так как на заводе уже появились новые пристройки, совсем не радующие глаз своим видом. Наши строители привыкли «робить» коровники, так и цеха такие же «сробили».

«ДИ СССР»

Действительно, нельзя было без грусти смотреть на интерьер завода, в котором почти не отличишь дореволюционные и современные пристройки. Низкие, невеселые комнаты, стекла с множеством переплетов. Ярким пятном в этом унылом интерьере смотрятся веселые толпы игрушек-свистулек, сосудов-баранов, кринки, глечики.



А. КОШЕЛЕНКО

Недавно на заводе побывал ректор Харьковского художественно-промышленного института. Среди дипломных работ выпускников этого вуза есть много красивых и перспективных проектов. Хочется верить, что темой одного из следующих дипломных проектов будет завод «Художественная керамика» в Опошне. Реконструкция завода в Опошне должна стать всенародным делом.

«ДИ СССР»

Заканчивая знакомство с опошнянским керамическим промыслом, мы поинтересовались, есть ли при заводе ассортиментный кабинет, музей, школа художественного мастерства.

А. КОШЕЛЕНКО

Для ассортиментного кабинета нет места. Кое-что храним, собрав все в кучу, отгородив часть коридора. Нет места и для музея, отражающего историю промысла. Нет помещения и для школы художественного мастерства. Но на селе есть свои, домашние музеи. Один из них в доме у старейших мастеров Опошны — Евдокии и Григория Пошивайло.

Сохранить славу русского хрусталя

Говорит главный инженер Гусевского хрустального завода
И. Фигуровский

«ДИ СССР»

«Гусь-Хрустальный» — с этой маркой связаны лучшие достижения советского стеклоделия. Среди изделий массового выпуска продукция Гусевского завода занимает важнейшее место. Мы хотим узнать Ваше мнение как руководителя большого современного производства, какие звенья в борьбе за повышение качества массовых изделий Вы считаете главными!

И. ФИГУРОВСКИЙ

Вопрос качества для Гусевского хрустального завода — вопрос престижный. У завода богатые традиции, сколько я себя помню (а лишь в должности главного инженера работаю с 1952 года) у нас на производстве всегда стояла задача не только сохранить, но и обогатить эти традиции. Это не легкая задача, если учесть, что постоянно расширяются производственные мощности, вводится новая техника и технология, механизация и конвейеризация технологических процессов, — и все это при ежедневном выпуске около четверти миллиона штук разнообразных изделий.

Здесь важно не поддаться магии момента, не идти на поводу у ежеминутности, видеть не только нынешний день, но завтрашний, то есть понимать перспективу развития. Коллектив нашего завода еще в девятой пятилетке стал инициатором социалистического соревнования за высокое качество продукции, и теперь в десятой пятилетке мы продолжаем эту борьбу на новом этапе.

Проблема качества охватывает практически все стороны хозяйственной деятельности.

На страницах «ДИ СССР» наверное нет надобности говорить о недостатках поступающего на завод сырья и инструмента, о частых перебоях в поступлении природного газа и целом ряде других производственных вопросов, хотя от всего этого во многом зависит качество изделий — его блеск, цвет, искристость.

Я хочу заострить внимание на другой проблеме — проблеме кадров. Как говорится, из одной и той же крупы у разных поваров каша разная. У изделий из стекла тоже кулинаров немало. Это и непосредственный «кашевар» — стекловар, и химик, и мастер, и художник. От их знаний, умения и взаимопонимания прежде всего зависит качество стеклоизделий.

В начале 50-х годов завод стал испытывать острую нужду в инженерах, технологах и художниках с высшим образованием, но мы вынуждены были констатировать, что «пришлые» не удерживаются долго на заводе. Уезжали инженеры, уезжали художники.

Примерно с 1955 года завод взял курс на подготовку «своих» специалистов. Сегодня в институтах и техникумах учится более ста представителей завода. Ежегодно по окончании учебных заведений на завод возвращается 10—15 инженеров и около 25 техников. Выросли и свои художники: Р. Аксенов, С. Верин, В. Касаткин, они уже члены СХ СССР.

Кадры «среднего звена» так же находятся постоянно в поле нашего внимания. Например, мастер-выдувальщик учится в вечернем техникуме. На втором году обучения мы его ставим стекловаром. Закончив учебу и поработав стекловаром, при наличии организаторских способностей, он становится начальником смены.

Подготовка кадров мастеров — тоже наша забота. На заводе более 50 лет существует школа ФЗУ, которая готовит мастеров второго и третьего разрядов. Я в 1932 году также окончил ее. С 1964 года на заводе начала работать трехгодичная школа мастеров, выпускники ее получают высшую квалификацию мастера, выдувальщика, отделщика или алмазчика.

Что касается художников, то они приходят к нам, что называется, готовыми. Мы не можем пожаловаться на художников, работающих у нас, но должен отметить, что настоящий заводской художник из выпускника получается лишь спустя несколько лет после прихода на производство.

Художественные вузы дают им общую культуру, круго-

зор, профессионально-творческие навыки, но совершенно не готовят для работы на производстве. Современное производство, оснащенное машинами, конвейерными линиями первое время пугает художника, и только со временем, при соответствующей практике и знаниях, художник обретает свободу обращения с технологией.

Основную программу художнику задает инженерная мысль. И когда художник разделяет эту программу, он может плодотворно трудиться на заводе.

Приведу пример из опыта Гусевского завода.

В 1971 году у нас началась закладка нового корпуса с проектной мощностью 15 млн. руб. в год. Мы имели ряд встреч с нашими художниками, где им были разъяснены возможности нового производства, этапы постепенного освоения различных способов обработки хрусталя.

И в результате к концу 1973 года, когда первая очередь нового производства вошла в строй, завод уже имел «в портфеле» новые специально созданные образцы хрустальных изделий, спроектированные с учетом особенностей пускового периода. Они были приняты художественными советами, имели утвержденную цену, то есть полностью готовы для освоения и передачи в торговую сеть. Художники В. Корнеев, Е. Рогов, В. Муратов и другие отлично справились с этой работой.

Я хочу еще раз подчеркнуть, что для производства очень важно, чтобы художник был подготовлен в вузе не только создавать уникальные произведения, но быть творцом на производстве, при наличии определенных норм и ограничений.

Одна из важных проблем — сохранение качества изделий при наращивании темпов производства. Не всегда эта проблема решается правильно. Не могу не указать, что в ряде случаев в стекольной промышленности резкое увеличение количества выпускаемой продукции идет в ущерб качеству. Я имею в виду, в частности, производство прессованного хрусталя. На мой взгляд, вряд ли можно согласиться с тем, что такие заводы, как Дятьковский хрустальный и особенно Ленинградский завод художественного стекла, на который обычно все равняются, чрезмерно увлеклись выпуском прессованных изделий.

Уже сегодня наш рынок быстро насыщается прессованными изделиями из хрусталя, очень далекими от нужного качества. Это недопустимый массовый перевод дорогого и дефицитного сырья. Следует беречь высокую марку хрусталя и использовать этот материал для подлинно художественных изделий.

Я считаю, что такие заводы как Ленинградский, Дятьковский, наш Гусевский, то есть производства с богатыми художественными традициями, с хорошими навыками ручного ремесла, нужно сохранять и развивать, ибо их продукция имеет не только потребительскую, но и культурную ценность. При всех современных условиях — наращивании темпов, механизации основных процессов — нужно находить возможности для выпуска малотиражных высокохудожественных изделий. Они необходимы как покупателям, так и самому заводу, сколь бы велик он ни был. Именно в них утверждаются вершины художественного качества.

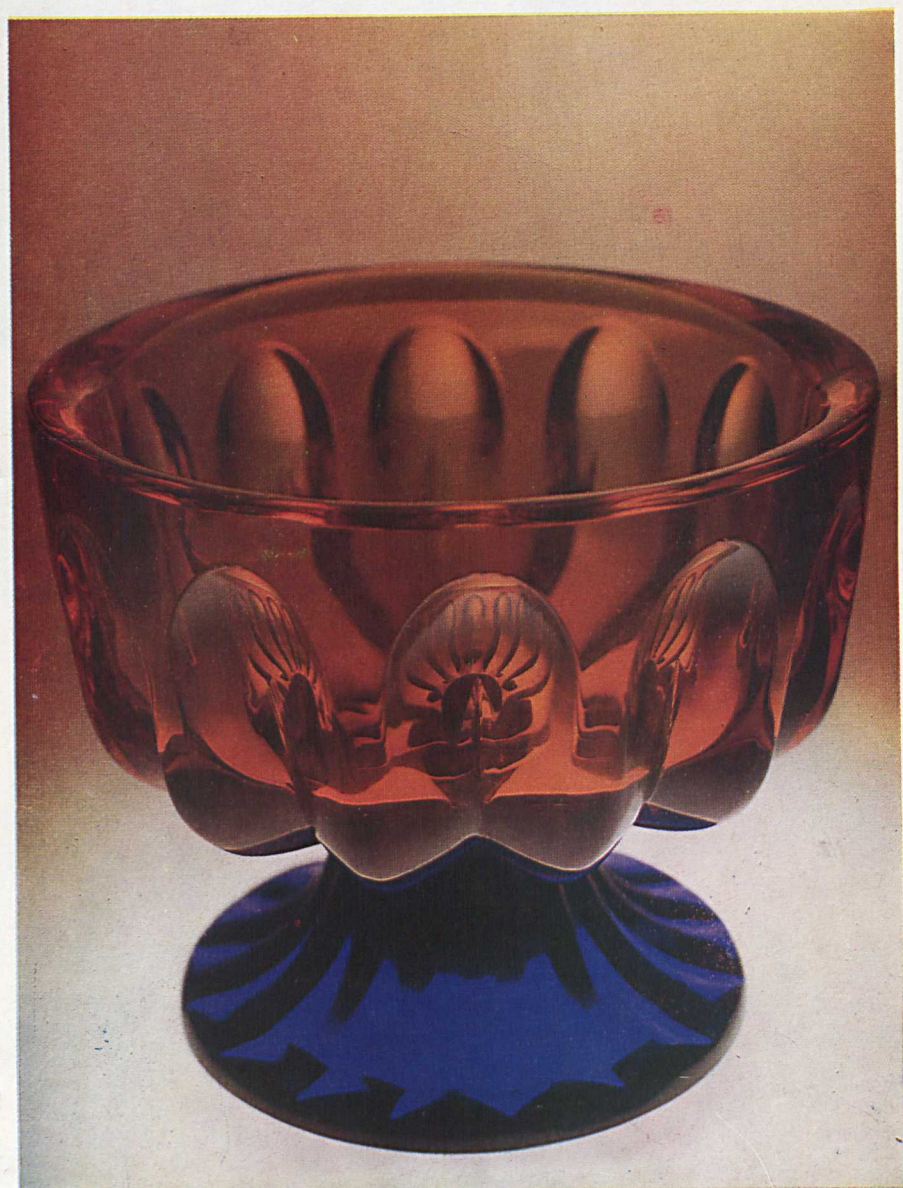
Мы имеем возможность малосерийного выпуска некоторых лучших произведений художников. Так, скажем, смогли бы дать в торговлю в ближайшее время блюдо «Гейзер» В. Корнеева, «Золотые купола» В. Муратова и другие вещи, показанные на последних выставках, признанные зрителями. Но для этого необходимы фирменные магазины, которым было бы разрешено принимать для продажи изделия по заводской калькуляции. Все это так же имеет прямое отношение к появлению высококачественной продукции на рынке.

Массовый тираж и серийное производство высокохудожественных изделий в одинаковой мере определяют уровень товаров народного потребления. И если первую проблему должны решать мы, производственники, то во второй нам необходима организационная помощь министерства.



А. Курилов
Кружки. Хрусталь

Е. Рогов
Стаканы. Хрусталь
Гусевской хрустальный
завод



В. Муратов
Рюмки. Хрусталь
В. Муратов
Конфетница. Хрусталь

В. Касаткин
Рюмки. Хрусталь



В оценку качества ввести художественный показатель

Никита Воронов

Давно ли мы говорили о «проблеме стакана», «проблеме тарелки»? Сегодня магазины уже полны и тарелками и стаканами. За девятую пятилетку выпуск потребительских товаров из стекла и хрусталя по Российской Федерации увеличился более, чем в два раза. Производство фарфора и фаянса выросло в 1,8 раза. Теперь у нас на душу населения ежегодно выпускается 4 фарфоровых предмета. Не отстали и текстильщики, швейники, обувщики. Выпуск тканей в новом оформлении достиг 1,2 млрд. м в год, трикотажных изделий новых моделей выпущено свыше 3,5 тыс. штук. И все же мы не можем сказать, что проблемы производства товаров народного потребления уже решены.

«Мало иметь в магазинах товары — нужно, чтобы они были высокого качества, удовлетворяли разнообразным вкусам наших людей», — говорил Леонид Ильич Брежнев на встрече с рабочими завода им. Лихачева¹.

«Суть десятой пятилетки выражена в краткой и всеобъемлющей формуле, — сказал на XXV съезде КПСС А. Н. Косыгин, — это пятилетка качества и высокой эффективности во имя дальнейшего роста экономики и народного благосостояния»². При улучшении качества товаров и услуг повышается эффективность всего общественного производства.

В сфере производства товаров народного потребления проблема качества усложняется сочетанием в них категорий красоты и пользы. Эта двойственная природа приводит прежде всего к тому, что существует качество технического и качество художественное. Качество техническое фиксируется в ГОСТах, инструкциях и других нормативных документах. Художественное же не зафиксировано нигде. Но понятия художественного и технического качества не идентичны и не всегда мирно уживаются друг с другом. Ведь все товары, заполняющие полки магазинов, соответствуют требованиям ГОСТов, все они прошли ОТК, а между тем население не желает покупать многие из них, потому что их ясно видимая некрасивость перекрывает все полезные качества прочности, морозоустойчивости, влагонепроницаемости и т. д. Причем, за отступление от требований технических стандартов директор фабрики несет прямую ответственность, а за выпуск некрасивых, не отвечающих современным потребностям товаров никто не отвечает.

Нельзя не отметить, что во многих отраслях, выпускающих потребительские товары, действуют художественные советы, просматривающие с эстетической точки зрения все новые образцы, созданные художниками для запуска в производство. Я не хочу умалять значения этого важнейшего института контроля художественного качества, за который так активно боролась общественность и который действительно играет немалую роль в повышении уровня образцов массовых изделий из фарфора, стекла, текстиля.

Но сейчас речь идет не о создании образцов, а о производстве тиражной продукции. Являются ли рекомендации художественных советов законом для производства? Кто отвечает за выбор из сотни отобранных советом 5—10 конкретных образцов для внедрения в производство? Наконец, контролируется ли соответствие выпускаемой продукции одобренному эталону? На эти вопросы пока не находится ответа.

Полное удовлетворение потребностей общества является заботой нашего государства.

По отношению к потребительским товарам это касается не только технического, но и художественного качества.

Но что же это такое — художественное качество. Почему почти каждый покупатель обладает какими-то знаниями и мерками этого качества и является вполне объективным контролером его, а государственных нормативов на него нет и руководствоваться предприятию нечем? Дело, очевидно, в том, что художественное качество невозможно регламентировать, что критерии его более сложны и изменчивы, чем показатели качества технического. Вспомним как стремительно они эволюционировали в последние годы. Лет 10—15 назад стал популярен так называемый современный стиль в обстановке квартир и в магазинах требовали

диван-кровать, шкафы-ящики, трехногие журнальные столики и одноногие торшеры. В популярной и специальной литературе писалось о чистоте формы, точности линий и красивой простоте этих предметов.

В последние годы общественный интерес все более обращается к мебели сложных профилированных форм, украшенной резьбой, обитой яркими мягкими тканями, к хрустальным люстрам и шелковым драпировкам.

То же в фарфоре и хрустале. На наших глазах любовь к украшенному фарфору сменилась увлечением простой белой или поливной посудой, сервизами с геометрическими «абстрактными» рисунками. А сейчас снова популярны цветочные узоры, виньетки, изысканные формы. То же с хрусталем: то нам нравились гладкие, чуть тронутые огранкой или легкой гравировкой изделия, а сейчас хотим, чтобы они искрились, играли на свету, демонстрировали все богатство алмазного гранения. Еще быстрее меняются наши понятия о художественном качестве тканей, швейных изделий, галантереи и т. д.

Оставим сейчас в стороне причину этих изменений, налет быстротечной моды, отметим лишь их закономерность, естественность, как всякое стремление человека к новизне, к гармонии, к эстетическому развитию.

В то же время технические критерии принципиально не изменились. От мебели по-прежнему требуется прочность, хорошая полировка, от хрусталя — твердость, прозрачность, чистота, от фарфора — белизна и крепость. Технические требования лишь стали строже и жестче.

Сейчас мы все чаще слышим непривычное словосочетание «управление качеством». Оно уже как бы предусматривает некоторый механизм деятельности и комплексность самой проблемы. И художественное качество — это тоже комплексная проблема и ею тоже необходимо продуманное управление.

Еще несколько лет назад нам казалось, что главная причина посредственного качества наших массовых товаров — в непонимании роли художника на производстве, в невнимании к нему, в том, что ему не созданы условия для творческой работы. Сегодня эти вопросы в основном решены: почти на каждом предприятии легкой промышленности есть художники, художественные лаборатории, художественно-конструкторские группы и бюро, узаконены творческие дни и командировки, работают отраслевые художественно-технические советы и т. д. Сегодня уже редко поступают сигналы о неправильном отношении к труду и роли художника — то со стеклозавода «Неман», то с Рижского фарфорового завода. Но это лишь рецидивы прошлого, лишь некоторая заторможенность в понимании сегодняшних задач у тех или иных администраторов. В целом же проблема отношения к художнику на производстве решена и даже нашла свое отражение в официальных документах — например, в «Положении о главном художнике».

Однако одним только трудом художника проблеме качества решить невозможно.

На первом месте в управлении качеством стоит планирование. В течение многих лет и десятилетий все наше планирование строилось только на количественных показателях, причем эти показатели всегда возрастали. Больше! Скорее! Энергичнее! Темпы, рубли, штуки, метры — все возрастало. Но принцип увеличения количества неизбежно приводил к снижению качества, особенно художественного. Механизируется декорирование изделий, упрощается отделка, снижается процесс трудоемких и более художественно сложных работ.

Общая тенденция ежегодного роста, разумеется, сохраняется и будет сохраняться далее. Но, возможно, для отдельных предприятий фарфоро-фаянсовой, стекольной, текстильной промышленности простое увеличение количества становится уже бесполезным. Мы имеем прекрасный пример того, как умение вовремя остановиться, изменить ассортимент и стиль работы помогло предприятию затем в короткий срок стать передовым и образцовым. Этот пример — Ленинградский завод художественного стекла. В начале 1960-х

годов дирекция и партийная организация завода сумели доказать, что специализация завода, обновление его ассортимента, переход на новую продукцию — экономически целесообразнее, чем ежегодное освоение лишь двух-трех образцов с постоянным наращиванием количества. И заводу был несколько сокращен план, предоставлена свобода маневра. Завод смог на 1965 год составить новую реальную программу работы, значительно обновив ассортимент. Этот процесс, то есть фактически процесс повышения художественного качества продукции, пошел с большой интенсивностью. Не 3—5% внедрения новых образцов от общего объема, как раньше, а уже в 1965 — 30%, в 1966 — 65%, в 1968 — 80%. К началу 1970-х годов обновилась вся выпускаемая продукция, резко возросло техническое и художественное качество, завод из года в год стал получать премии и переходящие знамена ВЦСПС и Совета Министров РСФСР, а его художники — дипломы и премии многих внутрисююзных, зарубежных и международных выставок и ярмарок.

По-видимому, этот путь — наиболее эффективный при сохранении общего роста продукции по отрасли. Специализировать предприятия, оснастить их новой техникой, предоставить им некоторую «передышку» и свободу маневра для крупного, массированного обновления ассортимента и выведения его на уровень современных требований — один из возможных и результативных способов резкого повышения качества продукции.

Но планируются не только штуки, метры и рубли. Планируется снижение себестоимости, планируется повышение производительности труда. А ведь в ряде производств ручной художественный труд придает основную эстетическую ценность изделию. И повышение производительности труда стеколдува, алмазчика, гравера, живописца, формовщика — это есть, обычно, и ухудшение качества изделий. Мы уже имеем печальный опыт народного искусства, где ради повышения производительности труда было проведено пооперационное разделение труда при росписи матрешек и других изделий, что привело к катастрофическому падению качества. Точно также резьба из дерева повсюду для повышения производительности заменяется сборкой игрушек, скульптурок, ковшей, кружек и т. д. из точеных на токарном станке деталей, что приводит к стилистической и образной унификации, уничтожению национальной специфики, потере художественного, а часто и технического качества изделий. Недаром в Постановлении ЦК КПСС «О народных художественных промыслах»³ констатировалась недооценка руководством местной промышленностью народного мастера «как центральной фигуры народных промыслов». По сути дела центральными фигурами на фарфоровом и стекольном производствах так же являются мастера. И постоянное повышение производительности их труда так же, как и снижение себестоимости, ведет к тому, что живопись на фарфоре и фаянсе становится беднее, примитивнее, рисунок алмазной грани — скупер, невыразительнее, ибо он делается теперь не несколькими колесами с разной заточкой жала, а на одном колесе.

Наконец, планирование ведется на основе нормативных документов — ГОСТов, преysкурантов и т. д. Ряд положений этих документов неизбежно касается вопросов художественного качества. Например, в текстильной промышленности есть недопускаемый действующим в РСФСР стандартом дефект — неровнота наложения красок. Дефект этот замечен только натренированному глазу контролеров ОТК. Неровнота допускается рядом зарубежных фирм, причем даже в товарах, идущих на экспорт. Более терпимо относятся к ней и на Украине. Избегать ее при существующей технологии, качестве отечественных красителей и принятых темпах практически невозможно. Однако, для того чтобы она была не видна, мы почти отказались от крупных декоративных рисунков, от локальных пятен цвета. Выпускаются ткани с измелеченным рисунком, ибо в нем эта неровнота незаметна. Этот порок нередко образуется от смешения красок, от желания получить более сложные и красивые цветосочетания. Чтобы ее не было, стараются использовать красители в чистом виде, без смеси. И поэтому ткани часто получают грубый, кричащий по цвету узор, пестрый, без мягких переходов и полутонов.

Точно так же преysкуранты на фарфор фиксируют, в зависимости от групп изделий, количество отводок, лент и усиков на тарелках, «лепков» в букетах и т. д. Например, так называемые «раскидные» разделки предусматривают «количество лепков или рисунков от 5 и выше». Но кто же станет делать «выше», если соответствующая цена платится за 5 лепков, а производительность труда нужно повышать и время экономить? Разделка «букетом» означает 3 лепка, а «раскидная» — 5. Значит, четыре сделать невозможно. При определении художественных особенностей трафарета преysкурант оговаривает «рисунок плоскостный, с резкими очертаниями краев». А если создать трафарет для объемного рисунка или же предусмотреть края размытые, как это бывает при использовании подглазурных красок?

Преysкурант разделяет все рисунки деколи и печати на тематические и нетематические (к последним относятся «фигуры животных, рыб, птиц и игрушки») и устанавливает плату за первые по 7-й группе, а за вторые — по 5-й. Естественно, заводам для выполнения финансового плана выгоднее изображать на фарфоре «портреты, эмблемы, пейзажи, архитектурные памятники и фигуры людей», хотя вряд ли приятно и этично есть суп и кашу из тарелки с «портретами» и «фигурами людей». Таким образом, преysкурант берет на себя задачи стилистические и не относящиеся к его компетенции, препятствуя выпуску вещей, отвечающих сегодняшним художественным вкусам.

Есть и более существенные недостатки нормативных документов, на основе которых идет планирование. Например, экономикой промышленности уже давно доказано, что специализированные предприятия более рентабельны, чем многоотраслевые. Специализация обычно способствует и улучшению качества продукции. Сейчас нашей фарфоровой промышленностью взят курс на специализацию заводов по ассортименту — посуда для индивидуального потребителя, для предприятий общественного питания, праздничная, подарочная и сувенирная и т. д. Но ведь ни в ГОСТе на фарфоровые изделия, ни в преysкурантах специализированная посуда не предусмотрена. Ведь на предприятия общепита идет та же обычная хозяйственная чайно-столовая посуда, что и в розничную продажу, только более низких групп и нередко более низких сортов. Между тем, стремительно растущая отрасль общественного питания все более дифференцируется и предъявляет к посуде совсем иные требования, чем индивидуальный быт. Посуда для транспорта, для школ, для туристских кемпингов, для больниц, для банкетных зал в ресторанах, для рабочих столовых самообслуживания — все это должна быть различная посуда, причем в ряде случаев на ней вовсе не обязательна разделка «букетом» или тематические изображения «архитектурных памятников». Между тем, нет еще обоснованных требований ни к ее прочности, белизне, твердости покрытий, ни к удобству, ни к художественным качествам. На основе чего же будет вестись планирование производства специализированных предприятий?

Одной из важных особенностей современного художественного направления является настойчиво выражаемое стремление к комплексности, к ансамблевости. Оно проявляется в желании населения обладать мебельными гарнитурами, а не отдельными предметами обстановки, в желании приобрести комплекты сервизы, а не просто посуду. По-видимому, у этого явления различные корни. С одной стороны, в стремлении к ансамблевости наглядно сказывается возросший достаток людей, их реальные возможности жить лучше, богаче. С другой стороны, это несомненно порождено ростом количества вещей, безудержным и часто необоснованным ростом их разнообразия, от которого человек просто устает. Отсюда — желание иметь близкие по стилю и форме вещи одинакового или гармонично подобранного цвета. Несомненно, что в комплексности, «гарнитурности» человек ищет и проявления некоторой устойчивости, обстоятельности, капитальности, противостоящей повышающимся нервным напряжениям, обилию визуальной информации, общей нестабильности мироощущения. Наконец, ансамблевости требует и возросшее эстетическое чувство людей.

Промышленность, казалось бы, идет навстречу этому желанию. По РСФСР на десятую пятилетку запланировано увеличить производство столовых сервизов на 92,4% и чайных — в два раза. Но обратимся снова к документам, служащим основой для планирования и организации производства. Почти все преysкуранты ориентированы именно на штучные изделия. В преysкуранте предусмотрен, например, выпуск лишь двух типов шестиперсонных столовых сервизов — из 30 и из 35 предметов. Стало быть, выпустить сервиз на четыре человека или из 33 предметов крайне трудно — на него надо специально утверждать цену, что делается нелегко и не быстро.

Процесс ценообразования вообще нередко оказывается шлакбаумом при внедрении нового. В практике ценообразования это означает, что заводу или КБ, представившему новую модель или новый образец товара, прежде всего говорят: а сколько стоит существующий аналог вашей новой модели? И именно цена аналога является главным критерием и основой для назначения цены нового образца. Понятно, каким надежным заслоном является этот порядок для внедрения принципиально новых образцов, в корне отличных от существующих, и таких новинок, которые не имеют аналогов. Но и при внедрении улучшенных образцов положение создается очень щекотливое. Улучшение качества требует определенных затрат, которых при изготовлении прежнего изделия не производилось. А как компенсировать эти затраты, если цена устанавливается с ориентировкой на аналог?

И уж, конечно, совсем парадоксальное создается положение, когда речь идет о художественном качестве и о предметах, принципиально новых по форме, по художественному решению. Ведь в ис-



кустике мы ценим как раз не подражание, не похожесть на аналогичное произведение, а оригинальность, свежесть художественного замысла. Не потому ли художники — фарфористы, текстильщики, стекольщики так увлекаются сейчас созданием выставочных вещей, непохожих на производственные образцы и не входящих в жесткие регламенты преysкурантных групп? Творчество ищет выхода, оно по самому своему характеру противостоит регламентациям и параграфам. Но нечего и надеяться все это выставочное богатство запустить в производство хотя бы малыми сериями — для него невозможно подобрать цену: нет аналогов. Правда, некоторая брешь в существующем порядке уже пробита. Вводится в действие новая инструкция о ценообразовании в зависимости от художественного качества и конъюнктуры рынка, но только на изделия художественных промыслов и сувениры и только на территории РСФСР. Однако, будем надеяться, что это лишь первая ласточка и политика стабилизации цен не будет в дальнейшем препятствовать улучшению художественного качества изделий ширпотреба.

Таким образом, одним из существенных резервов улучшения плановой работы, то есть приведения ее в соответствие с новыми масштабами и обликом нашего хозяйства, с новыми требованиями времени, является изменение некоторых преysкурантов, ГОСТов, инструкций в тех их пунктах, которые непосредственно вторгаются в область художественного творчества и служат тормозом для обновления ассортимента и улучшения внешнего вида изделий. В первую очередь это относится к преysкурантам, роль и значение которых совершенно исказились в наше время. Преysкуранты, то есть списки товаров, всегда существовали как торговые документы, как показатели ассортимента товаров того или иного магазина, торгового дома, фирмы. По ним можно было судить о разнообразии товаров, ознакомиться с имеющимся ассортиментом, сделать соответствующие заказы на товары, производимые определенными предприятиями-поставщиками. Это всегда были документы для потребителя, для покупателей. Современный преysкурант не дает представления ни об ассортименте торгового предприятия, допустим Дома фарфора или Дома тканей, ни о выпускаемом ассортименте изделий какого-либо завода или объединения. От покупателя он так же скрыт — это ведомственное издание, с которым можно ознакомиться лишь в научно-технической библиотеке. Фактически, это перечень товаров отрасли по состоянию на время подготовки преysкуранта, то есть, несколько лет тому назад. Но если наличие такого рода документов было оправдано в 1920—1930-х годах, когда у нас, например, в области фарфора, стекла, шелка, обуви, мебели работали единицы предприятий и новых образцов почти не создавалось, то сейчас, когда количество заводов, выпускающих потребительские товары, насчитывается десятками, а то и сотнями, когда ассортимент разнообразится и растет из года в год, когда заводы специализируются, отраслевые преysкуранты неизбежно становятся тормозом обновления ассортимента, тормозом улучшения художественного качества, неизбежно ведут к стилистической нивелировке продукции. Практика производства товаров широкого потребления беспощадно доказала — требования к художественному качеству меняются быстрее, чем к техническому. Одежда, обувь, украшения, наручные часы, предметы галантереи и т. д. морально устаревают быстрее, чем технически. Мода захватывает все более широкий круг изделий. Даже такие весомые и обстоятельные предметы как шкафы, серванты, столы, диваны и т. д. за последние 20 лет трижды сменили конструктивные принципы и внешний вид. А уж что говорить о платьях, рубашках, галстуках, бусах и т. д. Между тем, основное направление стандартизации — повышение, ужесточение требований к техническому качеству. Но нужно ли, чтобы костюмная ткань была рассчитана на десятилетия?

Мы нередко выступаем против гипертрофированной власти обsolesценции — заранее запланированной смерти товаров — на капиталистическом Западе. Но ведь можно пользоваться критерием технического качества в вещах кратковременного пользования вполне рационально и не требовать особой прочности от рубашек, носок или босоножек, которые все равно будут служить человеку не более, чем один-два сезона. Но зато авторы тогда старались бы сделать эти вещи не нейтрально-безликими, способными пережить любую моду, а действительно современными, яркими, радующими человека новизной. И то, что это вполне достижимо при социалистической системе хозяйствования, доказывает опыт Венгрии, ГДР и ряда других социалистических стран.

С позиций повышения художественного качества весьма важно и то, чему XXV съезд так же уделил немало внимания, а именно — нацеленности плановой деятельности на конечные народно-хозяйственные результаты. Здесь нередко возникают прямо противоположные ситуации, оказывающие прямое влияние на внешний вид и стилевые особенности товаров. Известно, например, что фарфоровая и стекольная промышленности не имеют своих обо-

гатительных фабрик и пользуются сырьем — каолином, песком, кварцем и т. д. — из общих карьеров и разработок, призванных обеспечить прежде всего индустрию строительных материалов. Это ведет к тому, что каждый завод сам организует у себя переработку сырья, его очистку. Естественно, что в масштабах одного предприятия это сделать не всегда легко, и стали уже стереотипом разговоры на художественных советах о нечистом колере стекла, о недостаточной белизне фарфора. И часто именно художникам приходится маскировать низкое техническое качество изделий мелкой алмазной гранью стекла, сплошным крытьем или яркой и нередко аляповатой росписью фарфора. По сути дела именно от этого плохого качества фабrikата сникла «белая линия» и пышным цветом расцвел «дулевский» стиль росписи фарфора. А ведь во многих случаях такая активная разделка поверхности посуды совершенно не нужна, особенно для тех предприятий общественного питания, которые обслуживают транспорт, школы, промышленные предприятия и т. д. Таким образом, техническая некачественность промежуточных результатов непосредственно определяет художественные особенности результатов конечных. В погоне за промежуточными результатами, то есть за тоннами добытого каолина, песка и т. д., упускается главное — конечный смысл деятельности и значительно снижается суммарный эффект больших производственных усилий.

Противоположная ситуация возникает, когда, наоборот, низкое художественное качество отделки, раскраски, пошива и т. д. губит технические качества материала. Об этом прямо сказал Л. И. Брежнев в своем докладе: «Ради удовлетворения спроса на красивую и добротную одежду государство идет на большие затраты, наращивая производство хлопка, шерсти, синтетического волокна. Но конечный результат во многом обесценивается из-за низкого качества отделочных машин и красителей, отставания текстильной и швейной промышленности»⁴.

Следовательно, совершенствование системы планирования и оценки деятельности отрасли и отдельных предприятий по конечным результатам, то есть по качеству и ассортименту товаров, самым непосредственным образом связано с проблемами художественного качества. По сути дела, художественное качество готового продукта и определяет ценность и полноту конечного результата усилий десятков и сотен людей, работающих в системе производства товаров народного потребления.

В целом можно сказать, что борьба за художественное качество является весьма сложной задачей. Она касается всех аспектов производства — планирования, управления, снабжения, отношения со смежниками, системы оплаты и поощрения труда и т. д. Это — комплексная проблема. Улучшение качества товаров народного потребления — не кратковременная кампания, а одна из принципиальных установок экономической политики нашего государства. Очевидно, сейчас, в десятой пятилетке, мы должны решить все организационные вопросы, заложить прочные основы управления качеством, управления мобильного, динамичного, способного быстро перестраивать производство и приспосабливать его к изменяющимся условиям вкуса, моды, требований рынка. Это на сегодня — основа более полного удовлетворения потребностей населения, быстрого оборота затрачиваемых на развитие производства средств, роста прибыли, в конечном итоге — роста национального дохода. Леонид Ильич Брежнев на XXV съезде КПСС подчеркивал, что производство товаров народного потребления и услуг — «дело огромного политического и экономического значения, непосредственно связанное с выполнением программных установок партии»⁵. А эти товары и услуги служат народу только тогда, когда они качественны.

¹ «Правда» от 1 мая 1976 г., № 122.

² А. Н. Косыгин. Основные направления развития народного хозяйства СССР на 1976—1980-е годы. Доклад XXV съезду КПСС. Политиздат, М., 1976.

³ «Правда» от 27 февраля 1975 г.

⁴ Л. И. Брежнев. Отчет Центрального Комитета КПСС и очередные задачи партии в области внутренней и внешней политики. Доклад XXV съезду КПСС. Политиздат, М., 1976.

⁵ Л. И. Брежнев. Указ. соч.



Гарантия качества — рабочая совесть

При подготовке материалов о работе художественной промышленности в десятой пятилетке и проблеме качества продукции бригада сотрудников журнала «ДИ СССР» выезжала на Дмитровский фарфоровый завод. На вопросы редакции отвечают заместитель главного инженера завода А. Кустаров и главный художник завода Е. Смирнов.

Клеймо в виде головы лося — марка Дмитровского фарфорового завода — хорошо известно у нас в стране и за рубежом. Тарелки, чашки, солонки, селадочницы, чайные и кофейные сервизы, парадные вазы и блюда, уникальные произведения для отечественных и международных выставок — вот она продукция завода. Более 42 млн. изделий в 1976 году, 50 млн. штук — в конце десятой пятилетки!

Вербилки, где расположен завод, встречаются приезжего чересполосицей пятиэтажных современных домов и деревянных в три окна домиков, окруженных садами. В густом сквере напротив проходной — громадная фарфоровая ваза на постаменте. Вербилки — поселок потомственных фарфористов. Здешняя фарфоровая фабрика была открыта Францем Гарднером в 1766 году.

Теперь Дмитровский завод — одно из крупнейших в стране предприятий по выпуску массовой фарфоровой посуды, в лучших своих изделиях сохраняющее традиции русского расписного фарфора.

«ДИ СССР»

Расскажите, пожалуйста, какие основные задачи стоят перед заводом в текущей пятилетке!

Заместитель главного инженера

Нам предстоит за годы пятилетки существенно, на 20,4%, увеличить выпуск продукции, значительно повысить производительность труда и расширить ассортимент наших изделий. Все это должно и может быть сделано за счет технического перевооружения производства, улучшения организации труда и максимально эффективного использования оборудования. На любом современном предприятии существенное увеличение валовой продукции возможно сейчас лишь при условии повышения степени механизации и автоматизации производства. Вот и мы собираемся поставить в подготовительном отделении автоматические прессы и поточные линии по обезвоживанию фарфоровой массы, шпире внедрить механизацию в массозаготовительном цехе. Кроме того, мы будем всячески форсировать введение различных автоматов и полуавтоматов для нанесения декора на готовые изделия. Правда, таких автоматов у нас пока что немного. Механизмы и приспособления для нанесения декора вообще узкое место всей отрасли.

Да, мало похож современный фарфоровый завод на «для приуготовления всяких материалов связь... в которой четыре светлицы» гарднеровской фабрики XVIII в. В цехах светло, тихо, сухо. Плавно и бесшумно движутся цепные транспортеры с подвешенными к ним лотками — переносят



Репортаж с Дмитровского фарфорового завода
подготовлен Е. Егорьевой
Фото С. Онанова



В производственных цехах и образцовой
Дмитровского
фарфорового завода.



заготовки от одного рабочего места к другому. Неслышно вращаются столы полуавтоматов для формования заготовок, ровно гудят приводы многочисленных станков, бесконечной ленточкой вытекает из-под шпинделя станка мягкая стружка фарфоровой массы. Быстро передвигаются по цеху люди в белых подкрахмаленных халатах, мелькают в воздухе ловкие руки. Посреди цеха большая металлическая жардиньерка с зеленью. На стенах — лозунги пятилетки, доски с показателями выполнения плана. Молодая строгая работница четким движением зачищает шов на корпусе будущего чайника, резко, как кажется со стороны, не глядя, пробивает дырочки там, где будет потом носик. Лицо ее напряжено, почти сурово. Работа на автомате требует сосредоточенности.

«ДИ СССР»

Скажите, пожалуйста, Александр Андреевич, как сказывается механизация производства на качестве вашей продукции? И как вообще определяете вы качество фарфоровых изделий?

Заместитель главного инженера

Пожалуй, лучше всего понятие качества определено в требованиях, предъявляемых к изделиям с Государственным знаком качества. Здесь проверяются объективные показатели: белизна, просвечиваемость, механическая прочность. Безусловно повышение степени автоматизации и механизации производства, которое всегда несет с собой ужесточение технологической дисциплины, ведет к стабилизации качества, к более полному соответствию изделий ГОСТу, повышению сортности продукции. Но кроме показателей чисто технических, при присвоении Знака качества учитываются еще и факторы органолептические, такие как соответствие рисунка форме изделия, качество нанесения рисунка на форму, тщательность обработки поверхностей, разлив глазури и т. п. (Правда, они определяются субъективно, на глаз).

Главный художник

Вообще внешнему виду и декору изделий сейчас придается очень большое значение. Теперь, когда утолен первый голод на посуду, покупатель все настойчивее требует от нас изделий красивых и современных. Я думаю, что в бли-





жайшем будущем именно этот фактор — красота — окажется главным при подготовке изделия к производству.

«ДИ СССР»

А какие проблемы приходится решать художником завода в связи с увеличением степени механизации производства?

Главный художник

В нашем деле существует несколько способов декорировать изделия: ручная роспись, шелкография, аэрография. Иногда мы сочетаем их, добавляя к механической росписи ручную дорисовку. Естественно, что увеличение вала заставляет повысить долю механизированных работ и в оформлении изделий. На сегодня она составляет 67,6%, в дальнейшем процент этот будет увеличен. И хотя любой из перечисленных выше методов позволяет, в принципе, выпускать красивые изделия, ни один из них не удовлетворяет нас полностью.

Из цехов, где занимаются механическим декорированием и разбраковкой готовых изделий, непрерывно доносится звяканье посуды. Издали кажется, что работает большая столовая. На самом же деле это здешние рабочие с непостижимой для зрителя смелостью, быстротой и проворством складывают в заведенном испокон веков порядке бесконечное число тарелок, чайников, чашек, перебрасывают их с места на место. Попробуйте, швырните так личный фарфор — осколков не соберете! На столе нарядная большая чашка — светло-желтая роза, черные веточки, декоративные листики — шелкография с ручной доработкой. Очень приятное сочетание четкого, графичного узора с мягким цветом. Завод давно освоил эту сложную технику, здесь делают все от рисунка до печатных сеток. Мелькает карусельный стол печатного станка. Норма выработки 1500 тарелок за смену. На стенах плакаты: «Пятилетке качества — рабочую гарантию». Стоящая у станка работница с готовностью показывает нам свежую тарелку: «Еще сделают отводку золотом, обожгут, краски засияют, красивая тарелка будет», — говорит она с улыбкой — гордится делом рук своих. Мастер по отвод-

ке не отрываясь, одним движением проводит тоненькой кисточкой ободок на вращающейся чашке. Тарелки, чашки, чайники — самые разные рисунки от геометрических узоров до нарядных, многоцветных узоров — выпускает цех шелкографии.

Главный художник

Все же, я полагаю, главное наше дело — ручная роспись. Никакая машина не может заменить живой человеческой руки, и самая лучшая декорация не сравнится с теплотой и свежестью ручной фарфоровой росписи. Мы у себя на заводе располагаем уникальными кадрами живописцев-исполнителей. Большинство наших рабочих — потомственные фарфористы. Они уходят на пенсию, имея за плечами 30—40 лет трудового стажа.

Главный художник Дмитровского завода Евгений Петрович Смирнов возглавляет художественную лабораторию завода с 1939 г. Покидал он свой пост лишь раз, когда ушел на фронт. Первую международную награду — золотую медаль на Всемирной выставке в Париже — он получил в 1937 г., а в 1970 стал лауреатом Государственной премии РСФСР им. Репина. Хорошо известны его большой сервиз «Факел» во многих вариантах росписи, своеобразный прибор для завтрака «Огоньки», торжественные декоративные вазы, десятки рисунков для массовых изделий.

...Есть такие специалисты, что руку их по одному росчерку узнаешь, например, Ю. Колосова, В. Колесников, С. Стрельцов или С. Сухова — удивительный мастер по отводке. Такому живописцу норму выработки повышать не следует. Тут торопиться нельзя. Красивая роспись — это прежде всего тщательность, внимание и любовь к своему делу. Человеческая рука — она ведь движется с ограниченной скоростью. Это в спорте, говорят, достижениям нет предела. Все прибавляют и прибавляют сантиметры в высоту и длину прыжка. А у нас так невозможно. У нас, чем быстрее сделан рисунок, тем он грубее и менее точен.

На Дмитровском заводе работает 230 живописцев. Они сидят в больших, просторных комнатах за длинными столами. В одной руке небольшая палитра, в другой — кисточка. В ящике стола — шаблоны — рисунки на кальке, которые переводят вручную на фарфор.

В комнате стоит тишина и пахнет миндалем — горьким запахом минеральной краски. Эталоны давно упрятаны в сейф: мастера знают их на память. Надежда Чернышова работает на заводе 26 лет. За это время сделала «очень много рисунков, ну, штук десять, не меньше, а может и больше». Последнее время, уже семь лет, выполняет самый сложный рисунок «Горюнь-трава», а начинала она когда-то давно с простенького василька. Спрашиваем ее, что она думает о соотношении производительности и качества. «Чтобы сделать хорошо, надо вкладывать душу, стараться, тратить много времени. А без тщательно-



Главный художник завода Е. Смирнов



Заместитель главного
инженера завода
А. Кустаров



своем подразделении стараемся создать благоприятные условия для работы художников. Всего в ней числится 12 художников и скульпторов. Среди них довольно много молодых, которые хорошо показали себя в последние годы. Алла Горькова, Петр Смирнов, Борис Калита, Анатолий Харитонов — все они серьезные, интересные художники.

Что же касается среднего звена, наших цеховых живописцев, мы всячески стремимся обеспечить себя как можно более квалифицированными мастерами. И смену себе готовим сами, принимаем каждый год по конкурсу на обучение в художественную лабораторию будущих живописцев и готовим их здесь в течение двух лет. Кроме того, мы готовим специалистов очень редкого профиля — токарей-модельщиков. Их мы тоже учим в художественной лаборатории. Обеспечиваем себя кадрами и, конечно, стремимся сохранить своих старых опытных мастеров.

Заместитель главного инженера

И я считаю, что на таком заводе как наш, качество прежде всего зависит от художника. Без удачного образца хорошую вещь не сделаешь. Фарфоровое производство имеет сложную и тонкую технологию, и потому наш художник обязан досконально знать производство, понимать, что мы можем делать, а что нет, как будет смотреться эскиз на живой вещи. Недаром лучшие наши мастера часто делают изделия целиком от формы до росписи. Ведь наши художники, такие ассы, как Е. Смирнов, Ю. Ганрио, А. Коновалов, В. Лосев, С. Уваров, они, как говорится, собаку в своем деле съели!

«ДИ СССР»

А что могли бы предложить вы, производственники, чтобы и впредь непрестанно повышалось художественное качество вашего фарфора?

Заместитель главного инженера

Мне кажется, что наиболее целесообразным было бы переориентировать такой завод как наш — завод с большим опытом изготовления фарфора и с ценными кадрами — на производство высокохудожественного фарфора, сосредоточив выпуск массовой продукции на заводах более молодых, с самого начала оснащенных современной техникой.

Главный художник

Я всецело разделяю это мнение и глубоко убежден, что для поднятия качества продукции во всей отрасли в целом необходимо решительно изменить условия производства на таких уникальных предприятиях, как Ломоносовский завод, Дулевский, наш, Фаянсовый завод в Конакове. Следовало бы поставить эти предприятия в такие условия, чтобы они перешли на выпуск художественной продукции.

На прощание хозяева ведут нас в комнату, где работают художники. В углу А. Коновалов колдует над хрупкой фарфоровой чашечкой. Его последняя работа называется «Дары русского леса». На столах у входа расставлены экспонаты для выставки, которую предприятия Московской области покажут в Ленинграде. Здесь последние работы художников завода. Изы-



Беседы с деятелями промышленности вели:
Л. Крамаренко, Е. Шимановская, С. Хаенко,
С. Бескинская и Т. Шпикалова.



сканный и чуть печальный десертный сервиз молодой художницы Т. Бахтевой «Сумерки». На тонких тарелках розы и листья в серо-голубых тонах. Пластичный и мягкий четырехгранный декоративный штоф «Фарфористка» Б. Калиты со строгим графическим рисунком А. Горьковой. Чуть озорные нарочито приплюснутые чайник и молочник сервиза «Цирк» О. Каховского украшены яркими, стилизованными под детские рисунками. Очень нарядны синие «Крымские розы» С. Уварова. Сразу узнается рука Е. Смирнова — сервиз «Морской» — белый фарфор с ритмичным кобальтовым рисунком. Работы Ю. Ганрио, В. Лосева, П. Смирнова, К. Паниковой, А. Коновалова, Р. Виноградова, В. Никонова красивы, современны, праздничны. Глаз радует многообразие форм, легкость и сочность мазка. Особенно же приятно то, что эти выставочные экспонаты близки по качеству к лучшей товарной продукции завода, заполняющей следующую большую комнату — заводскую образцовую, где перед нами предстал весь текущий ассортимент завода — образцы живого производства.

Прощаемся, желаем гостеприимным нашим хозяевам дальнейших успехов. А перед глазами еще долго мелькают чайники, тарелки, чашки в цветочках, в узорах, в ягодах и листиках и дорожный плакат, голова лося — фирменный знак одного из старейших русских фарфоровых заводов, что висит над шоссе, ведущее к поселку Вербилки.

В производственных
цехах и образцовой
Дмитровского
фарфорового
завода.



сти, без старания ничего не получится. Так что соответствия тут нет».

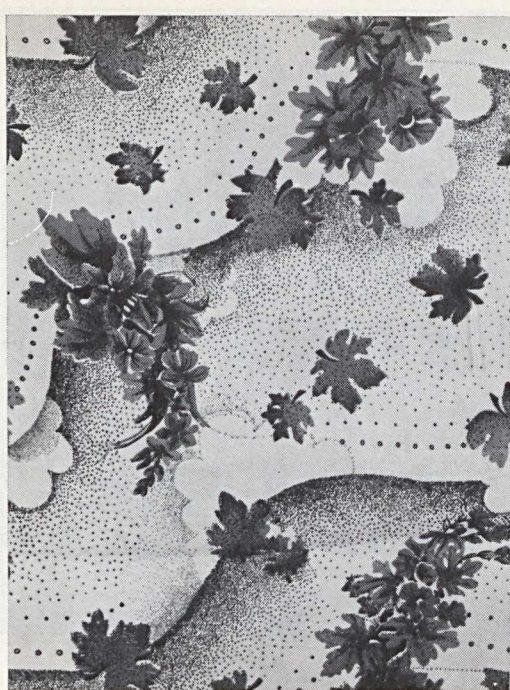
...К сожалению, спущенный план не позволяет сколько бы то ни было заметно увеличить выпуск посуды, расписанной вручную, усложнить роспись, и завод вынужден ориентироваться в основном на производство изделий массовых серий, так называемую восьмью группу преysкуранта. Вот и упрощается рисунок, исчезает точность, и фарфор теряет свою рукотворность, а жаль. Народ ручную работу любит.

«ДИ СССР»

От каких факторов, по вашему мнению, зависит художественное качество продукции завода?

Главный художник

Всякое художественное качество — прежде всего дело нашей совести. Не представляю себе художника, равнодушного к тому, что выходит из-под его рук. Гарднеровские крепостные и те болели за свое дело. И с этих позиций, позиций рабочей совести самое большое значение имеет атмосфера, моральный климат завода. А она во многом зависит от нас. Прежде всего мы в



КОММЕНТАРИЙ «ДИ СССР»

Ознакомившись с блоком материалов, посвященных важнейшей задаче десятилетия — повышению качества — читатель, вероятно, заметил, что выступившие здесь авторы подходят к решению проблемы с разных сторон.

Руководители отраслей и производств (выражая, видимо, мнение всего коллектива работников инженерно-технических профессий) ставят во главу угла вопросы технического совершенства изделий и размышляют о том, какими средствами его добиться.

Художники, со своей стороны, более обеспокоены эстетическими аспектами проблемы; повышение отдельных качественных показателей не кажется им более важным, чем достижение тех культурно-эстетических результатов, которые представляются решающими в характеристике изделия художественной промышленности.

В статье искусствоведа Н. Воронова предпринята попытка рассмотреть это противоречие [между «художественным» и «техническим» подходами к проблеме] как неслучайное. Анализируя разные отрасли легкой промышленности, он замечает, что в основе их работы сегодня лежат, главным образом, технические показатели качества: ровность окраски (в ткани), прозрачность (в стекле), крепость (в фарфоре) и т. п.

Художественные же характеристики не находят до сих пор необходимого места в системе производственных показателей, не влияют на оценку деятельности предприятия и отрасли. Таким образом, мы видим, что проблема качества товаров народного потребления — комплексная проблема, в которую входят разные, трудно совместимые в своих основах принципы — и она требует комплексного решения.

Понимая все значение таких задач производства, как наращивание темпов выпуска изделий, строгое соблюдение ГОСТов, повышение производительности труда, мы должны, тем не менее, постоянно рассматривать художественное качество товаров народного потребления как один из важнейших рычагов экономического развития. Мы понимаем трудности решения этой проблемы: красота не поддается формальной регламентации, вкусы потребителей меняются, мода динамична. И тем не менее, не найдя способов стимулирования предприятий к эстетическому совершенствованию продукции, художественная промышленность не сможет решить задачу максимального повышения качества изделий.

I.

Нам представляется необходимым прежде всего привлечь всех — и руководителей производств, и экономистов, и художников — к обсуждению этих вопросов, рассмотреть те предложения, которые возникают у специалистов, обеспокоенных названной выше проблемой.

Предметы быта связаны со сферой культуры. Нам кажется важным — для решения вопросов их художественного качества — думать в первую очередь о повышении культуры проектирования, производства, исполнения, торговли. Рабочий-исполнитель, работник ОТК, начальник цеха, инженер, руководитель производства — все эти люди влияют на культуру выпускаемого изделия, и от повышения их культурного уровня зависит решение проблемы художественного качества.

Сегодня большие права даны художественным советам. Без их утверждения вещь не может быть запущена в производство. Однако необходимо, по нашему мнению, усилить контроль за тем, чтобы после внедрения образца не было его искажения. Нужно принять меры для усиления авторского художественного надзора. А это значит, что кроме Отдела технического качества — ОТК — на таких производствах, возможно, должны быть и отделы художественного качества — ОХК — с соответствующими правами и обязанностями.

II.

Механизация основных процессов художественной промышленности — задача, решение которой обеспечивает удовлетворение растущих потребностей народа. Однако ее правильное решение связано с бережным отношением к ручному труду, обеспечивающему художественное качество и ценность соответствующих изделий.

Необходимо искать возможности малосерийного производства высокохудожественных изделий, организации экспериментальных художественных участков, деятельность которых была бы обеспечена особой системой ценнообразования и другими необходимыми производственными условиями. Необходимо выделение специальных производств художественного направления — таких традиционных очагов искусства, как Гусь-Хрустальный, Ломоносовский завод, Опошня. Каждая отрасль должна выделить у себя «Центры художественных традиций» и создать им условия для полноценного развития.

Эти центры будут своего рода родниками культуры внутри массового производства.

Они должны быть нацелены на создание уникальных художественных изделий, наподобие народных художественных промыслов, — и опыт решения проблемы промыслов необходимо использовать здесь.

III.

Области, связанные с модой, должны быть особенно подвижными. Мода в наши дни — не просто прихоть, а фактор воспитания и утверждения положительных нравственных и эстетических идеалов, она характеризует героя наших дней, правильное отношение к ней — показатель культуры личности.

И та косность, которую мы иногда обнаруживаем в области текстильной промышленности, а особенно швейной, совершенно недопустима.

Недавно прошло расписание тканей на 1977 год, фактически по аналогии с 1975. Между тем, завтрашний день, который мы определяем сегодня, должен строиться на художественном предвидении. Ведь когда речь идет о потребительских товарах, нельзя не учитывать прогрессирующих тенденций в искусстве, предвосхищающих эволюцию вкусов, динамику жизни. Если художник будет проектировать нам художественный образ завтрашнего дня, это будет экономически выгодно. Работа оптовых ярмарок формирует сегодня весь ассортимент промышленности. В свое время мы боролись за увеличение прав торгового заказа, считая, что торговля подвижнее производства. Но сегодня ясно, что теперь требуется повысить культуру заказа, культуру работника торговли, поставить рядом с ним художника.

Основное положение руководителей производства — что программу производству задает инженерная мысль. Художник, говорят они, должен работать внутри этой программы. Пока он не ставит новых требований, он производству полезен.

Мы не можем полностью с этим согласиться. Творческая проектная мысль должна толкать техническую на совершенствование производственного процесса. Она — всегда новаторская, всегда тяготеет к нарушению установленных норм. В этом — ее природа — общая с природой красоты, вкусов, моды. Ведь товары народного потребления — элементы материальной культуры. Законы эстетики распространяются и на них. Увеличение доверия специалистам культуры — это сегодня не посторонний фактор, а составная часть нашей экономической политики.

Ткань
Дарницкого комбината
Стеллаж «Ритмы».
ПКБ. Запсибмебель

Э. Криммер,
Н. Гусева
Подарочная чашка.
Фарфоровый завод
им. М. В. Ломоносова

Философия архитектурного пространства

Леонид Невлер

Здание Туркменской республиканской библиотеки им. К. Маркса в Ашхабаде
Авторы проекта: архитектор А. Ахмедов,
инженер И. Буч,
соавторы: инженер В. Погуляй,
Л. Чистякова,
авторы технологии: архитектор
Г. Меендорф, Ф. Пащенко,
ведущие строители: С. Сапаров,
М. Данильянц,
скульпторы: В. Лемпорт, В. Космачов,
Л. Кремнева, Н. Силис, Т. Соколова.

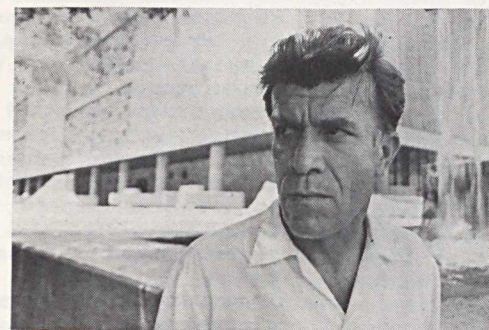


Новое здание Туркменской республиканской библиотеки произвело впечатление не столько на ашхабадцев, сколько на жителей других городов страны. На месте к нему скоро привыкли, первый шквал восторгов и нареканий прошел, здание включилось в повседневную жизнь республиканской столицы, — а в это время москвичи, ленинградцы, киевляне, возвращаясь из Ашхабада, рассказывают о нем как о свежей архитектурной сенсации.

Из этих рассказов можно заключить, что ашхабадские архитекторы не только создали уникальное произведение градостроительного искусства, но и дали людям, включенным в споры о современном зодчестве, новый веский аргумент. Так что если раньше критики «архитектурного аскетизма» должны были ссылаться в своих объяснениях на образцы относительно далекие (как старый Таллин) или чужие (как капелла Роншан), то теперь у них появился еще один пример, свой, советский, реальный.

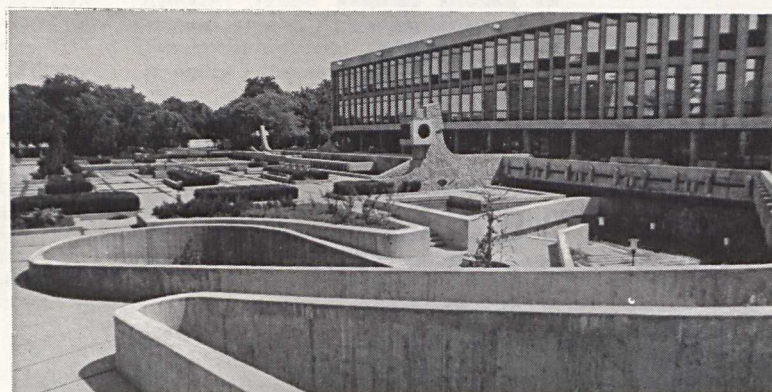
А поскольку поиски усложненно-пластической образности ведутся в нашей архитектуре не первый год, и мы располагаем немалым количеством образцов, претендующих на открытие нового стиля, мне показалось интересным подробнее узнать о тех принципах, которые реализованы в здании ашхабадской библиотеки, чтобы понять, на что, собственно, так бурно реагируют люди, дающие ему высшую оценку.

С этой целью я встретился с главным архитектором города Абдулой Рамазановичем Ахмедовым.

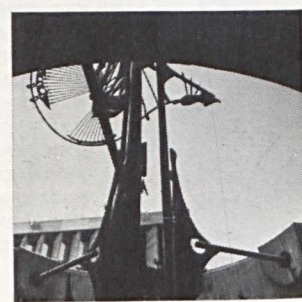
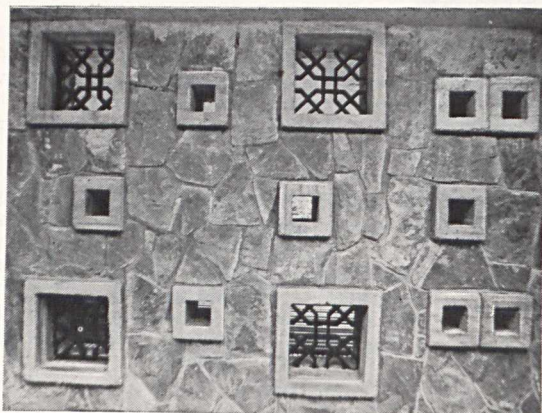


— С этим зданием я возжусь, немного-немало, пятнадцать лет. Если Вы посмотрите проект шестидесятого года, то увидите, что он почти не нарушал принятого в то время стандарта «молодежного стиля». Я ведь тогда успел поработать в новой архитектуре всего пять лет. Ничего устоявшегося во мне, конечно, не было. И если бы не вынужденная консервация строительства, я думаю, эта постройка не представляла бы для Вас сегодня особого интереса...

Мы вышли из здания исполкома (оставив неразобранной свежую пачку писем с просьбами, жалобами, какими-то ходатайствами, — в обязанности главного архитектора входит не только проектная работа) и направились к библиотеке. Тяжелый, гофрированный солнцезащитный фасад здания, нарисованный, очевидно, в шестидесятые годы, не представлял, на взгляд издалека, ничего особенного. Если бы не скульптура, легкая, как мобиль, интригующая, как зазывала, ничто не предвещало бы зрителю тех впечатлений, которые, видимо, приготовлены для него в ближней зоне.

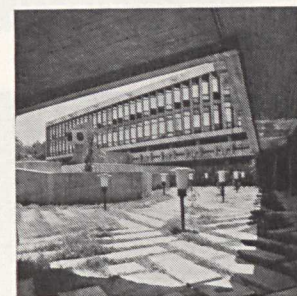
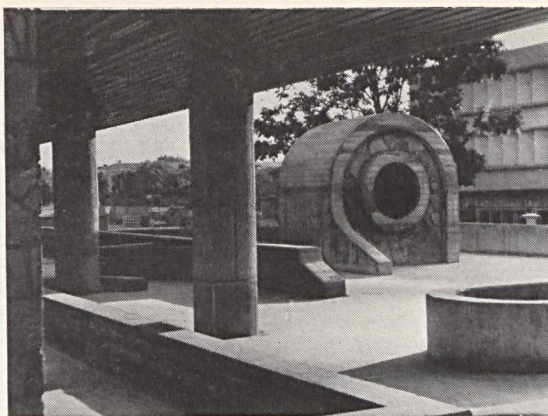


...Но в периоды консервации проходила переоценка ценностей. И здание менялось. Оно взрослело вместе с автором.



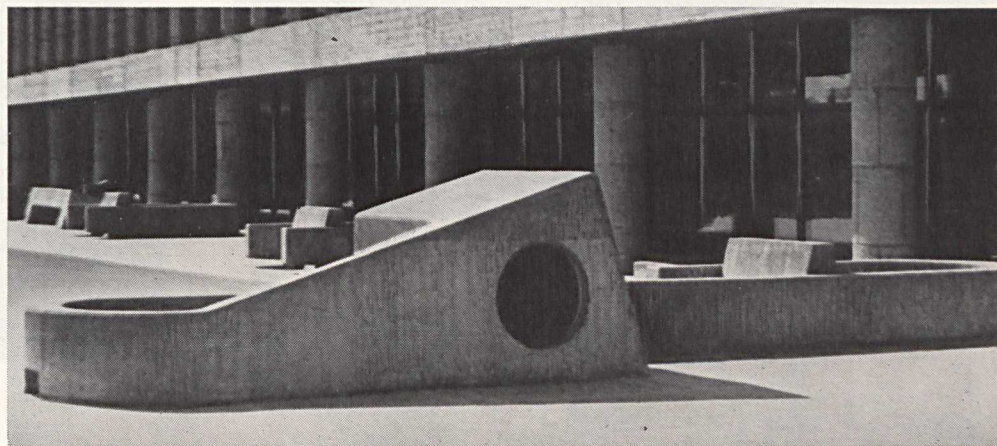
Проходя по дорожкам среди фонтанов, зелени, каких-то корней, поднявшись на площадку, из центра которой растет эта странная, ни на что не похожая скульптура, я еще не соглашался уступать эмоциональному напору пространственной аранжировки, требующей, казалось, настройки на несколько кинематографическое, остраненное восприятие самого себя и окружающей ситуации. И только покинув эту «парадную зону» и двигаясь дальше, вдоль торца, в обход здания — вынужден был признать, что среда, организованная архитектором, примерена к человеческому телу как хороший костюм.

Все менялось с каждым шагом: полукруглая бетонная скульптура («воздухозаборная шахта», как объяснил архитектор) сменилась колоннадой, от которой взгляд тут же отвлекла ажурная решетка, — за ней открывался какой-то фантастический сад, замелькавший затем сквозь бойницы и вскоре уступивший место в сфере внимания другой скульптуре, тоже бетонной... Все было разнообразным и ненавязчивым; пластически напряженное пространство обволакивало гостеприимным вниманием, и глаз, привыкший делать открытия на языке скульптуры, стал даже водостоки воспринимать как нависшие сверху морды химер.

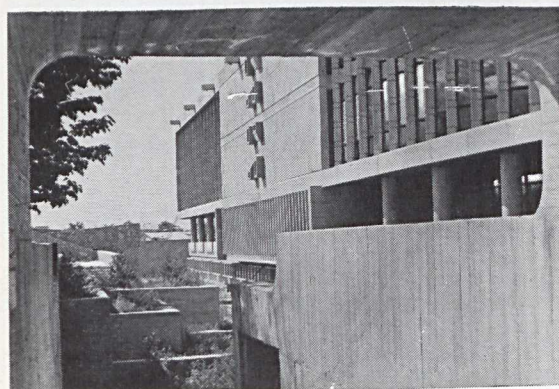


— Обратите внимание, — сказал архитектор, — что все эти скульптурные формы представляют собой функционально необходимые элементы. Вот это, например, вентиляция кухонного блока (он тут, внизу), а там — воздухосброс. Такие инженерные детали есть в каждом проекте, только обычно архитектор старается сделать из них что-нибудь совсем скромное (скажем, шахту с двухскатной или четырехскатной крышей), но тогда они начинают смотреться извинительно, униженно, вы чувствуете, что вас просят их не замечать. Я пошел обратным ходом, вылепил их массивными, как само здание. Но это — не скульптура, не самоцель: такие вещи всегда должны иметь соподчиненный характер.

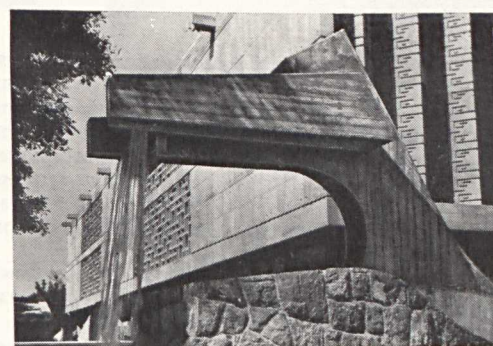
Конечно, у нас еще нет способов для описания и анализа такого рода среды. Сегодня критик привык смотреть на свой предмет сугубо профессионально, анализируя его с точки зрения функции, композиции, материала, но себя, как пешехода и посетителя, в инструментальный анализ не включая. Новая архитектура создает усложненное пространство, описывать которое можно, видимо, только обрисовывая свои собственные ощущения. Она неотделима от процесса восприятия. Она примерена к непосредственному, близкому взгляду. И тут детали малые могут оказаться важнее больших, а пластика — значительнее скрытой за ней функции. И мне неважно, что архитектор, помня, от какой задачи он шел, воспринимает ближнюю зону как нечто незначительное в структуре целого. Архитектура — пространство коммуникации между автором и зрителем, и спорить о том, чья точка зрения истиннее, бесполезно. С тем же успехом можно решать вопрос, какому из полюсов магнита отдать предпочтение.

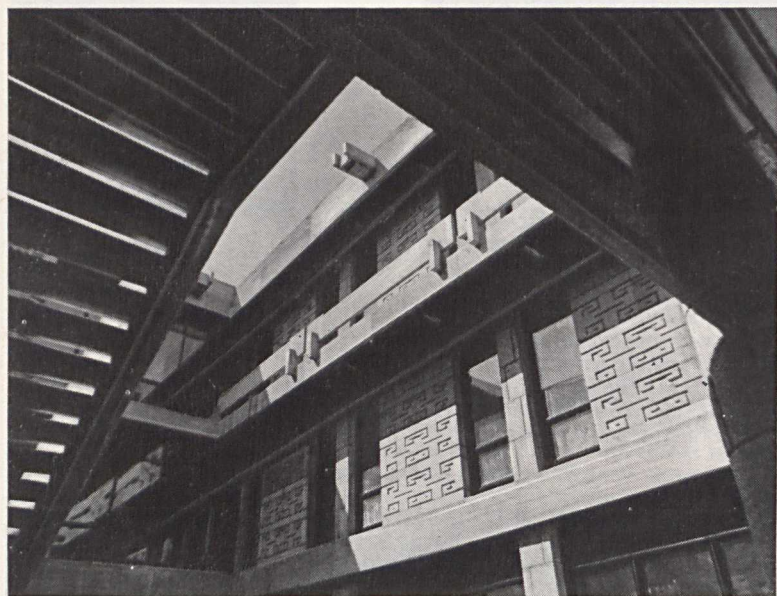
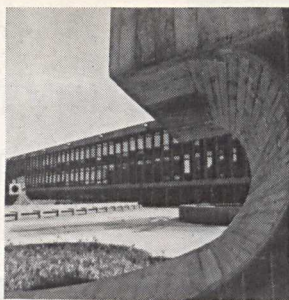


— По поводу этих малых форм я хочу еще вот что сказать: они возникают прямо из ситуации. То есть, не ситуация ищется для какого-то образа, заранее созданного, а форма рождается в зависимости от того, каким материалом я располагаю. Она, эта форма, уже находится внутри пространства, образованного какими-то более крупными отношениями. Ей только надо занять свой объем. А для этого требуется вскрыть те возможности, какие есть в среде. Например, вот этот южный двор — как он получился? Падение естественного рельефа в пределах участка — один метр сорок сантиметров. Можно было спокойно с этим не посчитаться. Но тогда не было бы ни такого заглубленного дворика, ни кафе с той стороны. Рельеф создан почти искусственно. Но он позволил не только поставить подвальные помещения в условия первого этажа, а еще и задать какую-то точку зрения сверху. И все это на местности фактически ровной. Земля ведь тут, в общем, скучная, невзрачная. Но оказывается, в этой скучности есть свои возможности. Вопрос только в том, захочет ли архитектор их искать.

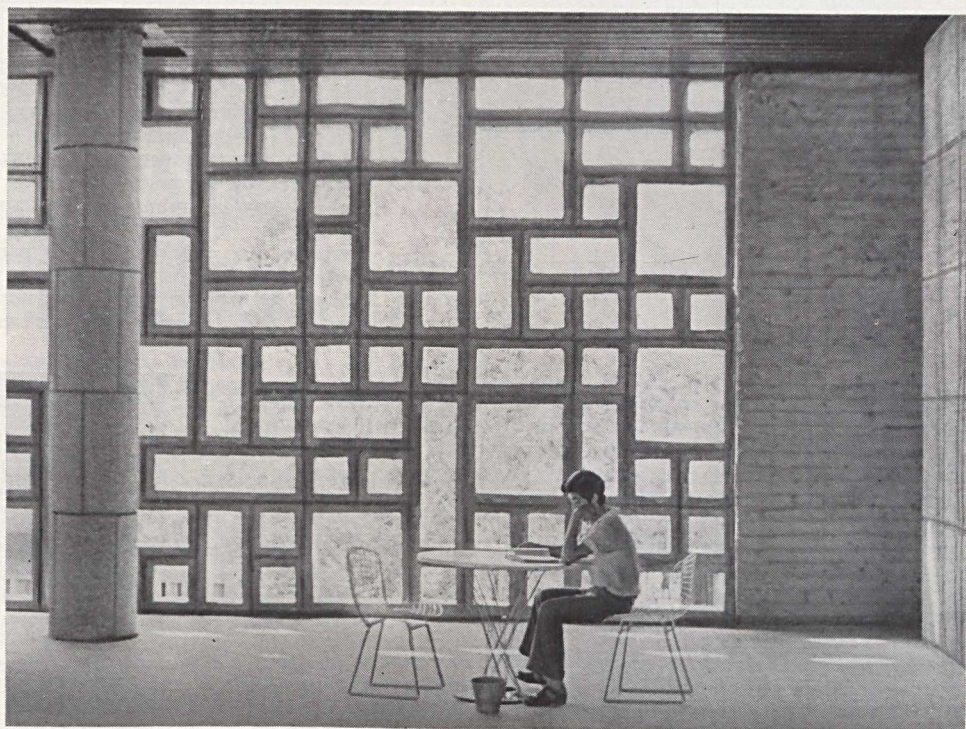


Возвращаясь вдоль восточного торца к фасаду здания и еще не осмотрев его интерьеров, я уже не сомневался, что критика «принципов 60-х годов» проведена автором решительно и до конца. Дело ведь не в том, что «аскетическая» [как ее называют] архитектура, построенная на этих принципах, «не дает, — по частому выражению критиков, — пищу для глаза», не насыщает воображения. Гораздо важнее другое — что эта архитектура строится на отчужденных идеалах инженерного разума. Смещая естественный масштаб, она оставляет пространство, предназначенное для человеческого тела, совершенно пустым, вакуумным, бестелесным. Изрезанная плоскостями, громадных коробов, среда этой архитектуры не обращается к человеку, не признает за ним права быть маленьким, телесно ограниченным существом. Не знаю, какие изменения в мире заставили нас сегодня так тосковать по «телесному чувству» пространства, но тот энтузиазм, который вызывает во многих здание ашхабадской библиотеки, исходит, по-моему, именно из этого чувства. Пластика тут насыщает пространство, ощущаемое телом, кожей, а не только глазом; масштаб композиционных изменений примерен к ритму человеческого шага; возникает впечатление, что архитектор лепил все прямо на месте, делая каждую новую точку зрения отправной в динамическом восприятии.





— В какой-то степени так оно и было: многие малые детали возникали прямо на месте. В таких случаях идешь, как я уже говорил, просто по интуиции: в какой форме, в какой пластике нуждается среда? Вон та «кобра», например, которая лежит на крыше кафе — как она родилась? Может быть, моя неопытность была причиной, но помещение внизу оказалось спланированным так, что выход люка, из которого вырастает скульптура, получился не связанным ни с какими осевыми линиями этой крыши. Его никак не удавалось сцентрировать. И вот мне надо было эту внецентренную вещь подчинить геометрии уже образовавшейся площадки. Поэтому пришлось нарисовать такую вот свободную, ни с чем не пересекающуюся форму, сделать ей как-то «голову», и получилась «кобра».



Очень трудно в двух словах охарактеризовать ту общую идею, которая выразилась с предельной наглядностью образным строем массивного, многосоставного комплекса, объединенного параллелепипедом корпуса библиотеки. Если, как это сегодня часто делается, смотреть на архитектуру как на пластически зашифрованную программу человеческого поведения, то в здании библиотеки мы сможем прочесть определенную этику — этику личности, вставшей на службу культуре, этику противостояния силам разрушения и порчи, этику крепости, несдвигаемости, рыцарской чистоты. Культурное учреждение возведено на земле как боевое укрепление; его внутренний мир дышит идеей охраны духовных ценностей; попадая в это здание, человек понимает, что стяжание культуры — труд и подвиг — и чувствует себя защищенным, как в крепости, призванным, как солдат.



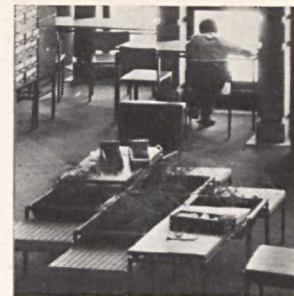
— Я считаю, что любое архитектурное задание должно формулироваться на пересечении двух требований. С одной стороны, каждое здание надо делать как памятник, памятник Теме. Но с другой стороны, оно должно быть абсолютно пригнано к месту, на котором построено. Понятие места в этом случае надо трактовать очень широко: место — это и часть городской структуры, и географическая среда, и духовная реальность, определяющая положение, самоощущение человека в этой среде. Если, как мы говорим, большая архитектура неподвластна времени, то именно потому, что она черпает силу от духа места, который вечно живет здесь и влияет на все, что происходит на этой почве, откладывается в культуре, в истории, в людях.

Слушая архитектора, я в тот момент, кажется, ясно понимал что значат его слова. Надо побывать на раскопках древней Нисы (не случайно ведь автор устроил археологический музей в самом центре, во чреве библиотеки), надо побродить по городу, целиком отстроенному после землетрясения, надо всмотреться в лица людей, пьющих чай в невыносимую жару, чтобы отдаленно представить себе ту философию бытового поведения, которая издавна формировала тут характеры, отразившие в строе личности дух среды. Отказавшись от поверхностного копирования традиционных форм, архитектор попытался как бы высвободить из-под земли древний, изначальный дух места, чтобы заковать его тут же в технизированные формы современного отношения к почвенной стихии.





— Я хотел, чтобы здание могло стареть, чтобы оно даже в день своего рождения выглядело так, будто люди живут столетиями. Для этого мне нужно было выстроить его в высокопрочных материалах, а поскольку у нас нет своего природного камня, таким материалом оказался бетон. Вначале, правда, я предполагал облицевать здание мелкоштучными бетонными плитками, но потом, уже после начала строительства, обнаружил мастера, который показал такое владение техникой отливки бетона, так виртуозно подобрал доски для опалубки, что я решил переписать весь замысел с поправкой на исполнителя — строить здание в чистом бетоне. Я отказался от применения других материалов не только потому, что вообще не люблю такие... «коллекционерские вольности» в архитектуре, но и потому, что хотел заковать человека образом бетона: мне нужно было, чтобы он остался в памяти, как это бывает, когда долго смотришь в одну точку, а потом переведешь взгляд в темноту.



Внутреннее пространство здания (описание которого я, к сожалению, не сделал, записывая интересные рассуждения архитектора) продолжает, развивает, разыгрывает те пластические принципы, с которыми мы уже познакомились снаружи. Схема их взаимодействия может быть нарисована как пространственная комбинация четырех пластических мотивов, выраженных в едином материале.

Это, во-первых, бетонная плоскость, как правило, испещренная рисунком, напоминающим египетский рельеф, но составленным, как оказалось, из простейших элементов туркменского ковра. Это, во-вторых, скульптурный объем, в который одеты все функционально необходимые инженерные устройства.

Это, в-третьих, свободно льющаяся форма, создающая изящные бетонные объемы, необходимые для аранжировки пространства. И наконец, в-четвертых, — это тематические рельефы, выполненные в том же самом бетоне, демонстрирующем в этом случае свою способность служить материалом искусства.

Вот и все. Напольный ковер (вырезанный по линии третьего типа), библиотечные стеллажи (поставленные наискось, по линии солнцезерезов), металлические ограждения и прочие вещи — в целом подчинены той же логике.



— А это «философский двор». Место для чтения на открытом воздухе. Мне хотелось, чтобы здесь можно было сидеть... не обязательно с книгой. Посидеть и подумать.



Если, читатель, вам когда-либо приходилось мечтать о философских садах Японии, поезжайте в Ашхабад. Не хуже. В самом деле, не хуже.

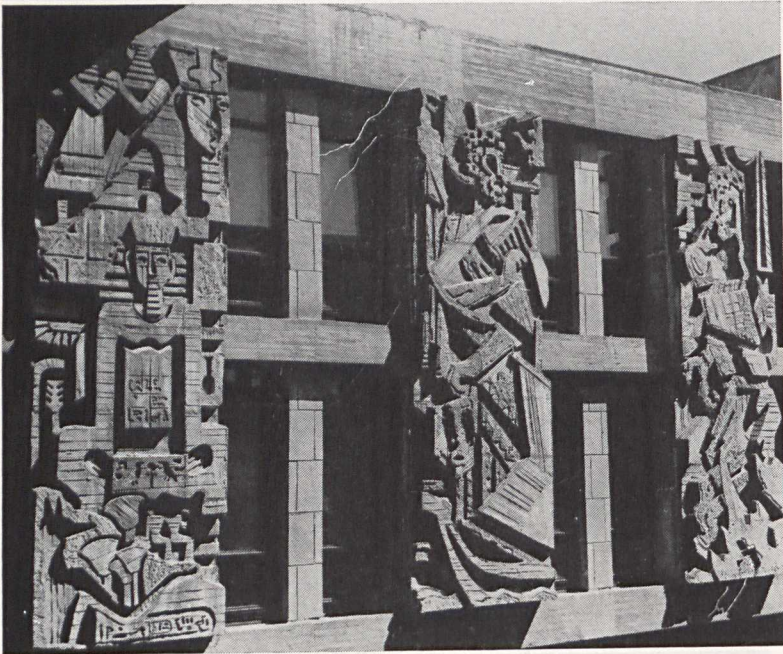
Тихо шумит вода, ниспадая с бетонных форм; их текучие линии медленно ведут взгляд по направлению к возвышающимся шатрам-бассейнам, поставленным по диагонали, чтобы, окружившись там, безмолвно течь в обратную сторону и снова меняться местами. Смотреть на это можно бесконечно.

Шумит вода. Стоит зелень. Молчит пространство. Дышит небо. В общем, поезжайте.



— По проекту в этом дворике должна была быть спокойная гладь воды, среди которой просто лежали бетонные кругляшки, да два шатра-воздухозабора стояли с той и другой стороны. И, в общем, сам по себе этот двор мог быть в таком виде даже неплохим. Но когда здесь появились четыре рельефа, неожиданно возник совершенно иной эмоциональный строй. Они довели. Они казались в два раза больше, чем есть на самом деле. Поэтому пришлось перестроить бассейн, превратить его в такую вот мощную структуру, которая задала бы иной масштаб восприятия пространства. И только когда эта громадина сюда села, рельефы успокоились. Они стали элементами архитектуры.

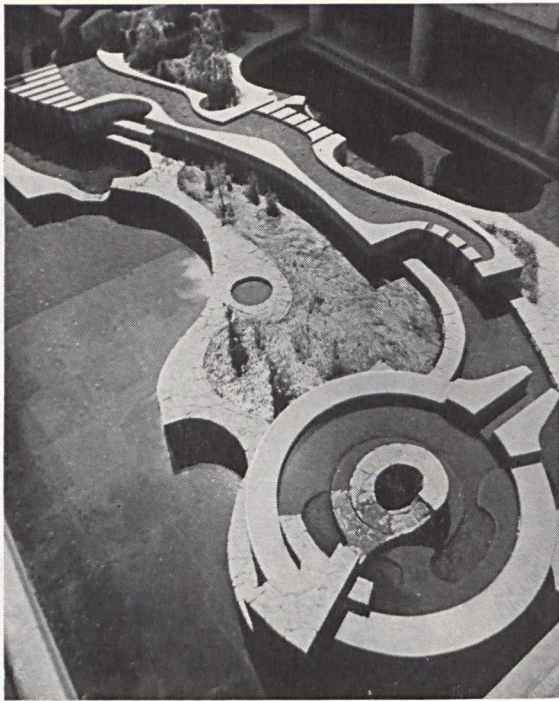
— А зачем вообще Вам здесь понадобились рельефы!



— Вот зачем. Если Вы взглянете на фасад здания, то увидите, что хотя верхний брусок состоит из двух этажей, он выглядит цельным, потому что объединен вертикалями солнцезащитных устройств. Здесь, во дворе, у меня уже солнцезащитных устройств нет. Значит, если бы я оставил его без рельефов, возникло бы противоречие между масштабом наружных стен и масштабом двориков (там ведь — Вы еще не видели — тоже есть два дворика, с той стороны). Вставки с рельефами приводят все к единым масштабным сочленениям.



— А чем Вас привлекали именно рельефы, не живопись, не мозаика!



— Здесь, в этом суровом здании, я плохо мыслил себе яркие вещи. Мне надо было ввести сюда брутальную, так сказать, форму, которая соединилась бы с самим зданием. Видите на рельефах отпечатки досок? Кажется, будто их отлили, как и здание, в деревянной опалубке, правда? На самом деле это имитация и, кстати, — результат моего вмешательства в работу художников. Когда они сделали рельефы в глине (чтобы потом переводить их в бетон), я увидел, что фактура материала исчезнет, если все оставить в таком виде. Значит, надо показать фактуру бетона. Как показать? Либо раскрывая крошку заполнителя, либо оставляя опалубку. Я решил идти вторым способом, взял доску и молоток и стал обрабатывать глину. Так что потом, когда сделали гипсовую контраформу и залили в нее бетон, получилась фактура опалубки, соединившая рельефы со зданием, которое тектонически выполнялось именно так.



— А художники не протестовали!

— Видите ли, в данном случае я имел дело с художниками, которые были в восторге от общего замысла, а это, по-моему, вообще единственная основа, на которой может строиться синтез архитектуры и искусства. Ведь для достижения синтеза художник должен быть готов на какие-то жертвы ради общего результата, от него может потребоваться даже некоторая перестройка во время работы в той или иной архитектуре. Так произошло, например, с Татьяной Соколовой, которая делала один из рельефов. Раньше все ее выставочные работы, которые я видел, были выполнены в жидкой глине, и я очень сомневался, сможет ли она сделать такой жесткий рельеф, какой требовался для этого здания. И она действительно долго с ним мучилась, но когда я увидел результат, то был просто поражен ее смелостью и пониманием требований, которые диктовала архитектура. А другого способа создания синтеза, по-моему, вообще нет.

Подходя теперь к декоративной скульптуре Вадима Космачева, вызвавшей столько споров и недоуменных писем, я хотел бы, по недостатку места, сказать про нее хотя бы одну вещь. Здание, как мы видели, строится на взаимодействии разных пластических мотивов, из которых доминируют два: бетонные плоскости, с одной стороны, и текучие кривые линии, с другой. Диалог этих двух музыкально-пластических тем, разыгрываемый внутри, выходит наружу: мощный брусок бетонного фасада и ажурное дерево из металлических труб — это заставка и концовка архитектурной композиции библиотеки. Толковать ее и интерпретировать можно как угодно, — например, говорить о метафоре материального и духовного, механического и органического, рассудочного и эмоционального, простого и сложного — здесь возможны любые расшифровки, в зависимости от индивидуальных склонностей и даже сиюминутного настроения зрителя, но главное, вы чувствуете, что метафора есть, и она обращена к вам, она будоражит, она не дает пройти мимо, заставляет увидеть в этих формах важный для вас, может быть, очень конкретный смысл. А поскольку неопределенность, вернее, бесконечная множественность ассоциативно-понятийных рядов оставляет полную свободу для индивидуальной интерпретации, поскольку декоративные формы, как бы их ни объяснять, наглядно даны взгляду и чувству в композиционном единстве пластических противоположностей, — человек получает то эмоциональное впечатление, которое мы, за неимением лучшего термина, называем «воздействием синтеза».

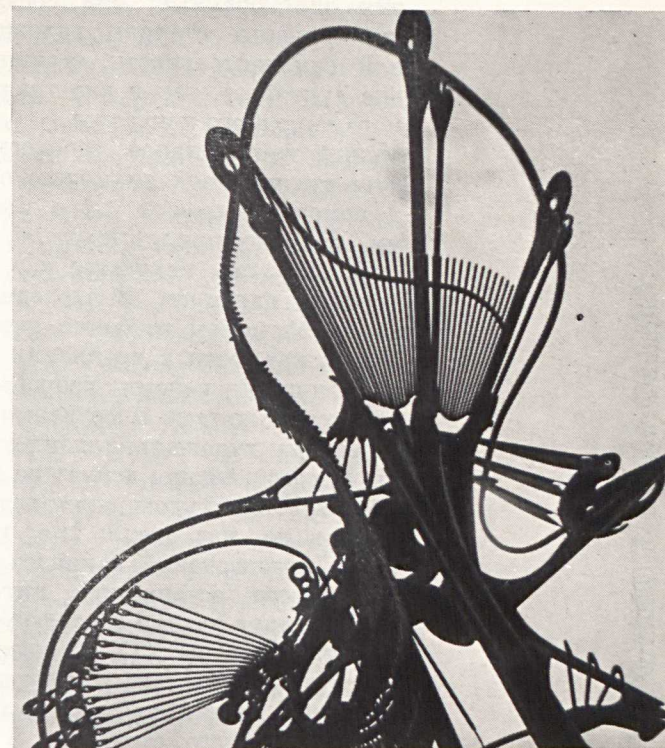
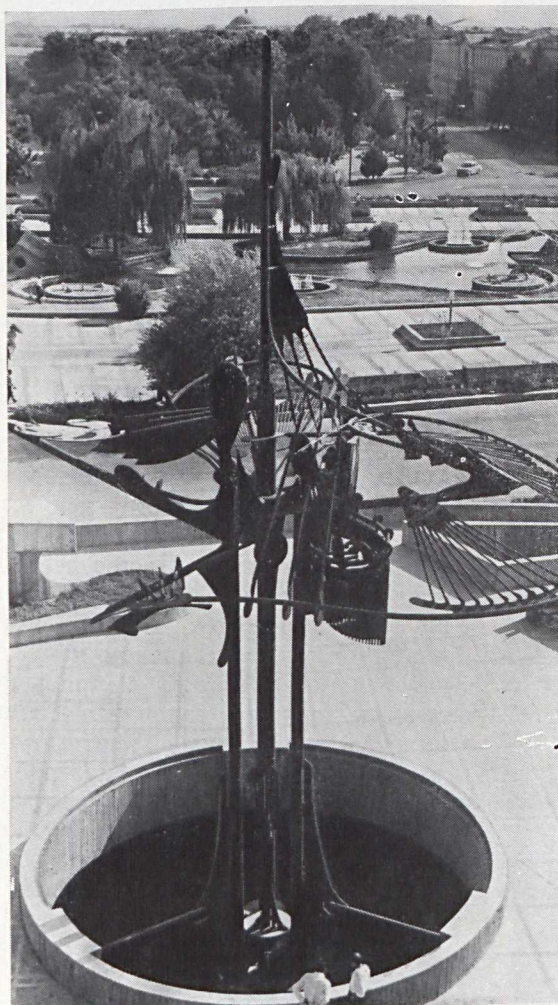


— Я только хотел бы добавить, что эта скульптура (ее можно назвать декоративной пластикой) хороша тем, что сделана именно для этого места. Ни с каким другим зданием она, видимо, рядом не встанет.

Последнее замечание возвращает нас к общей творческой установке архитектора, о которой он говорил, разъясняя свой взгляд на архитектуру как на пластически выраженную «философию места». Прощаясь, он снова вернулся к той же мысли.



— Есть архитекторы, которые впечатляют молодых коллег тем, что, работая над проектом, выдают вариант за вариантом. Создается впечатление огромной творческой деятельности. Но что получается? Что в одном и том же пространстве можно было и так сделать, и этак. А в архитектуре «так и так» делать нельзя. Тут не может быть нескольких решений, по крайней мере, для одного архитектора. Один раз, помнится, я пошел против своей совести, выдал на конкуре «второй вариант», и потом был очень рад, когда его провалили. В этот момент я дал себе слово никогда больше такого не делать. Потому что именно эти «вторые» и «третьи» варианты чаще всего нравятся людям, мало что понимающим в архитектуре. Почему-то они оказываются более доходчивыми. И мне кажется, что настоящий архитектор не должен их не то что показывать, а не должен их делать никогда. Это — нравственный закон нашей профессии.





Традиционное и наивное

Татьяна Зубова



Подзор.
Вышивка строчкой
и настилом по
плетеной сетке.
Новгородская губ.
(?) XVIII в.
Гос. Русский музей

Подзор.
Вышивка строчкой
по письму.
Вологодская губ.
XVIII в.
Гос. Русский музей

Конец полотенца.
Вышивка тамбуром.
Костромская губ.
XIX в.
Гос. Русский музей

Конец головного
полотенца.
Вышивка
двухсторонним
швом. Шенкурский
уезд, Архангельская
обл. Первая
половина XIX в.
Гос. музей
этнографии
народов СССР.

Среди многообразных проявлений современного народного творчества большое внимание привлекают в последнее время скульптура и живопись, которые мы условно называем наивными. Признание этих произведений частью народной культуры заставляет задуматься об их природе, эстетической значимости, о связи с традиционным и самодельным народным искусством.

Наивную живопись и скульптуру относят, как правило, к художественной самодельности. Именно так рассматривает их и Л. Супрун в статье, открывшей на страницах журнала «ДИ СССР» разговор о традиционном и самодельном в народном творчестве*. Л. Супрун выделяет в самодельном художественном творчестве линию любителей, которая развивается в русле «ученого» искусства, и линию «наивных реалистов», «самобытных художников», представляющую сугубо индивидуальное, внестилевое направление. И «наивное» и «любительское» творчество для автора статьи понятия однокоренные; они составляют лишь разные стороны художественной самодельности, стоящей как вне «ученого», так и вне традиционного народного искусства.

Между тем наивное творчество, на наш взгляд, вряд ли можно отнести к самодельности, хотя бы потому, что оно присутствует и в профессиональном искусстве и в традиционном народном. В последнем наивные элементы особенно явственно обнаруживаются в сравнении с традиционными, веками разрабатывавшимися сюжетами и мотивами, классическими художественными приемами. В крестьянском искусстве и даже в искусстве художественных промыслов до нас дошло не так уж много произведений наивного характера. Хотя осознанный интерес к «примитиву» возник в русском обществе уже в конце XIX в., собиратели народного искусства оставались по существу далеки от него вплоть до 20-х гг. нашего столетия. В эпоху



Сиденье стульчика.
Роспись. Городец.
Начало XX в.
Загорский
гос. историко-
художественный
музей-заповедник.

«открытия» народного художественного творчества оно воспринималось в целом как «примитив».

Дореволюционную науку прежде всего привлекали произведения, наиболее совершенно воплотившие именно те традиционные черты, которые определили облик классического народного искусства. Подлинно наивные памятники, рождавшиеся в рамках крестьянской традиции, попадали тогда в музейные собрания лишь случайно; именно в этой области народного творчества многое оказалось утрачено. И тем не менее можно говорить о существовании наивной линии в классическом народном искусстве.

Уже среди памятников крестьянского искусства второй половины XVIII в. можно встретить и традиционные композиции, включающие в себя мотивы наивного характера и отдельные произведения, целиком построенные на наивной передаче изображаемого. Это — и некоторые вышивки

по белой перевити, и инкрустированные городецкие донца, и гжельская расписная майолика, и северная резная кость. В XIX — начале XX в. наивные произведения встречаются почти в каждом виде традиционного народного искусства самых различных районов.

Безусловно, при подходе к таким наивным произведениям с критериями классического народного искусства, они легко могут показаться алогичными, уподобными. Проще всего объяснить наивное творчество неумением, особенно в тех случаях, когда, например, в крестьянском искусстве изображаются новые, непривычные сюжеты (скажем, галантные сцены), никогда невиданные крестьянином животные, растения, постройки... Если же такое наивное произведение обладает неоспоримыми художественными достоинствами, их объясняют обычно исключительным талантом, обаянием непосредственности, искупающими в данном случае неумелость художника.

Однако среди крестьянских произве-

дений немало таких, в которых абсолютно традиционный сюжет или мотив, отработанная бесконечными повторами форма, давно сложившийся иконографический тип вдруг получают совершенно непривычную, явно наивную интерпретацию. В этом случае уже невозможно говорить о наивности художественного решения, обусловленной необходимостью изобразить новый, непривычный для народного художника мотив или сюжет. Чем же объясняется отказ от традиционных, веками существовавших образов, привычной иконографии? Сопоставим хотя бы несколько классических вышивок с вышивками наивного характера, передающими один и тот же традиционный в крестьянском искусстве сюжет: например, всадники по сторонам растительного мотива или женской фигуры, птицы на цветущем кусте. И всадники, и куст с птицами, хранящие прежнюю образность, старую иконографию, передают прежде всего эпическое ми-

скими произведениями — живое непосредственное восприятие реальной действительности, как бы впервые увиденной с «бытовой» точки зрения. Именно новое мировосприятие и определило своеобразный «наивный реализм» ряда крестьянских произведений XVIII — XX вв., их новую содержательность.

В классических трудах по народному искусству, принадлежащих В. С. Воронову, Г. Л. Малицкому, А. И. Некрасову, А. В. Бакушинскому, Л. А. Динцесу постоянно отмечается, что появление новых жанровых сюжетов, бытовых образов связано в народном творчестве с нарастанием реалистических черт. Пожалуй, наиболее тщательно проследил развитие крестьянского искусства в этом направлении Л. А. Динцес, рассматривавший данный процесс на материале глиняной игрушки. И надо подчеркнуть, что произведения, в которых наиболее ярко проявились реалистические тенденции и которые

совершенно определенно можно называть наивными, многие исследователи уже не связывали исключительно с традиционным крестьянским искусством. Однако не всегда они давали объективную оценку эстетических качеств наивных памятников. Конечно, не все, созданное деревенскими «наивными реалистами», было ценно в художественном отношении; здесь было немало спорных и просто слабых произведений. И все же негативная оценка наивного крестьянского искусства более всего определялась не собственными его недостатками, а самим фактом постепенного отхода от традиций классического народного творчества, утратой старой декоративности, условности, составлявших, казалось, неизменную основу эстетической природы подлинно народного искусства.

А. В. Бакушинский, много занимавшийся в 20-х годах изучением психологии художественного восприятия, очень точно отметил и тягу на-



роощение их создателей. Как уже не раз отмечалось, с этим связан и типовой характер образов классического народного искусства, его строгие величественные формы, завораживающая напряженность статичных изображений, условность пространственного решения.

В наивных вышивках с аналогичными сюжетами этой эпичности нет. Старая семантика постепенно разрушается, поскольку новые веяния, иное мироощущение рождают и новое содержание, заставляют переосмыслить старые сюжеты. Традиционные образы конкретизировались, приобрели более реалистичные, с точки зрения жизненного правдоподобия, формы; появилась свободная живость, подвижность в расположении мотивов на ткани. Подобное восприятие действительности отразилось и в образно-содержательном переосмыслении старой иконографической схемы. Так, всадники, прежде застыло стоявшие перед деревом, теперь свободно едут по лугу с цветами, может быть, гонят коней в ночное... Хотя в иконографии этой наивной вышивки-картинки легко при желании прочесть старую схему, содержание изображенной здесь сцены не имеет уже ничего общего с традиционным сюжетом. Точно так же, как и в другой наивной вышивке с кустом и птицами, ставшей по существу жанровым натюрмортом, воплощенным на ткани.

Совершенно новое мироощущение стоит за этими наивными крестьян-

И. Никифоров.
«У колодца».
Акварель. 1968



родных масс к реалистически-изобразительному искусству, и известное неприятие в то время этого явления общественным сознанием. Ученый писал: «В искусстве утилитарно-производственном он (массовый зритель. — Т. З.) от декоративной орнаментальности форм переходит к так пугающей нас, но неизбежной изобразительно-прикладной форме, ко всему тому, что до сих пор ему было чуждо: рабочему — как произведение буржуазной культуры, крестьянину — как типичная и нередко низкокачественная продукция города. Это факт реальный, и обойти, замаять его никак нельзя, да и не следует. В сарафан крестьянскую девушку уже не нарядите и парня играть на гусях и петь былины не заставите»¹.

Указывая на интерес в народной среде к реалистической передаче действительности (поначалу проявившийся в рамках прикладного искусства), исследователь считал, что в конечном счете это должно привести к сложению станковых художественных форм². И действительно, во многих наивно-реалистических вышивках, росписях самых различных предметов четко прослеживаются признаки станкового произведения. Новые образы уже не вмещались в прежнее условное пространство, прочно связанное с предметом, «отрывались» от него, требовали создания самостоятельно существующей картинной среды. Это хорошо видно на примере целого ряда наивных городецких росписей. В начале их вы-

Конец полотенца (фрагмент).
Вышивка верхошвом
и тамбуром.
Костромская губ.
XIX в.
Гос. Русский музей.

Конец полотенца.
Вышивка тамбуром
и верхошвом.
Никольский уезд
Вологодская губ.
XIX в. Гос. Русский музей

полняли (так же, как и традиционные) на донцах, вальках, детской мебели. Однако новые образы, новое пространственное ощущение, свойственное наивной живописи, привели постепенно городецких мастеров к освоению по существу уже станковой формы расписного панно. Наиболее яркий пример здесь — творчество городецкого мастера И. А. Мазина.

Но если в крестьянском творчестве, в искусстве художественных промыслов процесс рождения станковых форм шел довольно медленно, то в городском изобразительном фольклоре путь от вывески, рекламы, росписи ярмарочного балагана к картине был гораздо короче.

Таким образом современная наивная скульптура и живопись, которые сейчас уже хорошо знакомы нам по выставкам и по некоторым публикациям, имеют вполне определенные исторические корни в крестьянском и городском фольклоре. Завершив в своем творчестве процесс вычленения из народного искусства его станковой формы, наивные художники в то же время лишь начинают историю самостоятельного существования этой линии народной художественной культуры.

Однако здесь необходимо подчеркнуть, что неверно было бы ограничивать «родословную» современной наивной живописи и скульптуры жанрово-реалистическим, в известном смысле «станковым» началом традиционного крестьянского искусства, как это делают некоторые искусствоведы. Новый тип мировосприятия, иная психология творчества, обусловленные социальными и экономическими изменениями в жизни широких народных масс и города и деревни, сыграли главную роль в возникновении самостоятельной линии наивного искусства станкового по форме. Естественно, в работах наивных художников еще есть элемент случайного, произведения даже весьма талантливого автора могут быть абсолютно неравноценны по своим художественным достоинствам. Наивные художники используют почти все приемы современного профессионального искусства, чаще всего интерпретируя их по-новому, придавая абсолютно иной смысл, скажем, светотеневой моделировке или линейной перспективе. Причем в основе этого эстетического переосмысления, ведущего каждый раз, казалось бы, к совершенно новой художественной форме, на первый взгляд лежит только личное восприятие автора; каждое художественное решение воспринимается как субъективное. В какой-то мере это действительно так. Вместе с тем, произведения наивных художников если и рассматриваются в литературе, то обычно изолированно, вне связи с другими явлениями нашей культуры. Это создает, как нам кажется, несколько необоснованное мнение об их абсолютно «внестилевом» характере, и кроме того, затрудняет выявление того общего, что уже намечается в наивной живописи и скульптуре и может определить их эстетическую природу. Здесь

важно также найти метод анализа наивного искусства, отвечающий сущности данного явления. В этом плане представляется верной попытка Н. Шкаровской³ объяснить природу наивного творчества своеобразием психологии, мировосприятия художников. Этот подход развивает по существу принципы, разработанные в свое время А. В. Бакушинским.

Даже очень суммарный анализ произведений, экспонировавшихся на Всесоюзной выставке самодеятельных художников «Слава труду» (1974 г.), позволяет отметить черту, специфичную для современного наивного искусства. Наивный художник как бы объективирует, «материализует» сам творческий процесс, делает его осязаемым, благодаря совершенно особой фактуре картины, поверхности скульптуры. Если профессионал стремится показать лишь результат своего труда, то для наивного художника одинаково важно запечатлеть и объект изображения, и

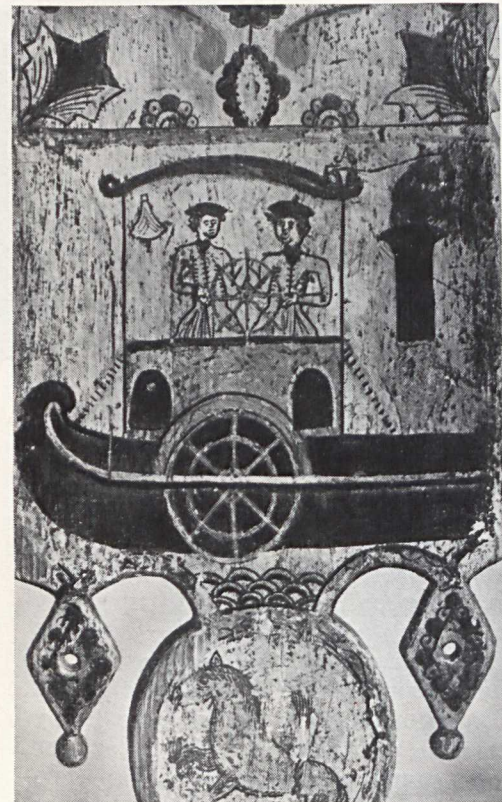
процесс создания картины или скульптуры. Аналогично и отношение наивных реалистов к цвету, линии и другим средствам художественного выражения, которые также приобретают особую самоценность в их произведениях.

Этот глубокий реализм самого процесса творчества и чисто интуитивное стремление «зафиксировать» его говорят об определенной близости наивных художников традиционному народному искусству. Вместе с тем такое преклонение перед самим феноменом воспроизведения действительности, конечно, свойственно лишь «наивному реалисту» с его совершенно непосредственным мироощущением, определяющим и специфичное художественное мышление.

В свое время, пытаясь выявить его специфику на материале наивной скульптуры плотника В. Т. Савинова из Подмоскovie, А. И. Некрасов, правда уже в связи с характером образного строя примитива, писал



Донец прялки.
Роспись. Городец.
Начало XIX в.
Горьковский
областной
художественный
музей



Донец прялки
(фрагмент).
Роспись. Городец.
Конец XIX в.
Горьковский
краеведческий музей.

Прялка (фрагмент).
Роспись.
Сольвычегодск.
XIX в. Гос.
Русский музей



о «чувственном экспрессионизме»⁴. Специфику художественной природы наивной живописи и скульптуры именно во многом обуславливает и совершенно импровизационный подход наивных художников к отбору тех или иных приемов профессионального искусства, известную нестабильность сочетания этих приемов в каждой конкретной работе. Черты, характерные для наивной живописи и скульптуры, определяются, с одной стороны, задачами, присущими станковому искусству вообще, а с другой — особенностями непосредственного, наивно-реалистического мироощущения создателей его народной линии.

Как известно в 20—30-е годы именно с этих позиций рассматривал А. В. Бакушинский наивные произведения палехской, мстерской иконописи XVIII—XX вв. Так подошел и В. Полевой к изучению греческой иконописи конца XV—XIII вв., обратившейся «к реальной жизни и



В. Савинов
Донце прялки
(фрагмент).
Резьба.
Егорьевский уезд,
Московской губ.
Начало XX в.
Гос. Исторический
музей.



В. Савинов
Донце прялки
(фрагмент).
Резьба.
Егорьевский уезд,
Московской губ.
Начало XX в.
Гос. Исторический
музей.

И. Мазин
Валёк. Роспись.
Городец, 20-е гг.
XX в. Городецкий
краеведческий музей.



И. Мазин Панно
Роспись. Городец.
XX век. Музей игрушки.
Загорск



отразившей ее в наивно-примитивных формах»⁵. В том же аспекте сделана попытка изучения и современного наивного искусства Н. Шкаровской.

Однако творчество наивных художников, занимающее сегодня уже значительное место в народной культуре, нужно исследовать прежде всего как часть всей национальной художественной культуры, с позиций выявления перспектив его развития в современном искусстве. Нельзя не напомнить, что А. В. Бакушинский в своих исследованиях русской иконописи уделял особое внимание наивному творчеству. Оно рассматривалось им как носитель реалистических тенденций, легших в основу новой, уже станковой русской живописи. Показательно, что В. Полевой на совершенно ином материале приходит к аналогичному выводу о роли наивно-реалистического направления народной иконописи в сложении нового греческого искусства. Этот плодотворный принцип изучения, построенный на учете специфики самой природы наивного искусства, нередко являющегося начальным этапом в зарождении новых культурных явлений, безусловно, должен быть развит при исследовании современной наивной скульптуры и живописи.

Конечно, «формирование» в народном творчестве станкового искусства далеко не закончено. Именно поэтому оно во многом еще спорно, особенно при сравнении с декоративно-прикладными произведениями. Однако в современной народной художественной культуре станковое направление является одним из важнейших, поскольку в наши дни полноценное народное творчество не может развиваться лишь в прикладной области. Изучение наивной живописи и скульптуры, как нам кажется, должно занять важное место в искусствознании, исследующем современную народную художественную культуру. И одной из основных проблем здесь, безусловно, будет выявление роли мироощущения, психологии наивного творчества, лежащего в основе сложения станковой линии народного искусства.

* Разговор о традиционном и самодельном народном искусстве начат в «ДИ СССР» 1976, № 4, стр. 38—40. Публикация статей на эту тему будет продолжена.

¹ А. В. Бакушинский. Изучение психологии художественного восприятия массового зрителя. — «Художник и зритель», М., 1924, № 6—7, стр. 74.

² Не случайно А. В. Бакушинский с таким энтузиазмом относился в 20—30-е годы к опытам народных мастеров Палеха, Мстеры и др. в области монументальных росписей, поддерживал их желание работать над станковыми вещами. Для ученого не так важен был результат, сколько возможность дать выход новым творческим стремлениям в народной среде.

³ Н. С. Шкаровская. Народное самодельное искусство. «Аврора». Л., 1975.

⁴ А. И. Некрасов. О принципах образа в народной скульптуре. «Труды этнографо-археологического музея I МГУ». М., 1926, стр. 15—16.

⁵ В. М. Полевой. Искусство Греции. Новое время. М., 1975.

Заводской художник Николай Коковихин

Елена Бубнова

В залах Калининской картинной галереи в начале текущего года была развернута экспозиция произведений Николая Коковихина, художника Конаковского фаянсового завода им. М. И. Калинина.

Выставка оказалась очень интересной. Она не только раскрыла широкий творческий диапазон этого мастера, показавшего как керамические изделия, так и произведения живописи и графики, но главное — выявила принципиально новые черты советского художника, работающего в промышленности. Творчество Коковихина развивается в двух равноценных по художественной значимости направлениях, одно из которых — чисто заводская работа над образцами посуды и бытовых предметов для массового и серийного ти-



ребований, предъявляемых к массовой продукции, то есть основ дизайна.

В творчестве Николая Коковихина эти два таких, казалось бы, различных аспекта не только великолепно «уживаются», они являются нерасторжимыми сторонами его авторской индивидуальности. Создавая уникальные декоративные произведения, Коковихин раздвигает границы своих творческих поисков, работа же на большом промышленном предприятии дисциплинирует его мышление, придает законченность его вещам, лишает их налета дилетантизма, иногда присутствующего в произведениях мастеров декоративного искусства, уединенно творящих в своих мастерских.

На выставке в Калинин был отображен весь творческий путь Коковихина, начиная от его дипломной работы и кончая произведениями 1975 года. Были представлены и ранние производственные вещи первой половины 1960-х годов, на которых лежит печать увлечения обтекаемой обобщенной формой и декором в виде клеток и полос, столь широко распространенным в эти годы в нашем декоративном искусстве. Однако

особенно интересны произведения Коковихина более позднего времени, конца 1960-х годов и 1970-х годов, когда сформировалось своеобразие его дарования, отличающегося не только яркой декоративностью, но и какой-то внутренней собранностью, логикой, рационализмом. Пластика тяготеет к монументальности, живопись, энергичная и глубокая, органически сливается с формой.

С конца 60-х годов началась интенсивная работа Коковихина над формами изделий, эксперименты с фактурой фаянса и подглазурной живописью.

Среди наиболее значительных вещей можно назвать вазу «Земля и люди» (1969), блюда «Свадьба» (1970), «Лето красное» (1970), «Шахматы» (1971), «Гимн матери» (1972), «Вечная тема» (1974), набор для кваса «Дружная семья» (1972) и другие.

Основной темой всех этих произведений служит человек и природа. Композиция росписи строится так, что все изделие оказывается заполненным пейзажными мотивами, изображением цветущих и плодоносящих деревьев, работающих, музицирующих, беседующих людей.



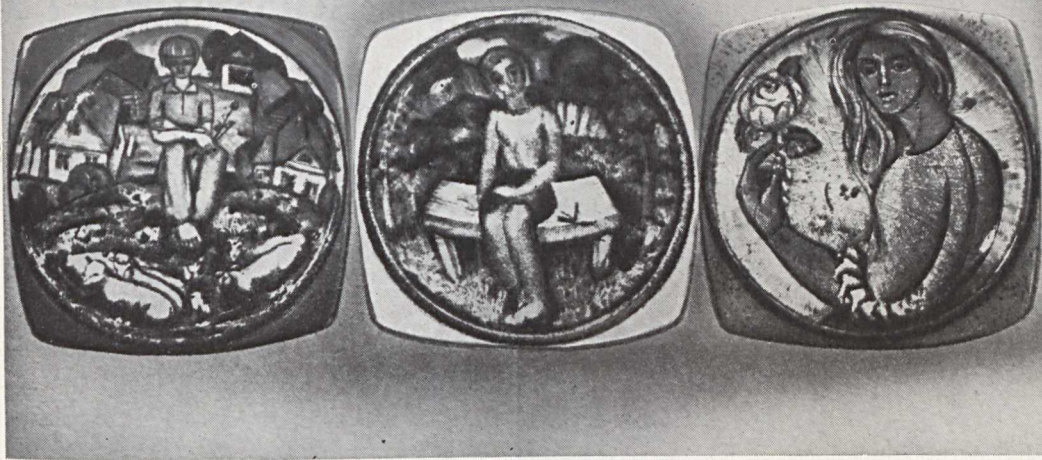
Сервиз «Август». Фаянс, надглазурная роспись

Прибор для кваса «Дружная семейка». Фаянс

Сервиз «Золотой шар». Фаянс, надглазурная роспись

ражирования, другое — создание уникальных выставочных произведений. Следует подчеркнуть, что большинство выставочных ваз, блюд и других вещей Коковихина не продолжают линию его заводских работ, не являются, как это часто бывает у художников-производственников, улучшенными вариантами массовой продукции, как бы идеальными бытовыми изделиями (хотя такие вещи у него тоже есть). Уникальные произведения Коковихина не рассчитаны на массовое воспроизводство не только потому, что трудны по выполнению, но и потому, что они носят по существу характер «станковых» произведений, наделены глубоким эмоциональным и идейным содержанием, сложны по своему живописному и пластическому решению. И если этот «выставочный» аспект деятельности Николая Коковихина требует от него широкой эрудиции для постановки больших художественных проблем и владения сложнейшими приемами керамической техники, то второй, не менее трудный вид его работы, может быть успешным лишь при доскональном знании конкретных условий, возможностей и задач своего завода, а также современных





Декоративные тарелки.
Фаянс, стекло

Горячо и взволнованно говорит художник о единстве человека с природой, о земле щедрой и радостной, хозяином которой является человек. Крупные формы ваз и кувшинов согласуются с обобщенными фигурами людей и очень насыщенным, переливающимся колоритом живописи. Иногда Коковихин применяет также и рельеф, который в сочетании с тяжелой напряженной формой и многоцветной живописью создает интересный эффект. (Например, набор «Дружная семья», блюдо «Шахматы» и др.).

Декоративные произведения Коковихина хорошо «читаются» издали, привлекая силой формы и цвета; но их можно рассматривать и на близком расстоянии, следить за жизнью изображенных персонажей, разбирать в деталях композиционный замысел автора, долго и пристально вглядываться в трепетную живопись, очаровывающую разнообразием цветовых сочетаний, глубиной и прозрачностью красок, тонкими нюансами палитры.

Как истый керамист, посвятивший себя работе с фаянсом, во всех своих произведениях Коковихин воспевает красоту и своеобразие этого за-

мечательного материала, любящего крупную энергичную пластику, дающую большие колористические возможности с применением подглазурной и надглазурной техники.

Позднее Коковихин обращается к архитектурным ассоциациям и создает вазу «Мастера фаянса». Стройная высокая ваза имеет четкие горизонтально-вертикальные членения. Вазу дважды опоясывают венки, состоящие из массивных скульптурных цветов, по трактовке формы близких к декору капителей и плафонов. Линейный ритм иссиня-голубых вертикальных кобальтовых полос, напоминающих архитектурные каннелюры, разнообразится круглыми живописными медальонами, заполненными букетами цветов и тонко написанными полихромными миниатюрами, повествующими о жизни мастеров фаянса.

Дальнейшим развитием темы архитектурных реминисценций является ансамбль «Эллада», прекрасный в своей строгости, четкости и пластичности — дань преклонения перед гармонией, чистотой и ясностью античной культуры.

Одновременно Николай Коковихин работает над ансамблями бытовой

посуды, в которых автором до мелочей предусмотрены все заводские требования.

Создавая фаянсовые сервизы и наборы, Коковихин умеет крепко построить весь ансамбль, исходя из единого модуля. Его утилитарные произведения просты по формам, не имеют скульптурных украшений. Все предметы удобны с функциональной стороны, состав наборов и сервизов глубоко продуман, часто общепринятые комплекты дополнены рядом новых изделий. Независимо от того, будет ли его произведение промышленным эталоном или выставочным экспонатом, он подходит к нему с единой меркой заводского художника, привыкшего мыслить реалистически, исходя из конкретных условий промышленного производства. Так, тарелки из его столового сервиза сделаны для формовки на полуавтоматах, в их форме продуманы методы рационального складывания их в высокие стопки.

Среди большого количества ансамблей посуды, созданных Коковихиным для массового выпуска Кона-



ковским фаянсовым заводом, выделяются три произведения 1974 года. Это приборы для молока, меда и блинов. Они по-фаянсовому удобны, просты и уютны. Формы всех предметов набора для блинов «Зимний лес» сконструированы так, что весь обширный набор может быть помещен в миску для блинов. Пластика и роспись набора построены на теме окружности. Мягко круглящиеся объемные предметы, круглые тарелки и розетки — все это расписано волнистыми сине-зелеными линиями, своим колоритом пробуждающие воспоминание о белых сутрабах, холодном синем небе и зеленых елях. «Зимний лес» выпускается Конаковским заводом и радует покупателей своей современностью и удобством. Николай Коковихин, недавно ставший главным художником завода, являет собой пример одаренного художника, мастера своего дела, с энтузиазмом и ответственностью отдающего свой талант важнейшей области — созданию современных эстетически полноценных бытовых вещей.

Прибор для блинов.
Фаянс

Декоративный набор «Эллада».
Фаянс.
Конаковский фаянсовый завод им. М. И. Калинина



Квадриеннале сценографии-75

В. Березкин

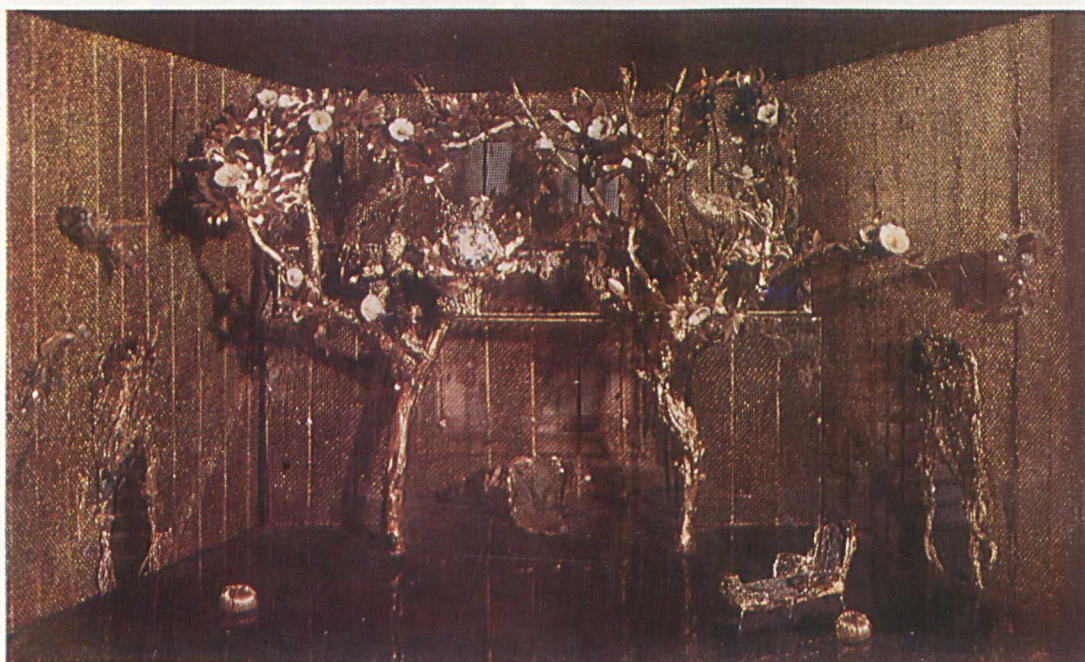
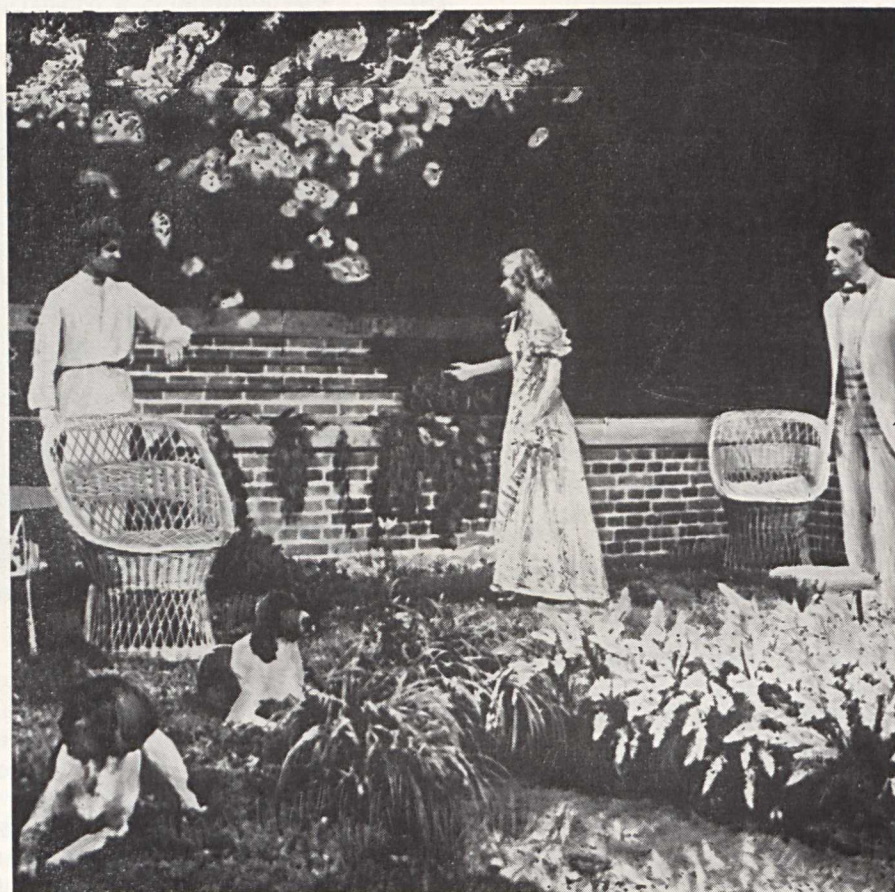


А. Васильев
Эскиз декорации
к спектаклю «Лес»
А. Островского.

Х. Занавеска
Сцена из спектакля
«Месяц в деревне»
И. Тургенева.
Польша.

И. Иванов
Макет к спектаклю
«Мизантроп»
Ж.-Б. Мольера.

Э. Кочергин
Эскиз к спектаклю
«История лошади»
по повести
Л. Толстого
«Холстомер».



I.
С 7 по 28 января в Праге состоялась Третья Квадриеннале сценографии. В этом смотре современного состояния искусства театральных художников приняли участие 26 стран Европы, Азии, Северной и Латинской Америки и около трехсот сценографов, представивших более трех тысяч своих произведений. Одновременно были развернуты выставки новых проектов театральной архитектуры и учебных работ. Вопросы профессионального образования будущих сценографов на современном этапе развития театра стали предметом специального симпозиума. В отдельных залах экспонировались произведения художников чехословацкого театра, которые, как хозяева Квадриеннале, традиционно не участвовали в международном конкурсе, но показали целый ряд интереснейших работ. Среди них выделялся цикл постановок опер Р. Вагнера, осуществленных в последние годы на подмостках театров Лондона, Вены, Женева и других европейских городов лидером чехословацкой сценографии Йозефом Свободой. Таким образом, в эти дни в Праге можно было увидеть, чем живет искусство сценографии середины 70-х годов, выявить, как и в каком направлении развивается сегодня этот вид художественного творчества, ощутить его основные тенденции. Сравнивая эти тенденции с процессами, происходящими в советском театре, мы получили возможность понять особое значение искусства наших мастеров. Это, прежде всего, принципиальная новизна решаемой нашими художниками идейно-художественной проблематики, которая выделяла лучшие произведения советской экспозиции среди большинства других работ Квадриеннале. Таковы макеты Э. Кочергина и Д. Боровского, Д. Лидера, М. Китаева, В. Левенталь, А. Фрейберга, И. Иванова, планшеты И. Блумберга, эскизы А. Васильева, С. Юнович, М.-Л. Кюла, О. Кочакидзе, А. Словинского, Ю. Чикваидзе и др. Говоря о достижениях нашего искусства, необходимо вспомнить так же и творчество С. Бархина, работы которого, как и произведения большой группы других мастеров, были показаны отдельной экспозицией в Доме советской науки и культуры и существенно расширяли представление о советской сценографии.

Отличительными чертами советской сценографии являются ее многонациональный характер и многообразие стилей, форм, жанров, творческих манер. И в этом смысле наш раздел не имел себе равных. Но главное заключалось в том, что художники советского театра сумели овладеть качественно новым уровнем образного освоения действительности специфическими средствами своего искусства. Они первыми в современном мировом театре утвердили новое понимание основной идейно-художественной функции искусства сценографии в системе театрального синтеза. Тем самым мастерам советского театра удалось, опираясь на многовековой опыт и традиции данного вида художественного творчества, поднять искусство сценографии на исторически более высокую ступень его развития¹.

Поэтому присуждение советской сценографии главного приза — Золотой триги — явилось отражением реального соотношения сил, сложившегося сегодня на мировой арене в этом виде искусства и ставшего очевидным на Квадриеннале-75².

Остальные премии распределились следующим образом: золотая медаль за сценографию — совместно Дж. Бари, Р. Колтай, Т.-О. Брайн и Г. Фирс (Великобритания); серебряные медали за сценографию — Студии Скарабесс (Нидерланды), театру Солнца (Франция), художникам Бельгии, Н. Суба (Швейцария) — за постановку мистерии «Камень и души» в Лозанском кафедральном соборе и Р. Франциови (Италия) — за макет к «Гамлету» В. Шекспира.

Премии за костюмы: золотая медаль — Ш. Кавамори (Япония), серебряная медаль — Ю. Шеффер (Венгрия).

Премии за работы в области критики и теории:

золотая медаль — Д. Бабле (Франция) — за труд «Революция в сценографии XX века»;

серебряная медаль — Ф. Дикманну (ГДР) — за монографию «Карл фон Аппен — сценограф Берлинского ансамбля»;

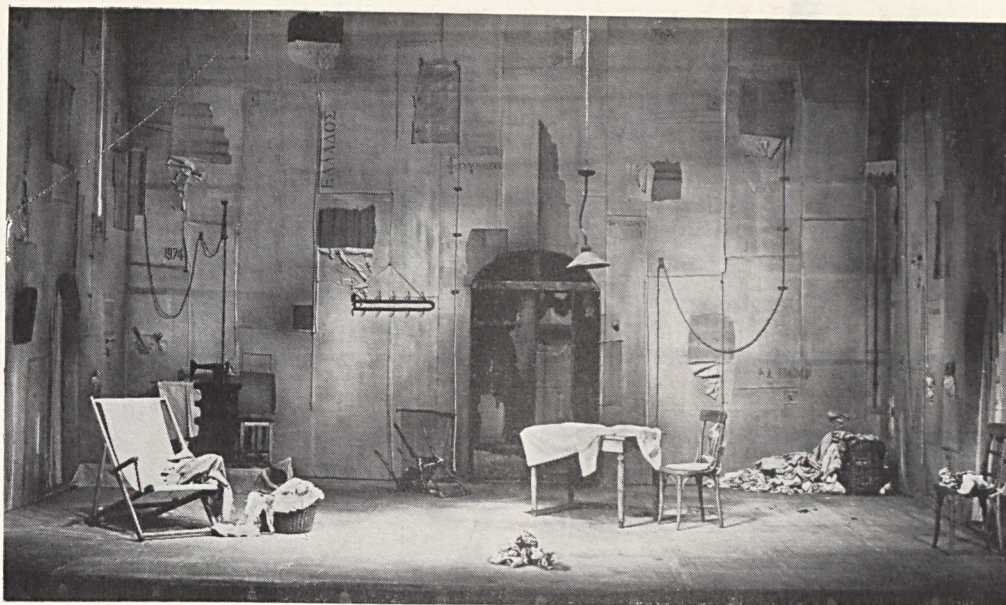
Почетный диплом — Р. Хайнаука (Бельгия) — за труд «Спектакли 1970—1975 годов».

II.

Что же представляет собой многообразная картина поисков художников современного европейского и американского театра?³ Прежде всего можно было заметить, что эти поиски разворачиваются на двух кардинально различных типах сценической площадки.

С одной стороны, это глубинная сцена — коробка ренессансного театра, с другой — открытые сценические площадки, окруженные зрительными с двух, трех и четырех сторон, располагающиеся вокруг зрителей или даже среди них и являющиеся своеобразным развитием традиции народного площадного театра. По отношению к театру с глубинной сценой-коробкой эта линия поисков была всегда откровенно полемичной. Своего апогея она достигла на рубеже 60—70-х годов, когда режиссерами совершались наибольшие усилия по объединению зрительного зала и сцены, по вовлечению зрителей в действие и активизации их всяческими (даже порой весьма агрессивными) средствами.

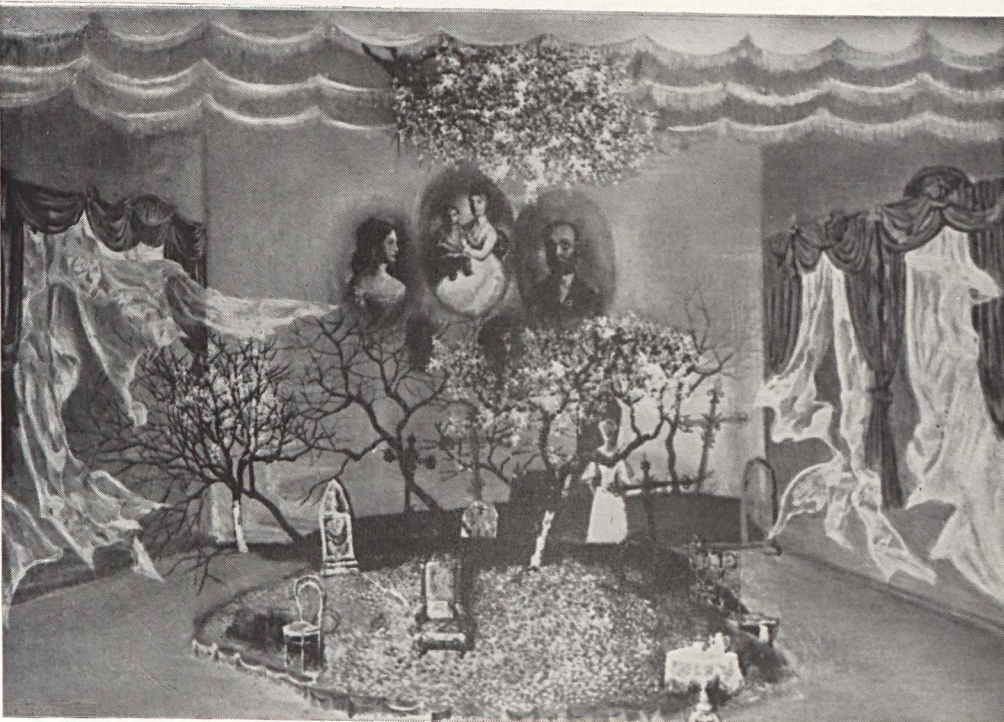
Сейчас на Пражской Квадриеннале мы увидели несколько иную картину. То, что еще вчера воспринималось как эксперимент, все

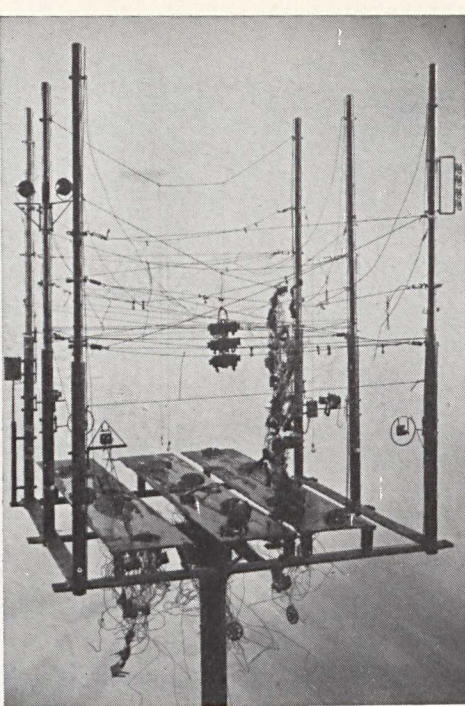
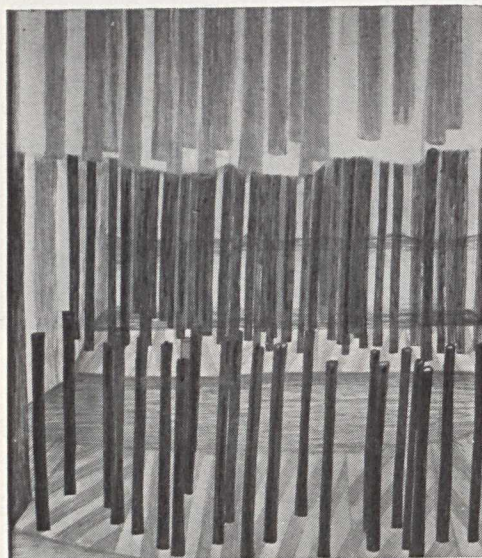
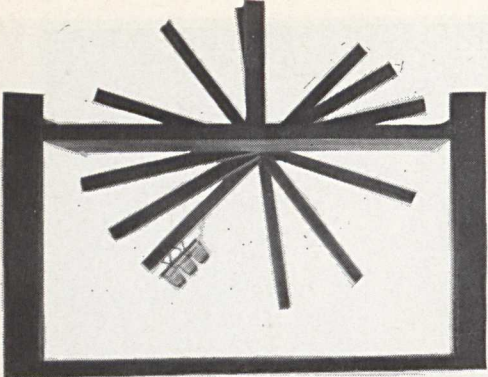


Э. Кочергин
Декорация
к спектаклю
«Борцы» Г. Каркаса.

С. Бархин
Эскиз декорации
к спектаклю «Ромео
и Джульетта»
В. Шекспира.

В. Левенталь
Эскиз декорации
к спектаклю
«Вишневый сад»
А. Чехова





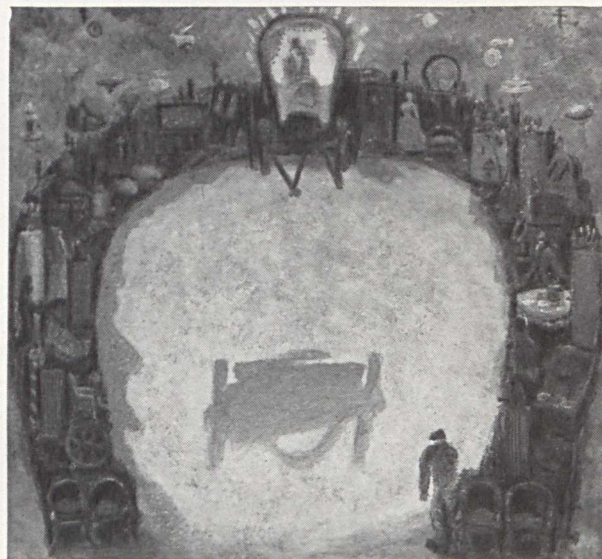
Д. Боровский
Макет к спектаклю
«Пристегните ремни»
Г. Бакланова
и Ю. Любимова.

Д. Лидер
Макет к спектаклю
«Карьера
Артура Уи»
Б. Брехта.

М.-Л. Кюла
Фрагмент триптиха
эскиза декорации
к спектаклю
«Ричард III»
В. Шекспира.



К. Вишняк
Фрагмент декорации
к спектаклю «Бойня»
С. Мрожека.
Польша.



М. Кутаев
«Положения
Чичикова».

более обретает всеобщий характер. Представления, разыгрываемые на открытых площадках, складываются в устойчивое и многообразное по своим формам направление современного театра, уже равноправное и равнозначное той линии сценического искусства, которая связана с глубинной сценой-коробкой. И это является первой особенностью современного этапа развития мирового театра, каким он предстал на выставке.

Вторая особенность, в известном смысле вытекающая из первой, — тенденция к взаимопроникновению этих двух типов театрального представления. Примерами такого взаимопроникновения стали спектакли «Дядя» А. Мицкевича — режиссер и художник К. Свилярский и «Бойня» С. Мрожека со сценографией К. Вишняка, экспонированные в польском разделе. В «Дядях» действие начиналось в фойе Краковского Старого театра, где была создана атмосфера обряда поминовения (огни свечей, черный катафалк, статуя богородицы) и участниками которого становились зрители, а затем переносилось в пространство зрительного зала на крестообразный дощатый помост. В «Бойне», напротив, первая часть спектакля разыгрывается на глубинной сцене-коробке, отделенной от зрительного зала рампы. Во второй части предлагаются иные условия и иной уровень сценического исследования — действие выносится в зрительный зал, разворачивается вокруг настоящей, взятой с городской скотобойни, дыбы, а актеры, изображавшие в первой части музыкантов симфонического оркестра, сменяют концертные фраки на кожаные фартуки и белые халаты мясников.

Примечательно, что игровые принципы, исходящие от традиции народного площадного театра, успешно воплощаются в условиях сцены-коробки, а на открытых площадках, напротив, создаются спектакли в формах «самой жизни», казалось бы эстетически неразрывно связанные именно с порталом сцены-коробки.

И, наконец, третья особенность современного этапа развития театра, относящаяся уже непосредственно к искусству сценографии, выражается в том, что появление наряду со спектаклями на глубинной сцене-коробке представлений, разыгрываемых на открытых площадках, не повлекло за собой сколь-либо существенного изменения в понимании основной функции художника в системе театрального синтеза.

Главная проблема для сценографа осталась та же — создание пластической среды, в которой будет разворачиваться действие спектакля. Иначе говоря, художники сегодняшнего театра в самых разных странах, как и их предшественники — мастера декорационного искусства прошлого, стремятся прежде всего дать ответ на вопрос, «где» живут, действуют, борются герои спектакля.

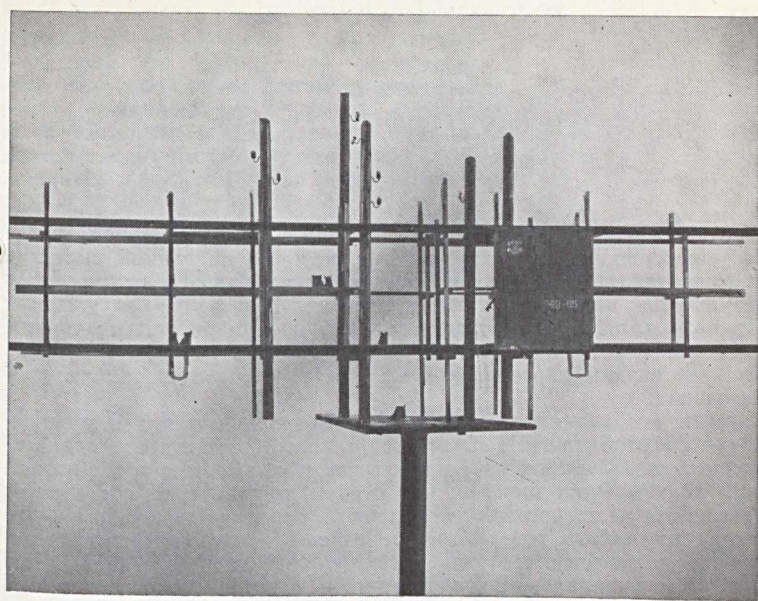
Методологическое различие здесь заключается в том, что если на глубинной сцене-коробке сценическая среда отделена от зрителей рампы, то в представлениях на открытой площадке они, в одних случаях, приближаются к действию почти вплотную, а в других все более частых — непосредственно вводятся в нее, оказываются в едином пространстве с персонажами спектакля.

Чертой сегодняшнего времени является необыкновенная широта диапазона предлагаемых художниками трактовок сценической среды. Продолжает развиваться архитектурно-пространственная линия искусства сценографии, следующая по пути, намеченному еще в 60-е годы творчеством И. Свободы. Художники самых разных стран в совершенстве овладели мастерством преобразования сценического пространства.

На сцене вырастает архитектура площадок, помостов, лестниц. Пространство пересекают стены, вверх поднимаются конструкции, уходят вглубь туннели, коридоры, дороги и т. д. и т. п. Подобные макеты можно было бы увидеть почти во всех разделах. Они осуществляются как на глубинных сценах-коробках, так и на открытых площадках: например, в американской постановке «Макбета», для которой сценограф Дж. Н. Роджес создал сложную конструкцию из множества соединенных между собой разновысотных площадок и галерей — одновременно места действия актеров и места расположения зрителей. В спектакле французского театра Солнца глубокие кратеры, на зеленых склонах которых сидели зрители, вместе с медной плоскостью потолка-неба означали условный фантастический пейзаж (некий «перекресток во времени», по определению самого режиссера спектакля А. Мпушкной) — абстрактное место действия представления о современном «Золотом веке».

Мексиканский сценограф А. Луна рассаживает зрителей спектакля «Принц Гамбургский» по краям овальной раковины, похожей на ванну, в глубине которой на зеркальном полу разыгрывается романтическая трагедия А. фон Клейста. Прием зеркального отражения, так же введенный в современную сценографию И. Свободой, многократно варьируется и в ряде других работ художников разных стран. (Сам чехословацкий мастер с помощью этого приема разработал сложную партитуру цветомузыки в постановке «Золотого Рейна» Р. Вагнера).

Создание архитектурно-пластических, статично-монументальных, кинетически изменяющихся форм связано с использованием разного рода твердых и жестких материалов, прежде всего, дерева и металла. Выполненный сплошь из ржавых листов (пол, потолок, подвижные стены) макет итальянского художника Р. Франциови к «Гамлету» воспринимался как некая кульминация этой тенденции и в то же время уже почти как стереотип современного сценографического мышления. Поэтому закономерно наметилась и другая — встречная — тенденция: стремление решать сценическое пространство с помощью более легких и подвижных мягких фактур.

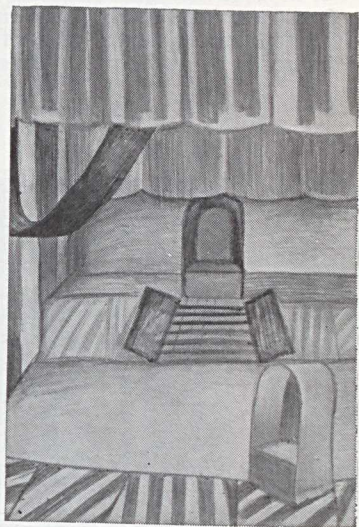
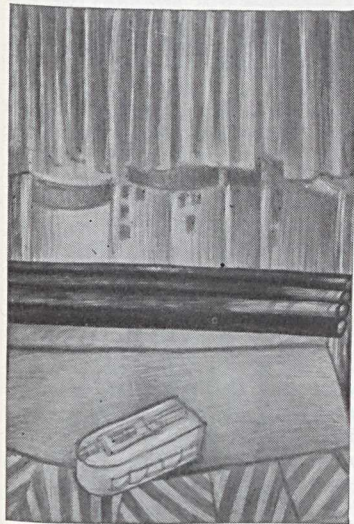


В целом ряде спектаклей можно было увидеть сценическую среду, создаваемую трансформацией белой или черной материи на тросах.

Следующий шаг в эволюции решения сценического пространства — спектакли, авторы которых приходят к чистому, белому, пустому пространству.

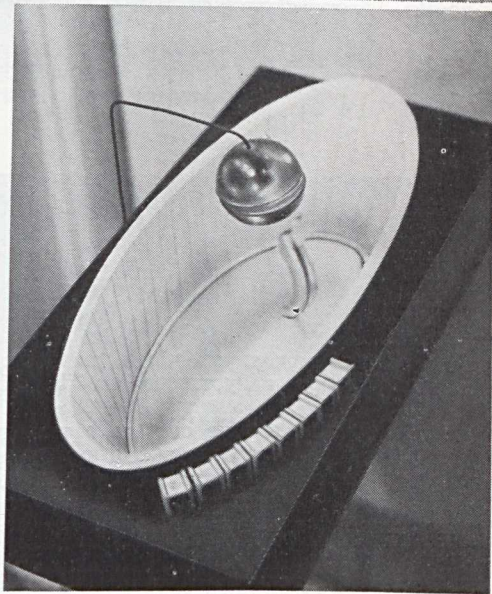
Таков макет французца Ж. Мариллера «Безумная из Шайо» Ж. Жироу, где действие погружено в странное, обтекаемое, без единого угла, мягкое пространство из белого поролона, или белый кабинет, образованный стенами чуть выше человеческого роста, своеобразный «гробик», в котором мексиканский художник А. Луна поселил персонажей спектакля «Пеликан» А. Стринберга. Тема белого пространства пыток, предательства, убийств по разному разрабатывается сценографом А. Фрейером (ФРГ) в спектаклях «Лир» Е. Бонда и «Воцдек» А. Бера. А в постановке «Пробуждение весны» Ф. Ведеккида на сцене Берлинского ансамбля созданное Э. Шлифом белое пространство — это своего рода чистый лист бумаги, на котором рисуется ясная и тонкая, тревожная и трепетная графика режиссерских мизансцен.

М.-Л. Кюла
Фрагменты триптиха
эскиза декорации
к спектаклю
«Ричард III».
В. Шекспира.



Ассоциация с чистым графическим листом рождается в еще большей степени, когда художник Э. Тоффолутти растягивает белую плоскость на открытой площадке — как место действия и сценическую среду внеарампового спектакля «Последний рай» А. Миллера в постановке Б. Бессона (Берлинский Народный театр). Действие возникает снизу — сквозь прорывы белой плоскости появляются рука с зонтом, голова в очках и шляпа, актерские фигуры, необходимая мебель, вещи, — все это прочитывается четким графическим силуэтом, который является как бы начальным элементом сценического действия, первой образной характеристикой персонажа или предмета. От сложных архитектурно-пластических форм до чистого пространства — таков сегодня диапазон решений сценической среды, причем тяготение ко второму решению несомненно. В этом — одна из характерных черт нынешнего Квадриеннале в отличие от предшествующих. Но в то же время существует и неизменная для всех трех Квадриеннале еще одна тенденция, (которая продолжает развиваться, казалось бы, параллельно и независимо от эволюции форм сценического пространства, но на самом деле активно использует все эти формы, равно как и все новые средства пластической выразительности). Речь идет о декорационных решениях, при которых художники выстраивают на сцене интерьеры, отмеченные печатью прошедшей в них жизни персонажей, бытово достоверные, документально точные; сооружают целые замки, поселки или ярмарки; высаживают настоящие оранжереи, превращают планшет сцены в булыжную мостовую, мокрую от дождя; заливают его водой, засыпают «снегом» или песком; высаживают газоны с ароматной живой травой, по которой разгуливают красавцы борзые и разворачивается действие тургеневского «Месяца в деревне» и т. д. и т. п. Реальная жизнь в ее подлинности остается наиважнейшим источником, питающим самые разнообразные сценические направления. Именно на этой основе сформировался, вобрав в себя традицию как народного игрового театра, так и декорационного искусства, метод действенной сценографии советских художников, который принес им главный приз Квадриеннале. Но и для декорационного искусства мирового театра эта тенденция имеет чрезвычайно важное значение, — в связи с угрозой известной стереотипности современного сценического мышления, наиболее очевидным выражением которой явились макеты английских мастеров. Они представляли в своем роде совершенные образцы театрального дизайна, отмеченного чертами высокого профессионального уровня современного мирового стандарта, однако лишенные подлинно значительных художественных идей.

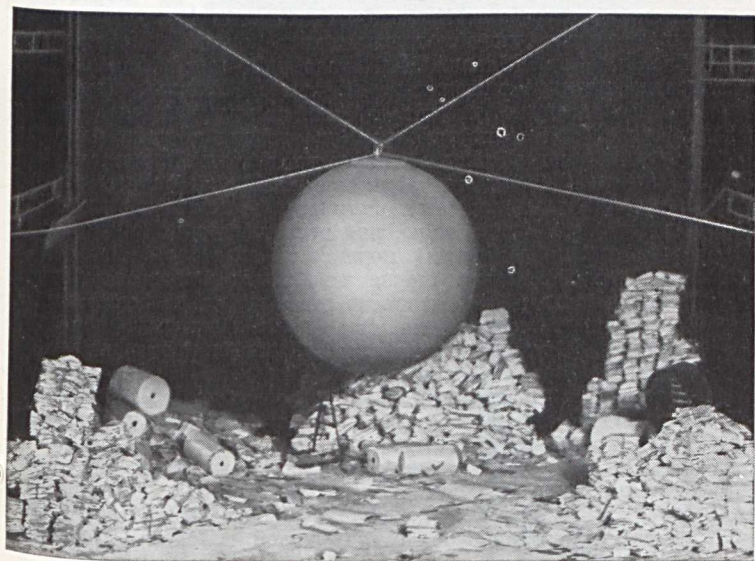
А. Луна
Макет к спектаклю
«Принц Гамбургский»
А. фон Клейста.
Мексика.



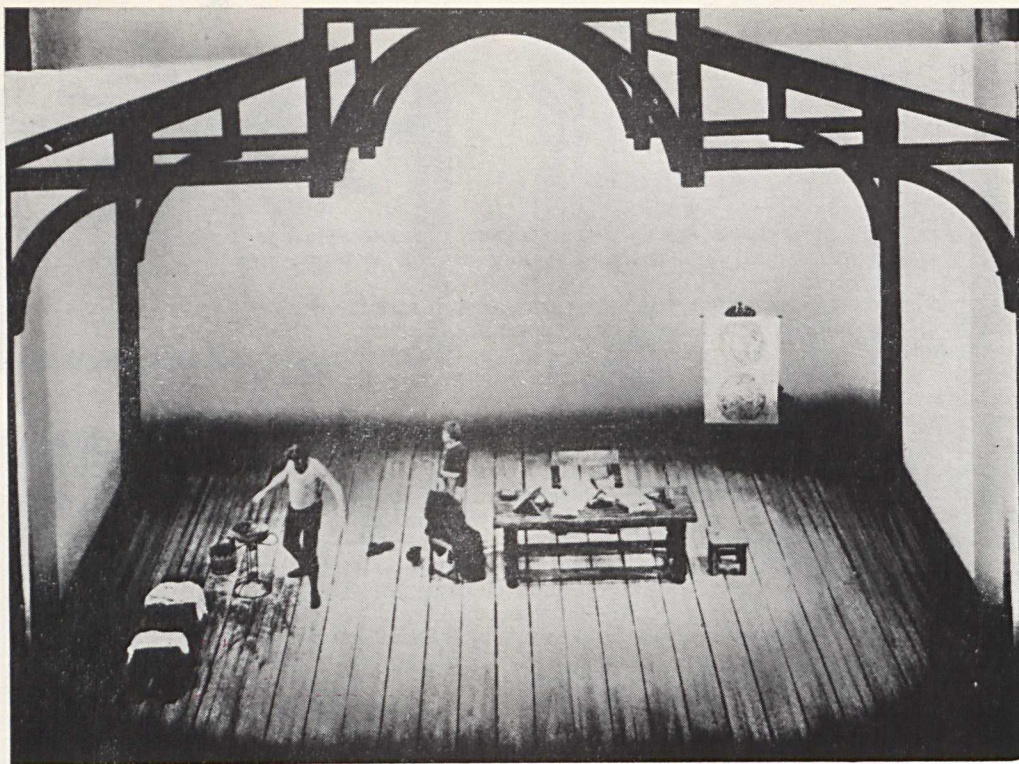
III.

Опыт Пражской Квадриеннале-75 заставил задуматься и о проблемах организационных, от решения которых, однако, зависит дальнейшее развитие искусства сценографии. В решении этих проблем особенно заинтересованы художники советского театра, как представители искусства стремительно развивающегося, обладающего богатейшими перспективами.

Х. Вернике
Макет к спектаклю
«Барабанный бой
в ночи»
Б. Брехта. ФРГ.

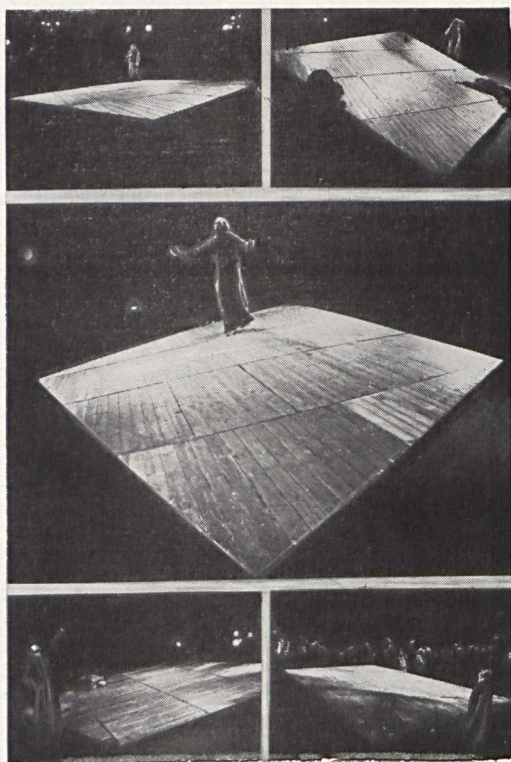


Речь идет о том, что действующее ныне положение о Квадриеннале обнаружило известное несовершенство, следствием которого явилось нарушение объективных условий для творческого соревнования. Существо вопроса заключается в том, что согласно положению Золотая трига, как и персональные золотые медали, может быть присуждена стране или художнику лишь один раз. Как показал опыт, это правило носит механистический и сугубо формальный характер, оно противоречит интересам самого искусства, потому что не дает возможности объективно оценить реальное состояние его развития, фактически заведомо исключая из творческого соревнования художников, которые уже однажды были удостоены премии, но которые могут и на данной Квадриеннале продолжать оставаться лучшими. Это правило было бы более справедливым, если бы цикличность процесса развития сценографии определялась четырьмя годами. Однако здесь действуют более длительные сроки, и мастера, как и страны, вышедшие в тот или иной период на передовые рубежи художественных поисков, остаются, за редким исключением, сильнейшими и на следующей выставке. Очевидно награды Квадриеннале должны полу-



Ю. Лукала
Сцена из спектакля
«Жизнь Галилео
Галилея»
Б. Брехта.
Финляндия.

И. Блумбергс
Планшет
к спектаклю
«Бранд» Г. Ибсена



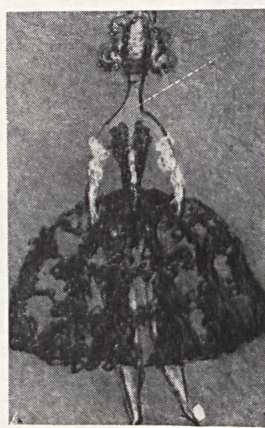
Сцены из спектакля
«Золотой век»
в Театре Солнца.
Франция.



чать те страны, чье искусство является в данный период наиболее значительным, и те художники, которые на данной выставке представили лучшие произведения вне какой-либо зависимости от результатов предыдущих Квадриеннале. При этом присуждение стране Золотой триги не должно ни в коей мере исключать возможность одновременного присуждения отдельному представителю этой же страны персональной премии за особо выдающиеся произведения.

Назрела необходимость так же пересмотра положения о присуждении Золотой триги. Сейчас этот главный приз дается одновременно и за высокий уровень искусства и за качество экспозиционного показа. Опыт показал, что и здесь механически объединены разные сферы творческой деятельности. Создание экспозиции — это искусство особого рода, отличное от собственно искусства сценографии и поэтому требующее специальной оценки. Главный же приз Квадриеннале — Золотая трига — должен присуждаться исключительно за идейно-художественный уровень искусства сценографии той или иной страны.

Если в устав Квадриеннале не будут внесены эти выдвинутые самой жизнью изменения, она может потерять свой смысл: полно и всесторонне отражать состояние искусства мировой сценографии и выявлять ее наиболее прогрессивные тенденции.



С. Юнович
Эскизы костюмов
к балету «Корсар»
А. Адана.



¹ Более подробно об этом см.: В. Березкин. Новые принципы образного моделирования в творчестве театральных художников. «Советское искусствознание-75». М., «Советский художник», 1976.

² Вместе с тем нельзя не сказать о том, что решение международного жюри в формулировке о присуждении Главного приза фактически пренебрегло тем, что составляет самое существо советской сценографии: многонациональное и стилистически многообразное наше искусство оказалось сведено к небольшой группе художников, представляющих только московские и ленинградские театры. Вот эта формулировка, вошедшая во все официальные документы и сообщения мировой прессы: «Золотая трига присуждается Союзу Советских Социалистических Республик за произведения следующих художников: Э. Кочергин, Д. Боровский, В. Левенталь, Э. Стенберг, И. Сумбаташвили, В. Макушенко». За пределами данного списка остались такие крупнейшие мастера, как А. Васильев и С. Юнович, М. Китаев и Д. Лидер. За «бортом» оказались и ведущие художники Латвии и Эстонии, Грузии и Украины, без которых сегодня вообще не существует понятия искусства советской сценографии. Такое сведение всего многонационального и многообразного искусства советской сценографии к списку шести (к тому же творчески далеко не равнозначных) художников явилось серьезным искажением истинной картины нашего искусства. К сожалению, под этим решением жюри стоит (в качестве его председателя) подпись и советского представителя. А в результате исторические завоевания нашего искусства, его выход на первое место в системе современной мировой сценографии, являющиеся объективно значимыми фактами, не только не получили адекватного отражения в формулировке жюри, но были ею, по существу, завуалированы.

³ Естественно, что предлагаемые заметки ни в коей мере не претендуют на сколько-либо исчерпывающую характеристику современной ситуации в искусстве сценографии европейского и американского театров — прежде всего потому, что и сама Пражская Квадриеннале смогла отразить лишь отдельные стороны современного процесса и не претендовала на полноту охвата всего многообразия художественных поисков театра первой половины семидесятых годов.

Выставка народного и самодеятельного декоративно-прикладного и изобразительного искусства Белоруссии, организованная Республиканским Домом художественной самодеятельности в рамках Всесоюзного фестиваля самодеятельного художественного творчества трудящихся, прошла в Минске в начале года во Дворце культуры Белорусского совета профсоюзов.

Произведения мастеров традиционных сельских промыслов, городских ремесленников, работающих на фабриках художественных изделий, рабочих, колхозников, инженеров, служащих, занимающихся творчеством в свободное время, представляли различные пласты современной народной культуры.

Экспозиция отличалась многообразием жанров и видов: керамика, ткани, gobелены, соломка, стекло, резьба и роспись по дереву, мелкая пластика в разных материалах, чеканка, живопись, скульптура, станковая графика. Характерная особенность выставки — преобладание декоративных, а не бытовых вещей — в соломке, стекле, дереве, керамике, чеканке. В резьбе по дереву заметно стремление многих мастеров использовать богатые технические и композиционные традиции старого белорусского искусства резьбы: рамный (картинный) характер подачи повествовательных сюжетов, выполненных в разных техниках резьбы, показ в одной композиции разновременных событий (множественность планов и т. д.) Эти тенденции наблюдаются в мелкой пластике, триптихах, композициях, выполненных в техниках рельефа, глухой или сквозной объемной резьбы. Многообразием психологических характеристик персонажей, компактностью композиционных построений отличаются работы резчиков по дереву, их станковые скульптурные композиции. В Белоруссии существует несколько самобытных центров ткачества. Популярностью пользуются оригинальные по колориту, рисунку и технике исполнения декоративные неглибские ручники, чисто функциональные богато декорированные случкие и мотальские ручники, постилки и ковры збянских и могилевских ткачих. Художник экспозиции Н. Кириллов, чтобы подчеркнуть значение ткачества в современном народном искусстве, выделил композиционно неглибские трехметровые

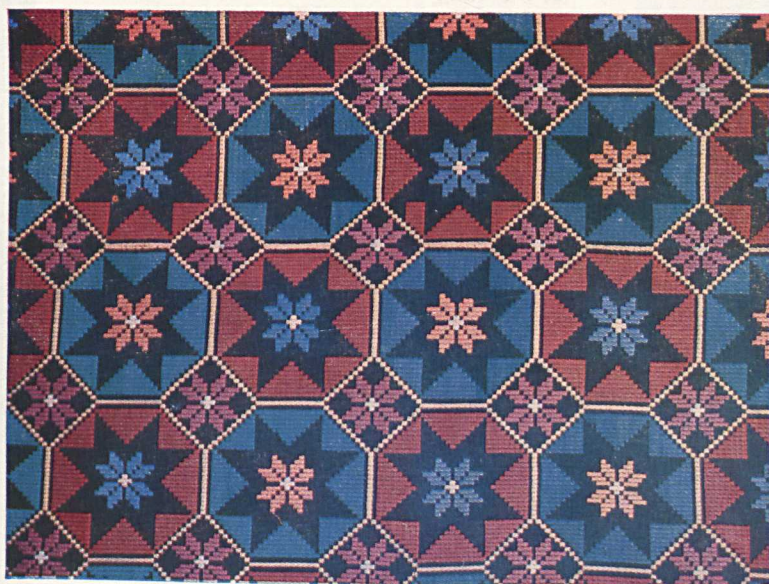
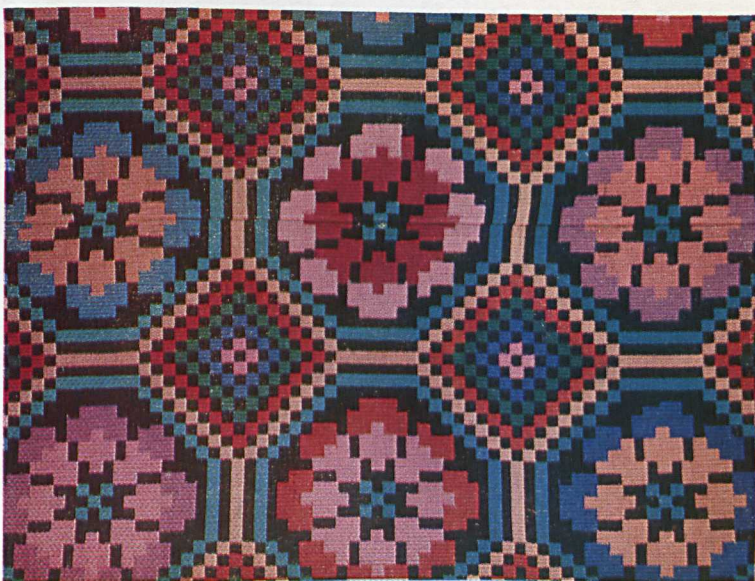
Выставка в Минске



Художник
Н. Кириллов
Экспозиция
выставки.
Общий вид.

А. Тупик
Постилка.
дер. Песковцы,
Гродненская обл.

Традиционные
народные постилки.



А. Трояновский
Керамика.

ручники в центре выставки. Плетение из соломы также традиционный в республике вид ремесла. На выставке его представляли мастерицы: В. Гаврилюк — жанровые композиции «Курочка ряба», «Хлеб-соль», Е. Артеменко — скульптуры «Петухи», «Птица аист», «Коза рогатая», «Конь» и др. Рядом с плетеной солодкой соседствовала инкрустация. Работы В. и М. Дегтяренко — сундучки-шкатулки и панно традиционных форм, инкрустированные соломкой, — отличались новизной разработки орнамента. Широко известна белорусская чернолощенная керамика. Старейший гончар рес-

А. Проколуценко
Ставни
Резьба по дереву.
Витебск.

Л. Шулаев
Декоративная
композиция
«Кумовья». Минск.

Ю. Чернёв
Панно
«Первый день
войны
в Брестской
крепости». Брест.

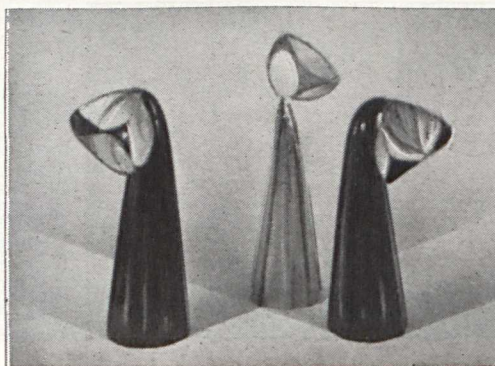
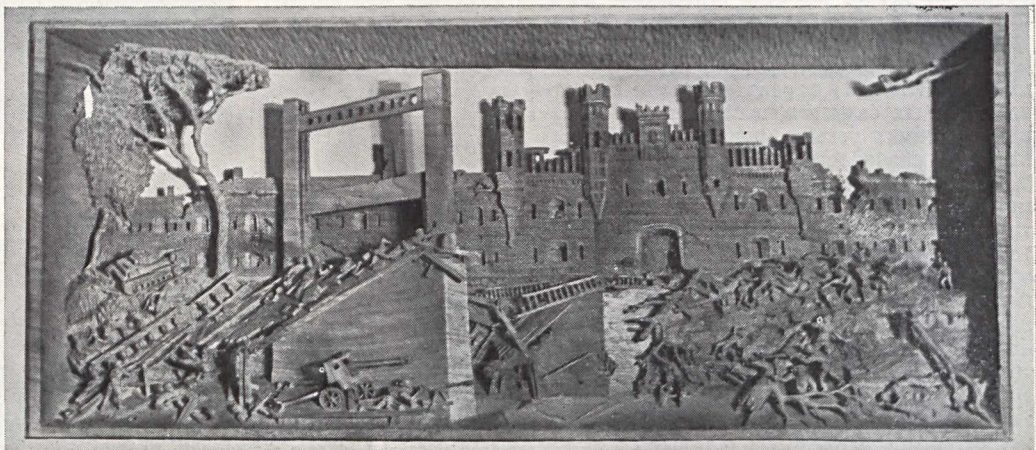
Е. Артеменко
«Хлеб-соль
Могилевщины».

публики А. Токаревский из Пружан показ миски, глянчи, горлачи, макитры, горшочки, в формах которых явно прослеживаются древние гончарные традиции. Поливную расписную керамику привезли ивенецкие гончары А. Прокопович, И. Молчанович, Ф. Телешевский, витеблянин А. Трояновский; черную поливную керамику — городнянский гончар А. Кисель; мелкую керамическую пластику — гончар из Ивенца М. Зверко.

В разделе стекла, и это очень отягощающе, появились работы новых мастеров-гутников — В. Жаворонкова (комплект декоративных ваз «Красные»), А. Пашковского (комплект декоративных ваз из церицевого стекла). Оба мастера из Борисова. Немапский стеклодув А. Федорков после удачных экспериментов с сульфидными нитями начал поиски в области образной формопластики стекла, о чем свидетельствует композиция «Подснежники». А. Федорков также продолжает разрабатывать полюбившуюся ему тему «цветы» в декоре сосудов традиционных народных форм (прибор для пива «Красно-синие цветы», комплект декоративных ваз «Сине-белые цветы») и в пластике. Большой успех выставки народного и самодеятельного художественного творчества БССР, показанной в Минске и в Вильнюсе, предопределен также четкой целенаправленной организационной работой инструктора республиканского Дома художественной самодеятельности Е. Красичковой и оформительской удачей художника Н. Кириллова.

Он сумел объединить в одном зале различные виды декоративно-прикладного искусства таким образом, что каждый имел как бы свой камерный павильончик, отделенный от соседнего ткаными постилками, заключенными в рамы. Монохромный характер постилок создал тот необходимый единый фон, на котором удачно смотрелась вся экспозиция.

М. Яницкая

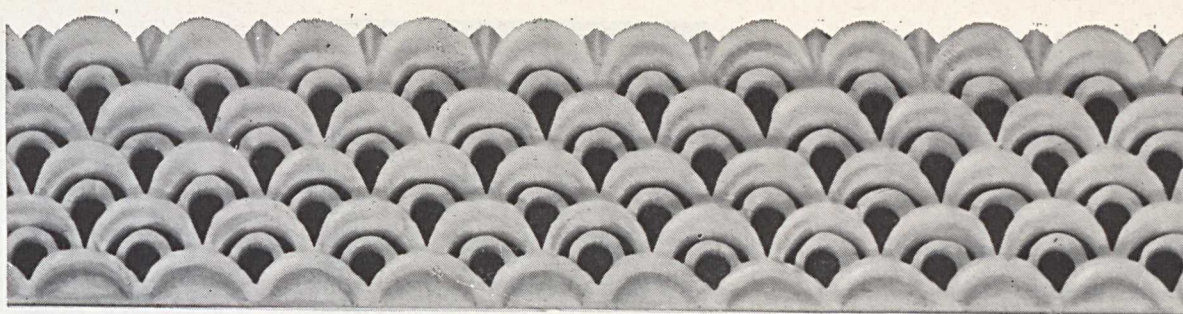


А. Сиренко
Декоративные
ложки
«Нарочанские
близнецы».
Минск.

А. Федорков
Композиция
«Подснежники».
Стекло.

А. Токаревский
Чернолощенная
керамика.
Пружаны,
Брестская обл.

Холмогорская резная кость



В. Кузнецов
Шкатулка «Соловки»
(боковая сторона).
Кость, сквозная
резьба, накладка
на дереве.

На выставке-отчете Архангельской организации Союза художников РСФСР в апреле с. г. в Москве в Выставочном зале Союза художников РСФСР (ул. Усиевича, 13) наряду с живописью и графикой были представлены работы резчиков Холмогорской фабрики художественной резьбы по кости имени М. В. Ломоносова. Экспонированные изделия свидетельствовали, что коллектив фабрики и профессионально-технической школы в селе Ломоносове совместно с НИИ художественной промышленности проводят активную работу по возрождению традиций высокого мастерства холмогорской резьбы по кости периода ее наивысшего расцвета в XVIII веке, а также и начале XX века.

Прежде всего, обратило внимание действительно большое желание современных художников освоить все многообразие технических приемов, которыми владели мастера прошлого и, в первую очередь, цветную гравировку — технику, которая мало употреблялась в работах советского времени. Характерным примером может служить туалетный лоточек Н. Буторина с выгравированной сказочной композицией «Охота», очень смело решенной в цвете (сочетание бордового, коричневого, зеленого, синего черного). В вещах XVIII века в этой технике выполнялись только небольшие растительные или геометрические — глазковые — мотивы орнамента на костяных пластинах, которыми оклеивались ларцы, шкатулки и коробочки. Молодая резчица Галича Костица в своей коробочке «Птица» близка к традиционному использованию цветной гравировки. Все боковые стороны ее изделия оклеены вертикальными пластинками; каждая украшена крупным изображением цветка тюльпана на длинном стебле, очень часто употреблявшегося в искусстве прошлого.

На выставке были показаны изделия фабрики — образцы шкатулок, в которых применено все богатство приемов холмогорской резьбы: низкого рельефа, сквозной резьбы, цветной гравировки, сочетаний гладкокрашенных и неокрашенных плоскостей кости. В этих вещах мастерам еще не удалось построение композиционного единства, не хватает тонкого художественного вкуса. Слишком интенсивно используется цвет, часто не найдено общее пластическое решение прорезных вставок на крышках и боковых сторонах коробочек и остального декора. Оттенок цвета, фактура кости самого предмета и вставок не согласуются между собой.

Во все времена больше всего в искусстве Холмогор любили ажурную резьбу, ее иногда называют резьбой «на проем», или «сквозной резьбой». Сложные растительные узоры, рокайльные завитки, различные тонкие сетки классицизма применялись при изготовлении накладных пластин для различных коробочек. Современные мастера осваивают эти приемы. Красиво выглядит боковая сторона шкатулки «Северные мотивы» А. Гурьева, тонко сочетающая гладко окрашенные плоскости кости, скромную гравировку и сетчатый орнамент. Оригинально смотрятся на фоне дерева накладные пластинки в виде чешуек в шка-

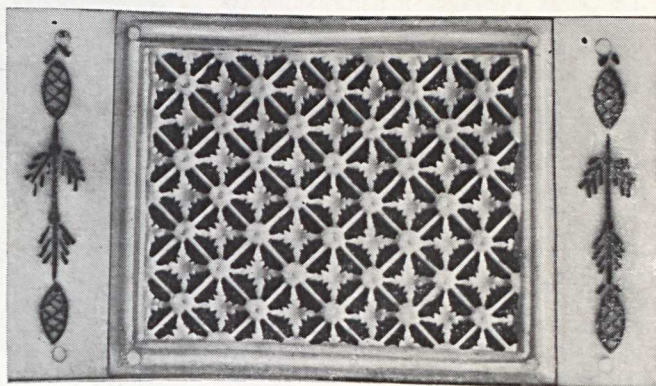


Г. Осипов
Шкатулка
«Поездка на оленях».
Сквозная, рельефная
резьба, цветная
гравировка,
крашеная кость.

Г. Юрьев
Деталь гребня
«Олень».
Сквозная,
рельефная резьба.



А. Гурьев.
Деталь шкатулки
«Северные мотивы».
Сквозная резьба,
цветная гравировка,
крашеная кость.



тулке В. Кузнецова «Соловки». Взайтильные узоры старинной техники сквозной резьбы включались часто изображения зверей, птиц, а то и целые галантные и бытовые сцены, декоративное решение которых всегда согласовывалось с динамикой, ритмом орнамента. На выставке такое понимание единства резьбы на проем и рельефного изображения проявлено молодым мастером Геннадием Юрьевым в гребне «Олень». В сквозную, состоящую из крупных рокайльных завитков композицию хорошо вписан силуэт бегущего зверя.

К сожалению, почти отсутствуют на выставке традиционные токарные работы по кости, вся поверхность которых состояла из тонкого прозрачного кружева прорезного орнамента в сочетании с низкими рельефными изображениями. В этой технике исполнялись дорогие подарочные кубки, вазы, бокалы.

Наряду с новыми вещами на выставке было показано довольно много изделий старого ассортимента фабрики: ажурные коробки, где сложная сквозная резьба выполнена однообразно, фактура кости непременно заполирована так, что она становится похожей на пластмассу. Пластически не интересны, не декоративны сделанные не в лучших традициях промысла, многочисленные скульптурные экранчики с этнографическим подходом к решению образов. К тому же многим из этих изделий трудно найти практическое применение.

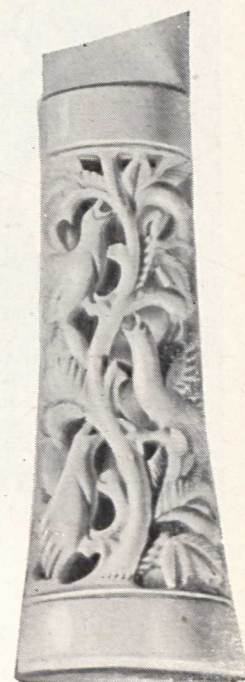
Промысел холмогорской резьбы по кости получил свое развитие, как производство красивых бытовых вещей. Современные художники и мастера должны возродить это высокое декоративное искусство в создании прекрасных полезных вещей. Это могут быть и различные традиционные коробочки и шкатулки, туалетные приборы, оправы для зеркал, гребни и шпильки, медальоны, запонки, ножи для резки бумаги, трубки и другие предметы прежде всего утилитарного характера.

Бережное отношение к материалу, стремление каждый предмет, даже самый маленький, решать как законченное произведение декоративного искусства, изучение и понимание традиций прошлого, освоение всех технических приемов неизбежно приведет к интерпретации старого искусства и на его основе, в конечном счете, к созданию новых современных вещей. Кадры молодых резчиков, как показал отчет школы и фабрики, есть; задача руководства состоит в том, чтобы удержать их на промысле, создав все условия для творческого роста и плодотворной работы.

Н. Мальцева



Н. Буторин
Ручки ножей для
бумаги:
«Охота на медведя»,
«Охота». Сквозная,
рельефная резьба.



Н. Буторин
Лоток «Охота».
Цветная
гравировка.

Народное искусство в эстетическом воспитании

В конце марта в Москве прошла X областная конференция по эстетическому воспитанию учащихся школ Московской области, организованная Московским областным отделом народного образования, областным Институтом усовершенствования учителей, хоровым обществом области.

На секции изобразительного искусства обсуждались вопросы, связанные с постановлением ЦК КПСС «О народных художественных промыслах» и с задачами повышения эффективности обучения и воспитания школьников средствами декоративно-прикладного искусства.



Перед учителями, занимающимися со школьниками декоративным творчеством на уроках изобразительного искусства и труда, с докладами и сообщениями выступили — заведующий кафедрой декоративно-прикладного искусства и труда Государственного педагогического института имени В. И. Ленина доктор искусствоведения Б. Нешумов, старший научный сотрудник лаборатории изобразительного искусства НИИ школ Министерства просвещения РСФСР кандидат педагогических наук Т. Шпикалова, научный сотрудник Государственного историко-художественного музея-заповедника в Загорске Г. Малофеевская, посвятившие свои выступления методам художественного конструирования на занятиях со школьниками и роли дизайна на уроках труда, значению народных художественных промыслов в эстетическом воспитании школьников, истории русского народного костюма.

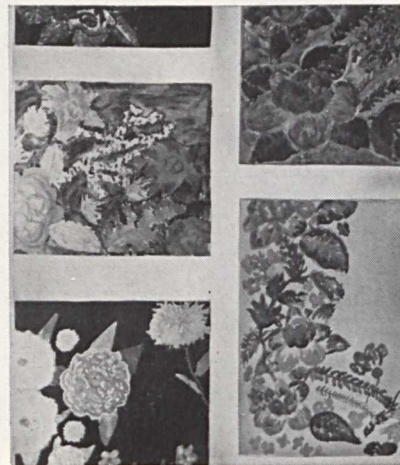


О методике проведения классной и внеклассной работы со школьниками по изучению историко-художественных памятников области рассказала заведующая кабинетом изобразительного искусства Московского областного института усовершенствования учителей И. Томина.

Участвовавшие в работе конференции учителя школ говорили о том, как они знакомят учащихся с красочным миром народного декоративного искусства, как увлеченно проходят занятия, когда на уроках появляются глиняные расписные дымковские игрушки, резная скульптура из Богородского, нарядные матрешки Полхов-Майдана или керамика Скопина. Учителя средних школ № 6 и № 11 города Павловский Посад Н. Титова и Ю. Федоренкова поделились своим опытом использования в творчестве школьников орнаментов павловских платков.

Обе школы находятся в традиционном центре известного художественного промысла знаменитых набивных павловских платков. Педагоги умело и талантливо приобщают своих учеников к пониманию художественной ценности промысла; раскрывают перед ними красоту цветения красок на черных фонах, весеннюю и летнюю гаммы цветов и яркой зелени листьев на платках светлых тонов. Вкус и художественное чутье ребят воспитывается на лучших образцах коллекции платков, собранных самими учителями, а теперь собираемых и учащимися школы. На уроках изобразительного искусства школьники делают зарисовки с подлинных образцов павловских платков, создают собственные композиции на тему павловского платка, рисунки и композиции на свободную тему, связанную с природой — «весна», «зима», «березки». История промысла, его прошлое и настоящее, хорошо знакома учащимся. Они часто посещают Павлово-Посадскую фабрику, а художники и мастера производства нередко бывают в школе. И это тоже один из существенных и важных факторов эстетического воспитания школьников, непосредственное приобщение их к профессии народных мастеров, пробуждения к ней живого интереса.

Ю. Максимов



Рисунки школьников из г. Павловский Посад, Московской обл. на тему «Павловские платки».





«Светское искусство Византии»

Книга В. Даркевича, выпущенная издательством «Искусство», посвящена прикладному искусству Византии. Автор сгруппировал материал по нескольким разделам. Первый из них, самый обширный, посвящен серебряным чашам XII века. Эти изделия давно известны специалистам, но никогда еще не были изданы так детально. Чашу из Вильгорта в Приуралье и аналогичную ей чашу из Чернигова В. Даркевич

В. П. Даркевич. Светское искусство Византии. «Искусство», М., 1975.

относит к числу изделий константинопольских ювелирных мастерских, хотя черниговская чаша имеет пропавшую славянскую надпись с именем Наума. Если учесть, что изделие найдено на княжеском дворе и, следовательно, Наум вряд ли мог оставить подпись в качестве владельческой, есть основания предполагать, что это имя мастера, сделавшего копию вильгортской чаши. В том, что найденный в Чернигове сосуд сделан по образцу чаши из Вильгорта, выполненной, по мнению академика И. А. Орбели, в Киликийской Армении, убеждает сопоставление деталей, особенно медальона с фигурой музицирующего Давида и слушающей его игру Мелодии. Думается, что черниговская чаша является русским, но отнюдь не византийским изделием.

Объектом анализа В. Даркевича служат и серебряные чаши из собрания Эрмитажа. На одной из них помещены чеканные изображения вознесения Александра Македонского, единоборства со львом, танцовщицы, воинов и музыкантов. Другая чаша имеет гравированное изображение святого Георгия. Третья, происходящая из Тарту, украшена орнаментальной гравировкой, чернью и позолотой. К этой группе сосудов принадлежит и крышка от чаши, найденная в Ненецком национальном округе. Каждый

встречающийся в декоре названных изделий сюжет или орнаментальный мотив исчерпывающе рассмотрен автором и по содержанию, и в его символическом значении. Обстоятельно разобраны костюмы пеших воинов и всадников, прекрасно классифицированы мотивы звериного стиля. Но с чем трудно согласиться, так это с трактовкой изображения играющего на музыкальном инструменте Давида и победителя льва как героя византийского эпоса Дигениса Акриты.

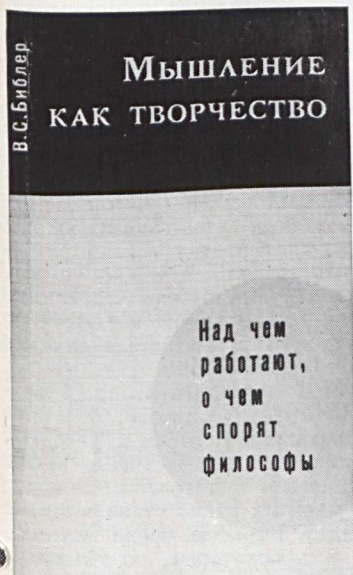
Один из разделов книги отведен так называемому императорскому циклу — направлению в византийском искусстве, которое ставило своей целью прославление императора. В. Даркевич стремится доказать, что в XII веке светское искусство в Византии было почти исключительно константинопольским.

В заключительном разделе сгруппированы произведения византийского прикладного искусства, хранящиеся в советских музеях и связанные своим происхождением с Восточной Европой. Сюда вошли изделия из серебра и перегородчатые эмали, произведения мелкой пластики, в том числе резьба по кости и твердым камням. Здесь собрано много ценных сведений, помещено достаточно снимков сохранившихся и погибших вещей. И все-таки учтено далеко не все из того, что мож-

но было выявить, приложив минимум усилий. Укажем, к примеру, хотя бы на произведения, хранящиеся в музеях Пскова, Владимира, Ростова-Ярославского. Следовало бы включить в перечень и подробно изученные и опубликованные современным немецким ученым Г. Вентцелем экземпляры стеклянных камей (литиков) из московских собраний. Очень жаль, что эти мелкие, но досадные промахи снижают ценность данного раздела книги.

В целом книга о светском искусстве Византии, детально анализирующая произведения византийского художественного ремесла в Восточной Европе X—XIII веков, заслуживает самой высокой оценки. Исследование интересно прежде всего с методической стороны. Автор в равной степени уделяет внимание иконографическим схемам и стилистическим особенностям, типологическим моделям и символическим связям различных жанров и мотивов, составляющих органическую ткань средневекового искусства. Произведения, которым посвящена книга В. Даркевича, в своем большинстве представляют предметы художественного импорта. Поэтому они принадлежат не только истории прикладного искусства Византии, но и Руси, на землях которой им была суждена новая жизнь.

М. Бочкарева



«Мышление как творчество»

Одна из особенностей мышления XX века, как это следует из книги В. Библера, заключается в том, что наша мысль все настойчивее отмечает парадоксы, заложенные в любом явлении культуры, и активно добивается, чтобы далекий «собеседник» заговорил. В таком постоянно неуемном творческом сознании возникают парадоксы, казалось бы, давно пройденные культурные эпохи — античность, средневековье, которые тем не менее почему-то волнуют нас и требуют переосмысления.

Столкнувшись в голове мыслителя с несколькими разными культурами или теориями, автор для себя

В. С. Библер. Мышление как творчество. М., 1975.

выбрал самую трудную позицию. Он не рассматривает какую-либо теорию от начала до конца. Он стоит как бы на мосту, связывающем одну школу, культуру с другой — то есть на скрещении двух или нескольких логик.

В. Библер отталкивается от жесткой монологии Гегеля, где в вопросе уже неявно содержится ответ, старое снимается новым, вытягивая процесс развития в единую, бесконечно делящуюся линию. Автору важно показать, как при культурных сменах (на переходах от античности к средневековью или от романской архитектуры к готике) определенное понятие данной логики отталкивается на необходимость освоить иной тип бытия, еще только могущий быть определенным. Само понятие при этом должно быть понято как возможность. Оно каждый раз само себя порождает и переосмысливает, что позволяет рассматривать любой предмет как причину самого себя.

Но порождая самое себя, личность как бы раздваивается. Перед нами уже две личности, но обе они вступают между собой в диалог: знающая и незнающая, понимающая и непонимающая. Такой диалог — свойство творческого мышления.

Почему же книга логики, почему проблемы диалога стали предметом дискуссий у специалистов разных профессий: филологов, историков, искусствоведов? По-видимому, потому, что, скажем, художник по роду деятельности постоянно находится в состоянии диалога: с другим художником, с искусствоведами, с собственным замыслом и даже с произведением, которое, выйдя из рук

творца, начинает жить по собственным законам, независимым от него. А может быть, и потому, что само мышление XX века требует переговоров самых разных сторон деятельности: в науке возникает множество смежных дисциплин; внутри искусства есть много возможностей для художника «на грани» с наукой и техникой.

Но диалог — слово емкое. Здесь и диалог нескольких субъектов (теоретика, поэта, философа), диалог субъекта и предмета мышления, здесь и спор с самим собой, в котором мысль только формируется. Однако такое широкое толкование диалога — не лишает ли оно смысла самое понятие «диалога»? Ведь если диалог — все, то что же — монолог? И не «съедает» ли при этом диалог все остальные формы мышления, присваивая себе право говорить от его имени, то есть становясь тем же монологом, о котором буд-то забыли и который, кажется, все же налицо? Его произносит сам автор, который ведет повествование единственным-неповторимым стилем — стилем мышления, проникающим в истоки этого мышления, где еще и мысли нет или где она вот-вот перестанет быть мыслью на переходе в иную. И его речь — порою яркая и образная, порою мучительно трудная, даже косноязычная, ибо он сейчас, сию минуту облекает в слово то, что еще не сказано, — такая речь свойственна лишь ему одному.

Можно согласиться с утверждением, что мы в XX веке рождаем свою античность, а наш «Гамлет» интерпретирован и декорирован в театре не так, как во времена Шекспира. Но не слишком ли

большой упор мы делаем на слове «мы», как бы забывая, что античность независима от нас и не заботится, думаем мы о ней или нет? Она уже сделала свое дело — породила нас в прямом смысле слова. И не случайно историки и филологи бьются над изначальным смыслом слов — хотят понять, как «они» мыслили, взглянуть на мир «их» глазами. Это не всегда возможно, напластования времени слишком глубоки. Но проблема остается. Кроме того, в книге заложено — неявно — представление о единой логике мышления всего человечества, а, следовательно, и проблема понимания прошлого. Ибо как бы ни менялись понятия (античность истинная не совпадает с античностью средних веков или нового времени), все же есть тот мыслительный заряд, который перекидывает мосты между эпохами, та система ценностей, которая, очевидно, позволяет людям разных времен общаться друг с другом и понимать друг друга на той узкой грани, где понятия совпадают. По-видимому, сам предмет культуры, сообщающий нам о себе, и есть утерянный «монолог»: в нем сосредоточен тот заряд всеобщего, благодаря которому мы одновременно восхищаемся «Джокондой» Леонардо и золотом скифов. Ироническая и серьезная книга В. Библера, пытающегося проникнуть в механизм творчества, показывает направления мысли, которые надо изучать. Ведь диалог — это не только спор (можно спорить, не слыша друг друга), это еще и единый умственный настрой.

С. Неретина

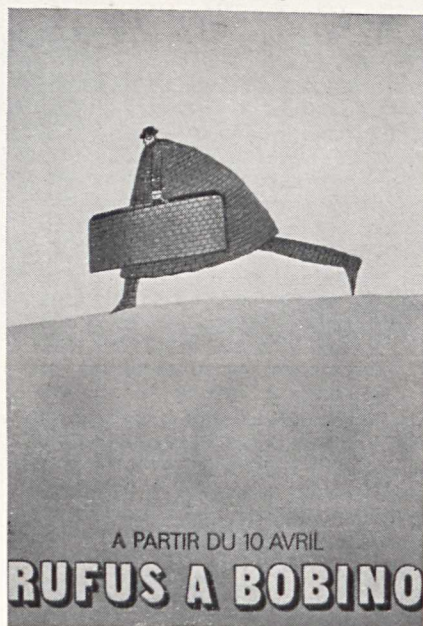
Выставка «Современный плакат Франции 1965/75», организованная Союзом художников СССР, Центром индустриального творчества, Национальным центром искусства и культуры имени Ж. Помпиду при содействии общества «Франция — СССР», состоялась в Москве в июне и представила советскому зрителю более 160 плакатов из собрания Парижского музея декоративного искусства.

«Каждое утро я бежал к тумбе Морис, чтобы посмотреть, какие объявлены спектакли. Не было ничего более бескорыстного и более радостного, чем эти грезы, предлагаемые моему воображению», — записал в своем дневнике Марсель Пруст около ста лет назад.

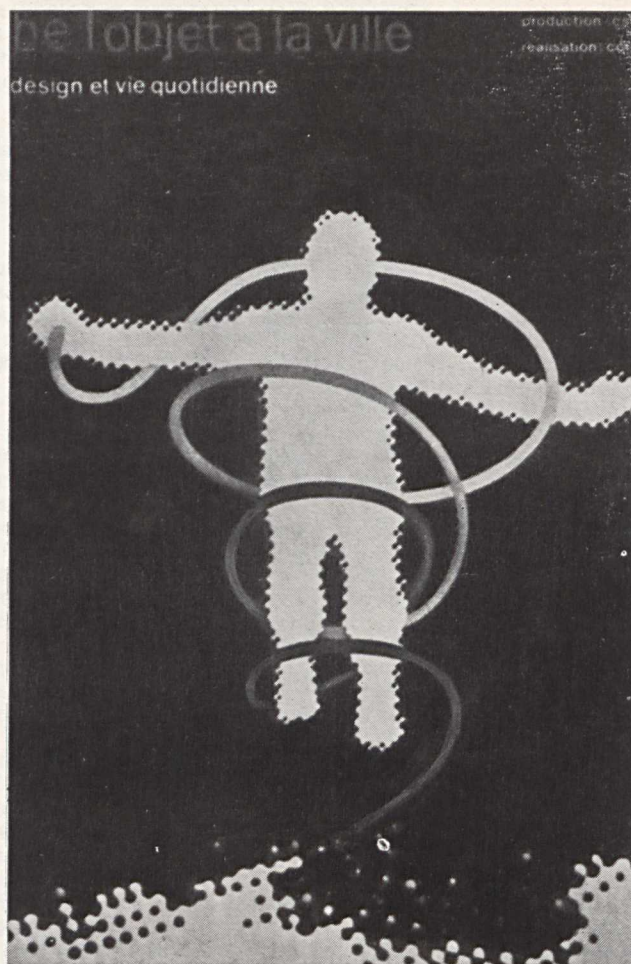
Сегодня плакат — привычная часть «уличного спектакля», без которого немислим город. Однако вихрь проблем, зародившийся у его колыбели, пронесся сквозь время и принял угрожающие размеры. Никогда Франция не выпускала так много плакатов и, вместе с тем, никогда не была столь редкой профессия плакатиста. Парадокс объясняется просто: крупные фирмы предпочитают пользоваться в рекламных целях радио, кино, телевидением, плакат уходит на вторые роли. Рекламные бюро в свою очередь чаще прибегают к услугам фотографов, чем художников. Так «усреднилось» качество французского плаката. Выставка, послужившая темой для разговора, не ретроспективна, но десятая часть века — широкое поле для реминисценций.

«Целое искусство, преимущественно французское, состоящее в том, чтобы сказать многое быстро и остроумно, исчезает... потопленное в океане вазелина», — горестно заметил недавно Раймон Савиньяк, один из ведущих плакатистов послевоенного

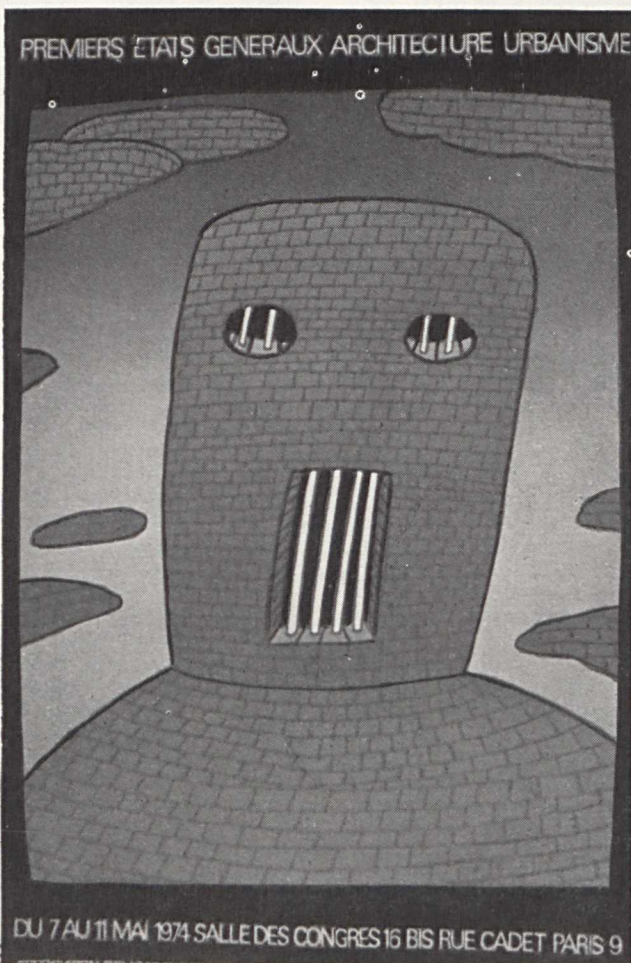
Даниэль Арон
«Вулмарк».
В шерсти правда». Рекламный плакат. 1974



Жан-Мишель Фолон
«Первые генеральные штаты. Архитектура». Афиша конгресса. 1974



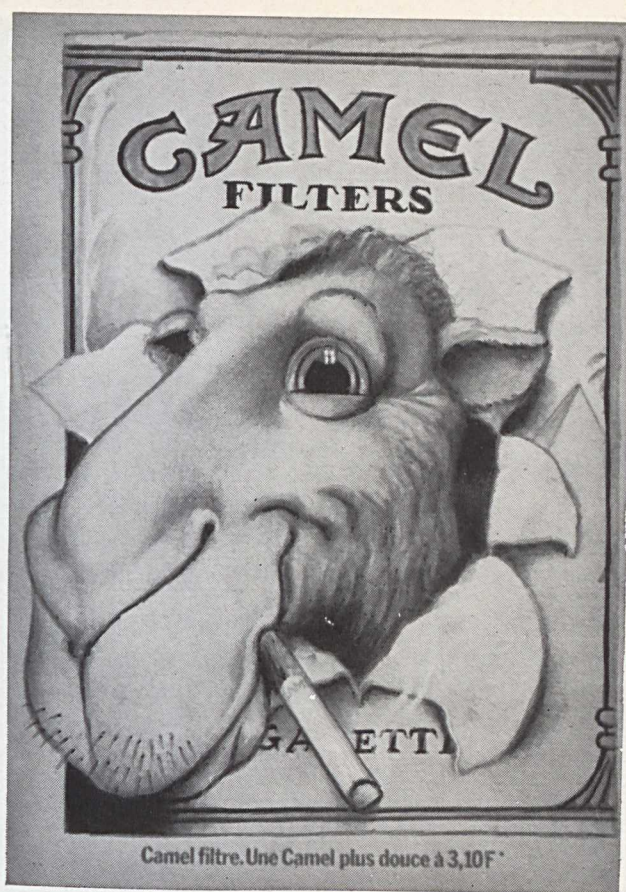
Роман Сиславич
«От предмета к городу». Афиша музейной выставки. 1974



времени, который вместе с Карлю и Морваном продолжал лучшие традиции 30-х годов, времени очередного расцвета искусства плаката во Франции, более других зависящего от общества, его страстей, противоречий и порядков. Плакат всегда служит чьим-либо интересам — коммерческим, политическим или общественным. Его можно рассматривать как накал коммуникации в не новой, но устойчивой социологической структуре или как самостоятельное художественное явление, качество его, в конечном счете, будет зависеть от автора. Итак, послушаем, что говорит плакат, оторванный от линейного ритма города, поспешности, гущи суесть, освобожденный от обязанности призывать, продавать, рекламировать «неуловимое очарование буржуазии». «На гастролях» в иноязычной стране в переводчике нуждается более всего политический плакат, говорящий языком той группы населения, к которой он обращен. Иногда на аргю. Улица! Открыты и бескомпромиссны плакаты, которые были расклеены на ней в мае 1968 года, сделанные на скорую руку трафаретным способом студентами Парижской академии изящных искусств, — острые, лаконичные тексты, органично сплавленные с графикой и бьющие без промаха. Так в противоборстве убеждений и выражений, подчас не совсем изысканных, они и представлены на выставке рядом с другими, выпущенными по различным поводам и в разное время. Среди них всегда узнаваемый Жан Эффель: «Да — трудовой Европе. Нет! — Европе финансистов!» Информатор — коммунистическая партия Франции.

Даже беглый осмотр выставки напоминает нам, что своим появлением на свет плакат обязан искусству типографии и связан с ним кровными узами. Предпочтительные техники — сериграфия и офсет с последующим в некоторых случаях покрытием пластиком. Иногда используется металлизированный картон. Нередко французы печатают свои плакаты в Бельгии и Западной Германии, большей частью те самые «вазелиновые» фотографии, лощеная скука которых давно стала притчей во языцех. Впрочем, среди фотоплакатов есть некоторые, позволяющие всерьез надеяться, что художественная фотография займет достойное место рядом с графикой в многоликой городской одежде. Критика высоко отметила плакат «Вулмарк», к сожалению, это единственная работа Даниэля Арона на выставке. Но вот о Саре Мун можно с уверенностью сказать, что ее переход в рекламу создает ощутимый противовес серийному рекламному штампу. Она пытается осмыслить психологический портрет своей современницы. Текстильная продукция становится для нее одним из художественных средств, необходимым атрибутом безукоризненной композиции, в которую графическое выражение фирмы «Кашарель» вписывается с элегантностью клейма на старом китайском веере.

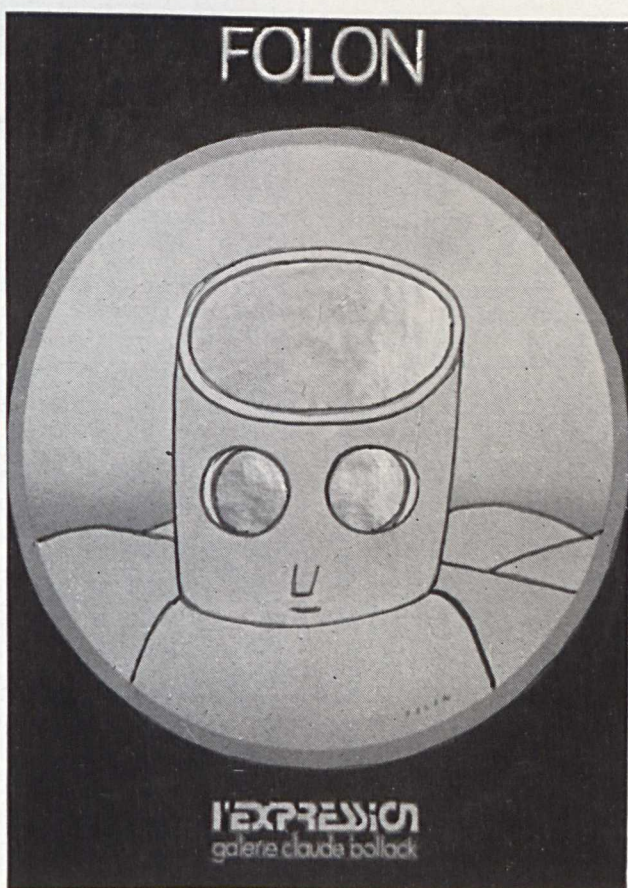
Реклама — наиболее объемная и подверженная модным влияниям часть экспозиции. Стил «ретро» напоминает, что французский торговый плакат въехал в искусство на велосипеде. Отголоски бумажного бума «лучезарных лет» слышатся в рекламной кампании «Пёжо» и сегодня в эпоху энергетического кризиса на Западе. «Смеющаяся коро-



лон открывает в этом Некто изначальную человечность, напоминая, что люди призваны одухотворить мир, в котором они живут. Афишная тумба Морис вывернулась наизнанку, обрела прямоугольную форму и разбилась на четыре небольших зала, предлагая нашему воображению «блеск и нищету» некогда столь французской специальности, где Тулуз-Лотреку удалось довести до лаконичного афоризма (или до абсурда) пространные и эфемерные постулаты импрессионистов. Судьба плаката во Франции всегда была предметом споров: одни предрекали ему скорую гибель, другие — грядущее великолепие. «Говорить о французском плакате 1976 года означает говорить о французской культуре, а говорить о культуре означает выдвигать необходимость изменения французского общества,— пишет в статье «Бумажное счастье» группа художников Грапюс.— Плакат высокого качества связан с культурной полити-



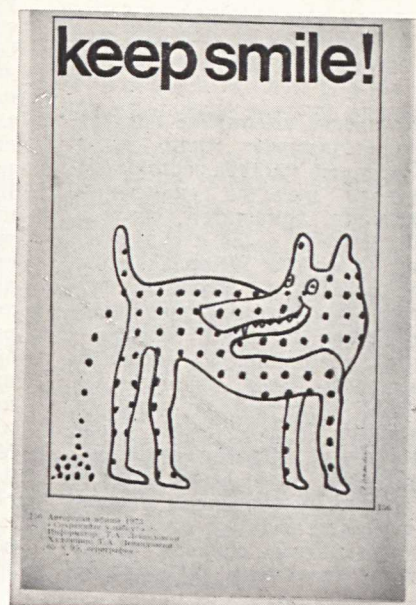
Сара Мун
«Кашарель».
Реклама фирмы. 1972



кой большого размаха, а эта новая политика сможет проводиться только тогда, когда на смену власти торговцев счастьем придет власть эксплуатируемых сегодня людей».

О. Едзеев

Жан-Мишель Фолон
«Выражение». 1973



Т. А. Левандовски
«Береги улыбку».
1973



Ювелирные украшения Западного Казахстана

Казахское ювелирное искусство насчитывает много веков. Народные мастера-зергеры создавали женские украшения, изделия домашнего обихода, отделывали седла и сбрую коня. Основным материалом было серебро. С большим вкусом использовали народные ювелиры качества серебра — его эластичность, мягкость, матовый блеск, сочетали серебро с крупными камнями, изредка с позолотой. Среди множества видов женских украшений резко выделяются по технике изготовления и орнаментации изделия из серебра в различных сплавах Западного Казахстана XIX—XX вв.

Особенно славились мастера-зергеры адаевских племен. Уже со второй половины XIX в. мастера в Адаевских степях работали и на заказчика и на рынок. Работали в одиночку, без помощников и учеников. Заказчик обычно расплачивался скотом... О ярком локальном стиле ювелирных изделий племен Западного Казахстана свидетельствуют коллекции, находящиеся в музейных собраниях республики. Именно в Западном Казахстане наиболее четко определился традиционный комплекс женских украшений. В него входят подвески и бляхи для головного убора, нагрудные украшения, височные подвески, браслеты, перстни, украшения для кос, серьги с подвесками, яйцевидные пуговицы для зимних шуб. Монументальные, строгие по форме украшения в основном серебристого тона органичны костюму прямого силуэта преобладающего красного цвета. Композиционным центром ан-

самбля является нагрудное украшение — ониржпек. Оно состоит из трех-пяти полых пластин, заполненных мастикой. Пластины обычно квадратной, прямоугольной, реже сложной формы соединяются по вертикали петельно-кольцеобразным способом, либо несколькими цепями четырехгранного плетения. Нижняя пластина, завершающая изделие, имеет форму расширенного лепестка, неправильного пятиугольника, иногда с вытянутым нижним углом, полуовала, заканчивающегося сердцевидным или круглым выступом. С боковых сторон и нижней части изделия спускаются цепи с кастами, подвесками в виде ромба, лепестка, овала, шара. Поверхность пластин, как правило, декорируется в центре кастами круглой, овальной, лепестковидной, в виде «бадама» формы. В большинстве случаев касты имеют вставки сердолика, смальты красного цвета, либо стекла с черной

или красной подцветкой. В редких случаях касты сплошь металлические. Между двумя кастами порой располагается выпуклый вертикальный овал, рифленый по косой или по горизонтали. Поверхность вставок частично покрывается геометрическим узором из зерни или ее имитаций, скани, изредка пресс-лент. Контуры кастов и лицевой стороны пластин декорированы «витой» сканью, орнаментальной пресс-лентой. На остальной свободной поверхности помещен напайный рельефный серебристый геометрический узор, в основном в форме треугольника из настоящей или чаще ложной зерни, и штампованные фигуры в виде семени, солярного знака, геометризованного цветка. В некоторых украшениях по золочен фону или вся поверхность. Художественно-технические приемы, используемые для создания нагрудных украшений, являются основой художественного канона ювелир-



ного искусства Западного Казахстана.

Из всех женских украшений наиболее ясно стилевая эволюция прослеживается на примере самого распространенного типа браслета — билезик.

Самые ранние браслеты, относящиеся к 1-й половине XIX в., широкие, с рельефными краями, полые, заполнены мастикой. Несомкнутые концы других браслетов прямые, суженные, фестончатые. Декорированы браслеты в традиционном стиле: в ряд по горизонтали расположены касты, чередующиеся со штампованными рельефными фигурами, вдоль краев браслета — треугольники из ложной зерни, орнаментальные пресс-ленты, «витая» скань. В браслетах 2-й половины XIX в. касты заменены выпуклыми овалами и другими вертикальными фигурами различной конфигурации. Вместо напайного узора из штампованной ложной зерни применена чеканка, имитирующая зернь.

И, наконец, браслеты начала XX в. изготовлены из тонкой серебряной пластины, декорированы в два ряда по горизонтали треугольниками, вдоль краев браслета солярными розетками в овале, выполненными чеканкой под зернь. Свободная поверхность между рядами треугольников образует зигзаговидную линию. Уникальным украшением является «гарнитурный браслет». Он состоит из массивных широких браслетов билезика, обхватывающих всю кисть руки. К каждому браслету крепятся цепочками два-три перстня либо кольца, что придает изделию оригинальность, как бы «живописность». Самобытны архаичные по форме западноказахстанские перстни (жузик), отличающиеся необычайно большими размерами. В старые времена их называли кольцами свах. Мать невесты дарила их по обычаю свахе. Некоторые перстни одеваются на два пальца. На один каст диаметром до 7,5 см, обычно крепятся два кольца.

Касты перстней чаще двухступенчатые круглой или овальной формы декорированы вставками сердолика, смальты, стекла с красной или черной подцветкой, обрамлены в несколько рядов «витой» сканью, пресс-лентой с мелким мерцающим узором, геометрическими фигурами из ложной зерни. Интересна серия «солярных» перстней, касты которых круглой формы. Женский наряд дополняли длинные серебряные серьги с подвесками, которые зацепляли за волосы около ушей, височные украшения лепестковидной, треугольной, трапециевидной формы. Помимо описанного комплекса ювелирных западноказахстанских изделий встречаются и другие виды украшений: застёжки (капсырма), пуговицы (туйме), броши (бастырма), кольца (сакина), серьги (сырга), пояса (беддик). Имея яркие, четко локальные признаки, ювелирные изделия Западного Казахстана, тем не

менее, по характеру мотивов — рядов треугольников, ромбов, парных завитков бараньих рогов, зигзагообразных элементов и др. — входят в общий орнаментальный строй казахского искусства, основывающийся на классическом казахском ковровом орнаменте. Эти мотивы, а также техника изготовления и способы украшения ювелирных изделий, очень древние. Благородные по облику, экзотичные по красоте, отличающиеся строгим вкусом, казахские ювелирные изделия, в том числе украшения Западного Казахстана, донесли до нас, по словам искусствоведа Н. Оразбаевой, черты так называемого «варварского стиля», характерные для племен аланов — предков казахов, живших на территории современного Казахстана 14 веков назад. (См.: Н. Оразбаева. Народное декоративно-прикладное искусство казахов. «Аврора». Л., 1970).

Ш. Мынжасарова

Нагрудное украшение — опиржиек.

Перстень — жузик.

Перстень — жузик.

Нагрудное украшение — опиржиек.

Перстень — жузик.

Браслеты — билезик. 2-я половина XIX в.

Перстень — жузик.

Перстень — жузик.

Нагрудное украшение — опиржиек.

Браслет — билезик. 1-я половина XIX в.

Браслеты — билезик. XX в.

Браслеты — билезик. XX в.

«Народное искусство»

Книга статей профессора Московского университета Виктора Михайловича Василенко составила своего рода антологию его научных изысканий в области народного искусства.

Из списка своих научных работ, написанных за долгие годы творческого труда, В. Василенко выбрал немногие, расположив их в такой последовательности, какая может содействовать получению широкого представления о народном искусстве России и Украины на огромном протяжении от X до XX столетия. В своих работах В. Василенко всегда выступает последовательным защитником идеи

В. М. Василенко. Народное искусство. «Советский художник». М., 1974.

содержательности народного искусства. И это справедливо поставлено Г. Вагнером, написавшем предисловие к сборнику, в заслугу ученому, сумевшему показать, что «духовная утилитарность» является необходимым признаком традиционного народного искусства, без чего никакое искусство было бы невозможно. Конкретно — исторический подход к пониманию красоты в искусстве приводит исследователя к убеждению, что в русской народной эстетике существует повышенное чувство целесообразности формы, сильного ритма и колорита, тенденции к переосмысливанию природы. Автор рассматривает народное искусство как большое мировоззренческое явление. В применении к народному искусству XVII—XX вв. он устанавливает три основных историко-художественных компонента: древняя традиция, современный материал и то живое, что возникает от постоянного взаимодействия народного и городского профессионального искусства. Почти во всех видах народного искусства исследователь устанавливает древнюю традицию, и поэтому включение в сборник «Народное искусство» статей о древнем искусстве является совершенно логичным.

Интерес В. Василенко к славянскому язычеству XI—XIII вв. не является самоцелью. Изучение материала позволяет отчетливее представить облик старой славянской культуры со всеми ее особенностями, особенно характерными для украшений того времени. Языческие символы здесь получают такое же яркое воплощение, как и в фольклоре — в сказках, поверьях, преданиях. Но исследователя здесь привлекает не магическое значение изделий, а их непосредственность, свежесть, декоративность образов. Умение заметить и выявить внутреннее родство произведений киевского ювелир-

ного искусства и незатейливых фигурок деревенских мастеров свидетельствует о широте эрудиции и остроте глаза исследователя. «Размышления о вятических кольцах», публикуемые впервые, важны не только предлагаемыми выводами, но и, прежде всего, постановкой новых проблем. С годами становится все более очевидной невозможность приложения критериев, выработанных при изучении классического европейского искусства, к произведениям, которых «появление всегда результат обширных историко-художественных процессов, захватывающих порою многие столетия». Ученый остро подмечает истоки орнаментальных мотивов в произведениях древнерусского ювелирного искусства, в этом аспекте почти не изученных. Много тонких и верных наблюдений содержит статья «Русская скань XIII—XIV веков», ставящая ряд новых актуальных вопросов. Образцы русской скани домонгольского времени обычно сопоставляют с византийскими изделиями, но двойная скань великолепных медальонов «рязанских барм» находит аналогии лишь на западном материале. Тем самым мы получаем еще одно подтверждение наличия на рубеже XII—XIII вв. широких культурных связей Руси с Западом. Типологически-локальные явления, а также разновидности скани XIV века В. Василенко рассматривает на историческом фоне.

Русская народная резьба и роспись по дереву XVIII—XX в. — один из самых значительных и основополагающих трудов В. Василенко. Если исследование не устарело, не утратило своей притягательности, мы смело можем гсворить о нем, как об испытанном в практическом применении. А это служит одним из верных критериев полезности работы. Очерки, объединенные под общим названием «Украинское народ-

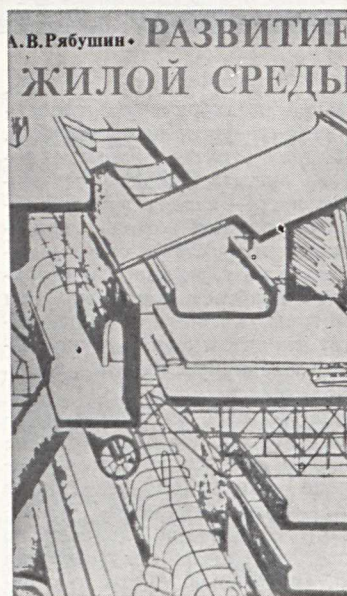
ное искусство», по своему характеру более публицистичны. Они не перегружены библиографическими ссылками, избыточной фактологией, но зато содержат образную характеристику творчества отдельных мастеров и целых центров, представляющих «лицо» народного искусства Украины.

Казалось бы, трудно избежать описательности в такой работе, как «Северная резная кость». Но и здесь находим запоминающуюся картину развития крупного художественного центра. Лаконичными по форме изложения и тонко продуманными по содержанию являются краткие очерки «Мстера и Холуй» и «Палехская живопись».

Заслугой В. Василенко следует считать широко применяемый им глубокий художественный анализ произведений декоративно-прикладного искусства, разработанный им самим; он рассматривает художественные формы (все ее элементы), гармонично связанные с содержанием. До него никто не давал таких обширных и обстоятельных анализов отдельных произведений народного искусства, обычно авторы ограничивались общими замечаниями. В анализе произведений декоративно-прикладного искусства В. Василенко применил те же самые методы, которые используют в архитектуре, живописи, графике, скульптуре, подчинив их специфике рассматриваемого вида искусства.

Оценивая издание книги В. Василенко «Народное искусство» как бесспорно положительное явление, следует особо подчеркнуть, что перед нами один из редких примеров органического соединения разновременных работ, объединенных одной идеей, четко выражающей концепцию автора. И в этом большая заслуга ученого.

В. Пуцко



«Развитие жилой среды»

А. В. Рябушин. Развитие жилой среды. М., Стройиздат, 1976.

Нельзя сказать, чтобы архитектурное прогнозирование у нас излишне баловали. В конце шестидесятых годов наметило некоторое повышение интереса к нему, что явилось отчасти отголоском футурологической волны, прокатившейся начиная с 1960 г. по всему архитектурному миру. Однако дошла она до нас в значительно ослабленном виде и, не успев подняться, стала сразу затухать. Корабль архитектурного прогнозирования стал терять свой экипаж. Одни перешли в социологию, другие незаметно сузили всю тематику до вопросов, связанных с перспективами ближайших лет. В результате архитекторов, исследующих проблемы жилища более или менее отдаленного будущего, остались буквально единицы. Автор книги «Развитие жилой среды» А. Рябушин — один из них.

Книга охватывает широкий круг вопросов, связанных с перспективами развития жилища. В ней зафиксированы практически все проектно-экспериментальные и научно-теоретические разработки жилища будущего, выполненные

советскими архитекторами за период 1920—1970 гг., а также наиболее характерные зарубежные работы.

Разбросанные по многочисленным периодическим изданиям проектно-прогностические разработки разных авторов из разных стран обычно воспринимаются совсем не так, как в книге, когда собранные вместе они поневоле образуют нечто новое, некую целостную, хотя и многоликую картину специфической области деятельности, выделившейся внутри профессиональной сферы архитектора. Это выделение архитектурного прогнозирования способствовало выработке специфического языка прогнозирования. В результате, сталкиваясь в каком-либо журнале с архитектурно-прогностической разработкой, архитектор-практик зачастую не в состоянии понять смысл графических изображений, находящихся перед ним, или же трактует их совершенно превратно из-за того, что пытается приложить к ним мерки традиционного архитектурного проекта, рассчитанного на практическую реализацию. С этой точ-

ки зрения, полезность книги А. Рябушина и в том, что она служит своеобразным толковым словарем архитектурного прогнозирования. Благодаря ясному и простому языку изложения, без излишнего «наукоеобразия» и без ненужной для такого издания узкоспециальной терминологии, книгу легко прочтут не только архитекторы, но и представители других профессий.

Несколько критических замечаний можно сделать по отношению к заключительным разделам книги, где излагается идея «жилища-театра». Подобное местоположение наводит на мысль, что данная идея является в какой-то мере итоговой моделью для построения жилища будущего.

В то же время изложена эта модель как-то расплывчато, без строгой ее формулировки. Из текста не совсем ясно, разработана ли эта модель автором (можно и так понять) или же это развитие и конкретизация идеи, ранее выдвинутой другими исследователями.

А. Сикачев

Декоративное Искусство СССР

журнал современной практики,
теории и истории
монументального и декоративного
искусства,
художественной промышленности
и народного творчества,
художественного проектирования
и дизайна

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 10(227). 1976
Основан в 1957 году

В номере:

2—21 В фокусе внимания

Мебельная промышленность получила за-
дание полностью обновить ассортимент
в десятой пятилетке

4

Фарфоровая промышленность: дефицит
ликвидирован, на повестке дня — художе-
ственное качество

6

Текстильная промышленность:
заказ торговли — на уровень моды

8

Качество ткани начинается с художника

9

Народные промыслы: залог успеха — раз-
витие традиций

10

Сохранить славу русского хрусталя

13

Н. Воронов

В оценку качества ввести художественный
показатель

18

Гарантия качества — рабочая совесть

21

Комментарий «ДИ СССР»

22—27 Крупным планом

Л. Невлер

Философия архитектурного пространства

28 Народное искусство

Т. Зубова

Традиционное и наивное

32 Профили

Е. Бубнова

Заводской художник Николай Коковихин

34 Художник и театр

В. Березкин

Квадриеннале сценографии-75

39—45, 48

Хроника

46 Страница коллекционера

Ш. Мынжасарова

Ювелирные украшения Западного Казах-
стана

Редакционная коллегия

Главный редактор	Буткевич О. В. Бескинская С. М. Бородай В. З. Василенко В. М. Иконников А. В. Кантор К. М. Королев Ю. К. Кума Х. Р. Леонов П. В. Литанишвили О. А. Луппов Н. А. Обух В. А. Рахимов М. К. Рождественский К. И. Розенблюм Е. А. Смирнов Б. А. Толстой В. П. Хан-Магомедов С. О.
Зам. глав. редактора	Базазянц С. Б.
Ответств. секретарь	Кельман Л. М.
Зав. отд. редакции:	Крамаренко Л. Г. Невлер Л. И. Смирнов Л. М. Уварова И. П. Шкаровская Н. С.
Главный художник	Курбатов Ю. К.
Художник номера	Белан В. А.
Худ.-техн. редактор	Штейнер Л. М.
Корректор	Сенченко В. П.
Фотохудожник	Кочетов Г. И.
Фотографы:	Онанов С. Пальмин И. Селиверстов И.

На обложке:
С. Лозинская
Чашка-бокал.
Фарфор.
Хайтинский
фарфоровый завод

Издательство
© «Советский художник»
125319 Москва,
ул. Черняховского, 4а

Адрес редакции
журнала: 103009
Москва, К-9, ул. Горького, 9
тел. 229-19-10, 229-68-45

Рукописи не возвращаются
Сдано в набор 11.VIII.1976
А 01725 10.IX.1976
Бумага мелованная
Формат 70×108¹/₂
Бумажных листов 3
Учетно-издательских листов 9
Условных печатных листов 3,4
Печатных листов 6
Зак. 1954. Тираж 30 000
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
«Союзполиграфпрома» при
Государственном комитете
Совета Министров СССР
по делам издательства,
полиграфии и книжной
торговли. Москва
Мало-Московская, 21

Только факты

Москва. В Центральном выставочном зале столицы была открыта Третья республиканская художественная выставка «Молодость России». В экспозиции почти три тысячи работ — произведения живописи, графики, скульптуры, декоративно-прикладного и театрально-декорационного искусства. Каждый второй молодой художник России участвовал на этой выставке.

Смоленск. Здесь состоялось Всероссийское совещание главных архитекторов городов и ведущих специалистов институтов «Гражданпроект», посвященное сохранению в первоначальном виде архитектурных памятников Древней Руси, соединению прошлого и будущего в планировке старинных русских городов.

Тбилиси. В Государственной картинной галерее Грузии в конце июня открылась Республиканская выставка работ молодых художников. Художники из Сухуми, Батуми, Кутаиси, Рустави, Цхинвали и других городов привезли картины, графические листы, скульптуры, изделия декоративно-прикладного искусства.

Москва. Президиум Верховного Совета СССР наградил орденом «Знак Почета» Свердловский завод «Русские самоцветы» Министерства приборостроения, средств автоматизации и систем управления СССР. Этой правительственной награды завод удостоен за достижения в создании высокохудожественных изделий из камней-самоцветов, успешное выполнение заданий 9-й пятилетки и в связи с 250-летием со дня основания.

Берлин. У подножия берлинской телебашни была открыта выставка «Архитектура СССР», организованная Союзом архитекторов СССР. 200 крупномасштабных фотографий, рисунков и диапозитивов рассказывали о новых работах советских зодчих.

Киев. В Государственном музее Т. Г. Шевченко с успехом прошла выставка тканых и вышитых изделий Валентины Верес. 24-х летняя мастерица — член Союза художников СССР — показала модели современной одежды в народном стиле, тканые орнаментированные панно из цикла «Думы мои — песни мои». Ткань, узор, модель молодая художница создает своими руками. Научилась она этому у бабушки — народной ткачихи Марии Пособчук и у матери — лауреата Государственной премии УССР им. Т. Г. Шевченко Анны Верес. Все они родом с Полесья из села Обуховичи, на Киевщине.

Москва. Художник-оформитель из латвийского города Резекне В. Арсентьев стал автором официальной эмблемы XXII летних олимпийских игр 1980 г.

в Москве. Его рисунок утвержден 78-й сессией Международного олимпийского комитета в Монреале.

25-летний Владимир Арсентьев — победитель Всесоюзного конкурса на эмблему «Олимпиада-80». На этот конкурс поступило 26 тысяч эскизов от 8,5 тысячи авторов — профессиональных и самодеятельных художников из разных городов нашей страны. Были также присланы предложения из Англии, Болгарии, Венгрии, ГДР, Индии, Канады, Кубы, Мали, Италии, ФРГ и Чехословакии.

Эмблема состоит из трех основных элементов — пяти переплетенных колец, линий — дорожек стадиона, образующих характерный для архитектурного облика Москвы стилизованный силуэт, и пятиконечной звезды. Вскоре эта эмблема появится на официальных документах, значках, пластинках, продовольственных товарах.

Минск. Здесь, на улице Берестянской, открыт в начале года ассортиментный кабинет Управления художественной промышленности Министерства местной промышленности БССР. Широко представлены изделия, выпускаемые 24 предприятиями этого Управления: образцы керамики, ткачества, плетения, вышивки, резьбы по дереву, чеканки. В будущем ассортиментный кабинет станет Домом народных промыслов республики.

Киров. В июне исполнилось 90 лет со дня рождения замечательной мастерицы дымковской игрушки, члена Союза художников СССР, лауреата Государственной премии РСФСР им. И. Е. Репина Ольги Ивановны Коноваловой. Общественность г. Кирова, художники тепло чествовали почетную мастерицу-игрушечницу из Дымковской слободы, пожелали ей здоровья, долгой бодрости.

Рига. В Музее зарубежного искусства Латвийской ССР в конце мая открылась выставка скульптуры малых форм. В ней приняли участие художники всех поколений, продолжающие традиции национальной реалистической школы. Было представлено 68 работ 40 авторов. Материалы: бронза, мрамор, гранит, дерево, шпат.

Захарово. В этом селе Рязанской области, на родине организатора и комиссара бронетанковых войск молодой республики — Георгия Васильевича Елина, открыт памятник. Имя Г. В. Елина — испытанного большевика, участника трех революций, — связано со знаменательным для революции днем 3 апреля 1917 года, когда он — комендант дворца Кшесинской, где размещался ЦК партии большевиков, привел к Финляндскому вокзалу броневик для встречи В. И. Ленина. Позже отряд его броневиков участвовал в подавлении мятежа юнкеров в Москве. «Рыцарю броневика дивизиона» — эти слова начертаны на памятнике Г. В. Елину в селе Захарово.

Автор монумента рязанский скульптор В. Горбунов.

Багдад. Здесь состоялся очередной Конгресс Международной организации изобразительных искусств (АИАП). Союз художников СССР, как советский Национальный комитет, был принят в действительные члены АИАП в 1969 г. От СССР в состав Исполкома избран Т. Салахов.

Тема «Художник сегодня — активный член общества» была основной в дискуссии VIII Конгресса. В нее входили пять подтем: «Национальная культура и современность», «Социальная роль художника», «Искусство и окружающая среда», «Роль изобразительного искусства в эстетическом воспитании народа», «Права и нужды художника» (вопросы материального обеспечения творческого труда).

Советская делегация выступила с тремя сообщениями: «Национальные традиции и современность» (Н. Джанберидзе), «Пластические искусства и их роль в преобразовании жизненной среды» (В. Толстой), «Социальная роль художника» (Т. Салахов).

К Конгрессу была приурочена выставка «Художники против расизма», где каждая страна могла показать 10 работ. Конгресс утвердил основную тему следующей встречи — «Искусство и зритель», предложенную советской делегацией.

Москва. В выставочных залах Дома художника (Кузнецкий мост, 11) в конце июля открылась выставка произведений знаменитого мордовского скульптора Степана Дмитриевича Эрзи, посвященная 100-летию со дня его рождения (1876—1959). Организаторы выставки — Министерство культуры РСФСР, Союз художников РСФСР, Министерство культуры Мордовской АССР, МОСХ, Мордовская картинная галерея им. Ф. В. Сычкова.

Тбилиси. В мае в Картинной галерее Грузии была открыта выставка чехословацких гобеленов из Брно. Именно в этом городе зародился новый вид творчества — нетканые гобелены в технике «арт протис». В августе в Чехословакии состоялась ответная выставка гобеленов грузинских художников.

Вашингтон. По случаю первой годовщины совместного полета космических кораблей «Союз» и «Аполлон» Национальный космический клуб США передал в дар Советскому Союзу на торжественной церемонии в посольстве СССР в Вашингтоне памятный подарок — гобелен «Рукопожатие в космосе». Автор гобелена — американская художница Д. Торнер.

Москва. В Музее народного искусства открылась выставка, посвященная 150-летию юбилею подмосковного промысла жостовских расписных подносов. Представлено около 200 подносов разных форм — от 2-й половины XIX в. до наших дней.

Рига. Здесь в Саду скульптуры и в зале церкви Петра была открыта вторая Квадриеннале скульптуры «Рига-76». Участники экспозиции — мастера из Эстонии, Литвы, Москвы, Ленинграда, Армении. Демонстрировалось около 100 произведений. Размещенные в саду скульптуры давали наглядное представление о поисках выразительной формы и композиции скульпторов разных республик.

Москва. С 10 января по 15 ноября 1976 года Министерство местной промышленности РСФСР проводит республиканский конкурс по созданию новых образцов высокохудожественных изделий для внедрения их в производство, а также уникальных произведений народных художественных промыслов. Образцы могут быть выполнены из различных материалов: папье-маше, дерева, камня, кости, рога, металла, керамики, меха, кожи, замши и других материалов. За лучшие образцы установлены премии.

Хабаровск. В Хабаровском краеведческом музее открылась выставка «Прикладное искусство народов Амура». Ее экспонаты — одежда из рыбьей и оленьей кожи, утварь из глины и бересты, предметы домашнего обихода, шаманские маски нанайцев, нивхов, ульчей и других жителей Приамурья — были собраны в начале XX века известным писателем и исследователем Дальнего Востока В. К. Арсеньевым. Автор книг «Дерсу Узала» и «По Уссурийскому краю» внимательно изучал быт и культуру коренных жителей, он же организовал и возглавил более 80-ти лет назад музей в Хабаровске.

Таллин. В Доме художников в мае открылась выставка эстонского монументального искусства, организованная Министерством культуры и Союзом художников ЭССР. Были представлены крупноформатные фотографии, цветные диапозитивы, эскизы и макеты памятников, скульптур, панно, украшающих скверы, парки, здания, надгробья, интерьеры, декоративные произведения, созданные за период с 1902 года (время создания А. Адамсоном известной «Русалки» на берегу моря) и до наших дней.

В зале экспериментальных работ были показаны живопись, графика, скульптура, архитектурные проекты и макеты. Выставку оформил Леонхард Лапин.

Тбилиси. В мае в Грузии прошла Саарская неделя ФРГ в СССР. Состоялись выставки художников-графиков, керамистов, изделий старейшей фирмы по производству фарфора и фаянса «Виллеру и Бох», основанной в 1748 г. (когда-то плитам этой фирмы был выложен пол в фойе Большого театра). Были показаны кофейные и чайные сервизы, покрытые цветной глазурью и разрисованные традиционными рисунками немецких мастеров XIX века.