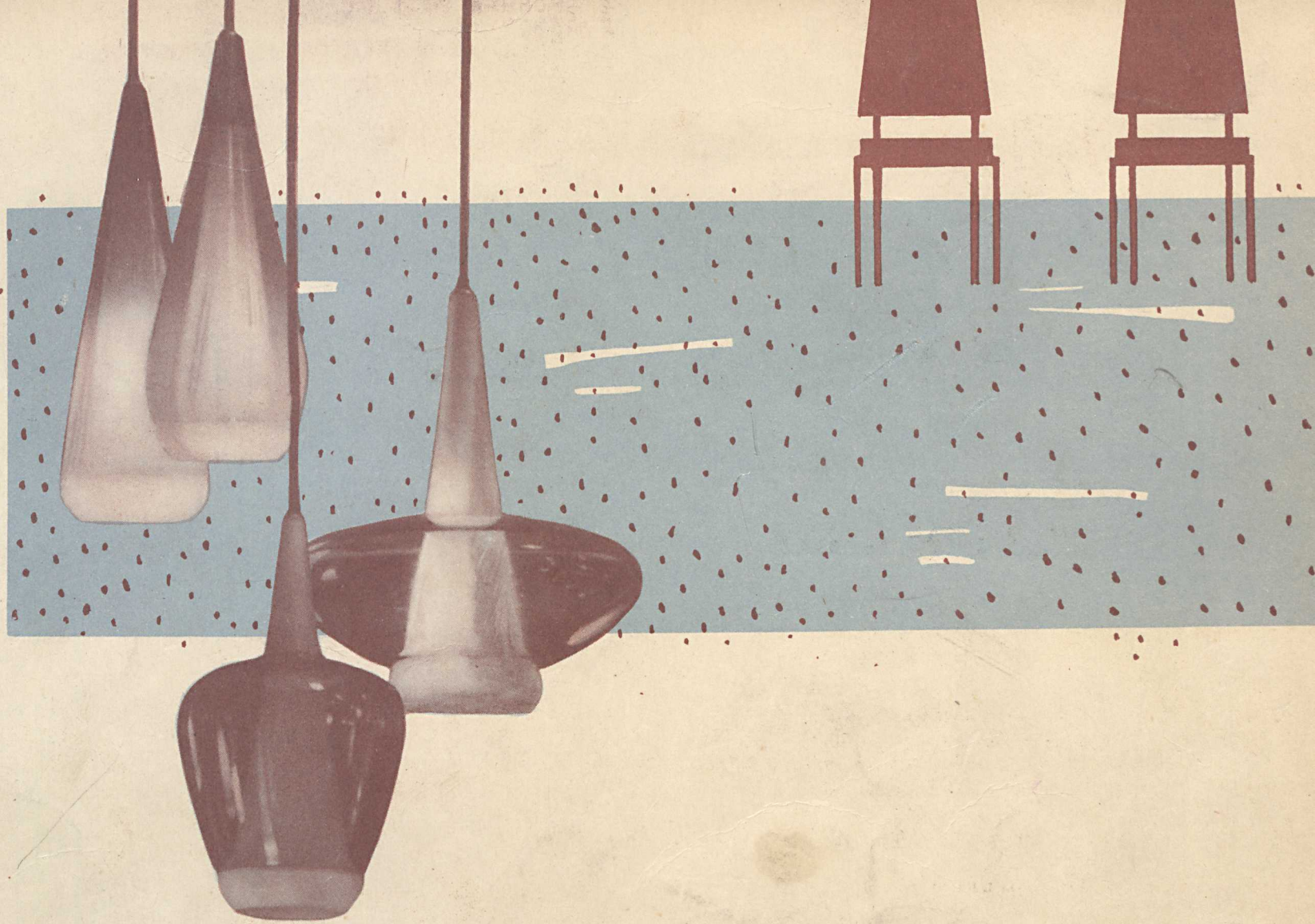




ДЕКОРАТИВНОЕ
ИСКУССТВО СССР

8.1961

С О Д Е Р Ж А Н И Е

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ

	Стр.
В. Выголов. Цвет в интерьере.	1
Н. Мельникова. Композиция рисунков декоративных тканей.	7
С. Бескинская. Сульфидное стекло.	12
Д. Бетоньял. Светильник дол- жен освещать.	17
М. Гизе. Из поролонa.	21

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ

А. Иконников. Организация пространства интерьера.	23
Н. Каплан. Русское приклад- ное искусство.	28
А. Чекалов. Плотницкая иг- рушка.	30

ТВОРЧЕСТВО НАРОДА

Б. Лобановский. Поэтичес- кий реализм.	34
---	----

ЗА РУБЕЖОМ

И. Бибилова. Новая техника живописи.	38
Г. Шенефельд. О выставочном оборудовании.	39
В. Арямов. «Татра-603».	41

ИСКУССТВО РЯДОМ С ТОБОЙ

В. Рожанковский. Мастер- ская — лес.	43
Перчатки.	44
И. Работнова. О вышивке.	45
Приложение.	50

Обложка художника Н. Мельниковой.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАЧАЛО ЕЩЕ БОЛЕЕ ОДУХОТВОРИТ ТРУД,
УКРАСИТ БЫТ И ОБЛАГОРОДИТ ЧЕЛОВЕКА.

Из проекта Программы
Коммунистической партии Советского Союза.

Читальный зал

ЦВЕТ В ИНТЕРЬЕРЕ

В. ВЫГОЛОВ

Борьба с украшательством и излишествами в архитектуре повлекла за собой коренные перемены в решении внутреннего пространства жилых зданий. Если раньше основное место в оформлении комнат занимали различные архитектурные членения и формы, а также скульптурные детали, то теперь одним из главных выразительных средств стал цвет.

Выставка «Искусство в быт» убедительно доказала, что цвет в руках архитекторов и художников выступает как основной, ведущий фактор создания общего эмоционального решения современного жилого интерьера*.

Мы увидели здесь светлый сдержанный, построенный в пастельной гамме интерьер эстонских мастеров, дышащий каким-то особым уютом и домовитостью, а рядом торжественно-изысканная темная по колориту однокомнатная квартира, спроектированная в Центральном мебельно-конструкторском бюро Главстандарта; спокойный, строгий интерьер двухкомнатной квартиры литовских архитекторов братьев Насвитис с его исключительной гармонией немногих, но тонко подобранных цветов; и яркий, праздничный интерьер ленинградцев, где преобладают синие и красные открытые цвета.

Красочность новых жилых комнат не имеет ничего общего ни с однообразно-унылой скучной монохромностью, ни с бойкой пестро-алюповатой разноцветностью, свойственными интерьерам недавнего прошлого. Цвет — и это хорошо раскрывает выставка — стал гораздо богаче, несравнимо многообразнее: иногда он яркий, насыщенный и интенсивный, как, например, в интерьере ленинградских мастеров, иногда, наоборот, мягкий, приглушенный, включающий большое количество переходных полутонов и оттенков, как это можно наблюдать в квартирах литовских и латышских архитекторов.

При этом в каждом интерьере отдельные цвета слагаются в общий колористический ансамбль по принципу гармонии, соподчинения друг другу или, наоборот, противопоставления, контраста. Создание общего цветового ансамбля, в котором каждый составной элемент играет отведенную ему роль, — вот характерный принцип, который лежит в основе всех выставочных интерьеров.

Естественно, что цвет в интерьере выступает не сам по себе — носителями его являются различные элементы оформления внутреннего пространства. Таковыми являются, с одной стороны, поверхности самих архитектурных форм, с другой — предметы внутреннего оборудования и убранства.

Прежде всего о самих архитектурных формах интерьеров, то есть о стенах, потолке и поле.

Потолок комнат освобожден от всякой активной нагрузки, совершенно лишен лепнины и прочей архитектурно-скульптурной разделки. Его ровная белая поверхность становится нейтральной по отношению к общему колору-

* Художественный руководитель раздела интерьеров на выставке — архитектор О. Баяр.

Центральная городская
Публичная библиотека
им. Н. А. НЕКРАСОВА

Художественная
промышленность



М. Станя (автор мебели), М. Плеев (автор оформления интерьера). Уголок отдыха в интерьере однокомнатной квартиры. Рижское училище прикладного искусства.

стическому построению. Зато как бы в противовес этому возрастает роль пола, который превращается в мощный цветовой аккорд. Это обусловлено заменой деревянных паркетных полов более совершенными в технико-экономическом и гигиеническом отношении полами из различных пластических масс. Такие полы из цветных пластмассовых плиток, выполненные на Мытищинском комбинате синтетических материалов, значительно оживляют интерьер, служат хорошим красочным фоном, на котором можно разыгрывать те или иные цветовые темы.

До сих пор цветные полы употреблялись лишь в интерьерах общественных зданий. В жилых квартирах безраздельно господствовал паркет, лишь в подсобных помещениях — кухнях и санузлах — уступая место керамической плитке или пластику. Выставка опровергает это традиционное правило. Окрашенная в различные цвета — белый, черный, сиреневый, розовый и голубой — плитка не только не противоречит общему облику жилого интерьера, но, наоборот, придает ему радостное эмоциональное звучание.

Попробуйте, например, представить себе эстонский интерьер не с пластмассовым светлым кремовым полом, а с паркетом, и вы сразу же почувствуете, насколько он лишится общей ясной тональности и даже задушевности. То же самое произойдет и с однокомнатной квартирой, оформленной по проекту ЦМКБ, при замене ее черного пола любым деревянным — сразу же снизится парадность звучания. Оказывается, в данных условиях цветные полы

отноудь не лишают жилье теплоты, интимности, если только учитывать — как это и сделано на выставке! — необходимость монохромности пола каждой комнаты и применения плиток нейтральных, несколько приглушенных цветов, соответствующих общему цветовому образу интерьера.

Существенные изменения произошли и в цветовом решении стен: окончательное исчезновение всевозможных декоративно-пластических деталей — пилястров, карнизов, тяг и т. д. — вызвало изменение и в самом характере окраски стен и расцветки обоев. Рисунок обоев, как можно заметить на выставке, стал более мелким и спокойным, графичным, а не живописным, лишенным крупных пятен и ярких контрастных тонов. Преобладание получили радостные, светлые цвета нежных оттенков. Хотя не исключаются одновременно и темные тона для стен, особенно в комнатах, выходящих на солнечную сторону.

Есть в выставочных проектах интерьеров один очень интересный прием, который характерен для нового направления в архитектуре жилья. Мы имеем в виду различную окраску стен комнаты, все более и более завоевывающую права гражданства. Цветом выделяют одну из стен, которая зрительно становится благодаря этому главной, сосредоточивая на себе основное внимание. Подобный прием встречается на выставке довольно часто. Особенно интересна в этом смысле общая комната-столовая, меблированная ПКБ Мособлсовнархоза (автор оформления интерьера О. Баяр), с ее легкими графичными розовыми обоями, фон которых на торцовой стене вдруг меняет свой

А. и В. Насвитис, А. Мисявичус, В. Лабинер, А. Гинтилас.

Интерьер общей комнаты.

Экспериментально-конструкторское бюро СНХ Литовской ССР.



цвет на черный. Это сразу же придает интерьеру выразительность, остроту, в то же время внося в общую колористическую гамму черный цвет, нашедший отклик в различных предметах оборудования и убранства.

Совершенно на другом принципе строится общая комната, оформленная архитекторами Насвитис: торцовая красная стена здесь решена контрастно по отношению к серому тону других стен, ее цвет не находит отклика ни в одном из элементов интерьера и поэтому звучит особенно сильно, мажорно.

В целом же стены, а следовательно, и их цвет приобретают большое значение в общем облике интерьера за счет разгрузки комнаты от многочисленной тяжелой мебели, резкого понижения ее высоты, применения разнообразных «сквозных» стеллажей, а также благодаря освобождению комнат от ковров, картинок, фотографий и прочих устаревших настенных украшений.

В таких условиях, конечно, несравнимо увеличивается площадь обозрения «свободных» стен, а вместе с этим и роль их цвета.

Таким образом, перенесение центра тяжести цветового решения интерьера с потолка, который становится нейтральным, на пол и освобожденные цветные, часто контрастно выполненные стены характерны для современного направления в архитектуре внутреннего пространства жилых зданий.

Переходя к внутреннему оборудованию, прежде всего остановимся на наиболее важном компоненте интерьера — мебели. Современная мебель стала цветной, точнее — полихромной, что повлекло за собой ее качественно новые возможности в организации внутреннего пространства. Цвет удачно заменил в предметах мебели прихотливо изощренные пластические формы, свойственные убранству интерьера как искусству недавнего прошлого, так и многих отдаленных от нас эпох. Низкая, легкая, небольшая по габаритам, четкая и ясная по своему рисунку, выполненная из сборных унифицированных деталей с применением различных современных материалов, новая мебель, кроме того, отличается большой свободой выбора окраски.

Однако в первую очередь о самом цвете дерева, остающемся пока основным материалом новой мебели. Большинство выставленных комплектов обстановки, а для современного интерьера подобная ансамблевость мебели очень характерна, утверждает в качестве самого передового направления использование светлой мебели. Такая мебель

помогает созданию светлого, радостного облика жилой квартиры. Кроме того, она делает комнату зрительно более просторной и свободной.

Стоит только сравнить любую светлую мебель, например эстонскую, с «коричневыми» гарнитурами Латвии или Белоруссии, чтобы сразу почувствовать ее огромные преимущества. Немореное, без темного лака и полировки дерево покрыто лишь прозрачным лаком, который сохраняет естественный цвет дерева и весь рисунок структуры волокон. Это не только значительно облегчает и удешевляет процесс производства, но и придает мебели особую теплоту, безыскусственность и простоту, столь необходимые нашему жилому интерьеру. И, напротив, насколько безжизненной выглядит полированная мебель белорусских художников из-за своего оранжевого цвета, который, казалось бы, должен был вызвать какие-то представления о теплоте, а в действительности лишь «убивает» весь интерьер резкостью своего оттенка.

Не лучше выглядит и мебель для однокомнатного номера гостиницы, сделанная в 6-й мастерской Ленинграда. Сплошная черная окраска всех ее деревянных частей, выполненных из гнуто-клееной фанеры, также омертвляет материал, делая сами предметы обстановки холодными, неприветливыми.

Как мы видим, точное следование во всех деталях определенной цветовой гамме само по себе еще не обеспечивает успеха: нужно, чтобы колорит интерьера в целом, и цвет мебели в частности, были избраны правильно, отвечали общему образу советской жилой квартиры.

Массовый переход к светлому дереву в предметах обстановки, конечно, не означает, что темная мебель окончательно предана забвению. Возможность ее использования доказывает интерьер ЦМКБ Главстандарта (архитектор Е. Бочарова). Здесь автором в основных предметах применено темно-коричневое дерево с матовой поверхностью, дополненное тщательно подобранным более светлым тоном на внутренних частях. Благодаря этому мебель получает несколько подчеркнуто парадный облик, который отнюдь не выглядит архаичным в современном интерьере.

Необходимо отметить большую роль в цветовом решении современной мебели пластика, а также нитроэмалей и других красителей.

Цветные пластмассовые и окрашенные детали и формы встречались в образцах мебели на выставке довольно часто. Но лишь в некоторых интерьерах им принадлежит

НОВОЕ О БИМЕТАЛЛЕ

Художники декоративного искусства стремятся ввести в употребление новые, сравнительно дешевые материалы, раскрыть их декоративные возможности и умело использовать в различных изделиях.

Мы научились строить красивые дома из бетона, облагораживать дешевые ткани, улучшать их свойства, придавать им более выразительную фактуру. В ювелирных украшениях теперь широко применяются пластмасса, алюминий, дерево, стекло и керамика.

Освоение новых материалов в декоративном искусстве и художественной промышленности имеет не только эстетическое, но и большое практическое значение. Одним из таких материалов

является биметалл — обычный материал, применяющийся в промышленности в качестве заменителя цветного металла.

Основой биметалла является стальной лист, покрытый тонким слоем меди или томпака. Государственной промышленностью выпускается также биметалл с алюминиевым покрытием. Для изготовления изделий из этого материала художники лаборатории металла Научно-исследовательского института художественной промышленности решили применить травление — способ обработки металла, получивший распространение в полиграфическом и текстильном производстве.

Поверхность изделия, изготовленного из биметалла, при помощи выколотки, выдавливания или штамповки «расписывается» кислотоупорным лаком, образующим прочную защитную пленку.

Незащищенные участки поверхности вытравливаются раствором азотной кислоты, при этом обнажается сталь. Сталь оксидируют — «воронят» одним из известных способов, медь расчищают. Получается двухслойное изображение: рельефный медный узор, контрастно выделяющийся на черном вороненом фоне.

Художники лаборатории В. Кабин и М. Тоне разработали и выполнили в материале несколько изделий: лоточки, ювелирные украшения, декоративные панно для оформления интерьера. Уже в этих первых образцах обнаружилась декоративная выразительность новой техники, намечились возможные направления творческих поисков.

В орнаментации изделий из биметалла большое значение имеет силуэт; это заставило художников обратиться к мо-

большая роль в сложении общей цветовой гаммы. Таковы набор мебели «Ленинградский» и оборудование для трехкомнатной квартиры ЦМКБ Главстандартодома, а также набор мебели для однокомнатной квартиры Центрального проектно-конструкторского бюро Москвы. В первых двух использованы яркие пластиковые вставки на шкафах и полках белого, красного и синего цвета. При этом если в «Ленинградском» звучные цвета поддержаны аналогичными цветами обивки и перекликаются с ними, то в наборе ЦМКБ они контрастны по отношению к желто-черному цвету мягкой мебели. Несмотря на различие в решении, в обоих случаях яркие пластмассовые детали очень оживляют интерьеры и вносят в них оттенок праздничного настроения.

Иное решение — в интерьере Центрального проектно-конструкторского бюро. Здесь пластики задают основной тон и вместе с окрашенными деталями решают всю проблему цвета, которая строится на гармоничном чередовании: серое—черное—белое. Серые лицевые плоскости шкафов, серванта и комода образуют ведущий фон, оттененный белым цветом поверхности обеденного стола и секретера и резко подчеркнутый черными крышками письменного стола и журнального столика, а также черными ножками мебели. Общее соотношение между цветом предметов, выполненных из светлого дерева, найдено довольно тонко, даже включая черный диван-кровать с зеленой обивкой. К сожалению, темно-коричневые стол и особенно стулья, имеющие почему-то совершенно иной цвет, чем стол, да к тому же светло-желтые сиденья, разрушают общий колористический ансамбль интерьера.

Еще более разрушающим оказывается цвет в проекте кухни ЭКБ совнархоза Литовской ССР. Излишне дробная разноцветная окраска поверхностей кухонной мебели белой и голубой нитроэмалью с розовыми ручками создает настолько сильную пестроту, что интерьер оказывается беспокойным, неприятно измученным. Так перенасыщение цветными, неправильно расположенными по отношению друг к другу деталями сводит на нет все эмоциональное настроение интерьера.

Между прочим, при ансамблевом подходе к оформлению интерьера резкое различие в цвете дерева предметов мебели едва ли допустимо. Даже в эстонском интерьере возражения вызывают темно-коричневые поверхности буфета и особенно раздвижного стола в сочетании с общим светлым тоном дерева остальной мебели.

Важнейшим цветовым компонентом мягкой мебели на

выставке являются, конечно, обивочные ткани. Без них не обходится ни один интерьер, поэтому разнообразие индивидуальных решений в этой области особенно велико. При этом выставка позволяет выделить некоторые общие особенности, свойственные современным обивочным тканям — это преобладание фактурных материй различных цветов. Обитая такой материей мебель наиболее органично входит в новый интерьер, отвечая общему характеру внутреннего оформления и убранства. Отличаясь особой цельностью, эта мебель образует крупные красочные пятна в интерьере, организующие его общее цветовое звучание.

Приемов цветового построения здесь такое множество, что едва ли стоит подробно останавливаться на их перечислении. Отметим только некоторые общие принципы, характерные для ряда интерьеров.

Спокойная, мягкая, приглушенная и исключительно гармоничная гамма расцветок мебельных тканей наблюдается в работах художников Прибалтики. В одних интерьерах эта гамма разыграна очень немногими цветами, но исключительно тщательно продуманными и тонко подобранными в сочетании друг с другом, а также со светлым деревом мебели и прочими элементами внутреннего убранства. В других интерьерах, наоборот, красочное богатство тканей используется художником-оформителем довольно широко.

Большой интерес представляет применение резко контрастных мебельных тканей ярких, насыщенных и полнозвучных цветов. Наиболее последовательно этот принцип воплощен в наборе мебели «Ленинградский». Сиреневая тахта, красное кресло и синий диван-кровать, образуя крупные ударные цветовые пятна, сразу же задают мажорный тон интерьеру. Разноцветные, красно-синие мягкие стулья и три подушки (красная, синяя и белая) еще более усиливают эту красочную полнозвучность комнаты, в соответствии с которой решены и остальные цветовые ее детали. Неудачным в таких условиях оказывается лишь голубой пол, который вместо того, чтобы при данном наборе ярких цветов быть нейтральным, перенасыщает общую цветовую гамму. И она сильно проигрывает в своей выразительности.

По сравнению с архитектурными элементами и предметами внутреннего оборудования художественным изделиям в жилом интерьере принадлежит особая роль. Они не имеют такого центрального, определяющего значения в цветовом построении, которое приходится, как мы видели, на долю стены, пола, мебели. Роль их состоит в том, чтобы

тивам русской набойки. Интересные декоративные эффекты получаются при процарапывании рисунка по сплошному лаковому покрытию, при сочетании травления с легкой подчеканкой изображения и ювелирной разделкой фона штихелем. Были испробованы различные соотношения медного покрытия и вороненой стали: в одних случаях силуэтное изображение располагается на черном фоне, в других — медная поверхность изделия оформляется черным контурным рисунком.

В результате проведенной экспериментальной работы выяснены существенные преимущества нового способа: простота и доступность технологии, возможность сохранения достоинств ручной манеры исполнения, виртуозного почерка мастера, совершенствования и варьирования рисунка в процессе се-

рийного изготовления изделий. При изготовлении изделий из биметалла отпадает необходимость в нанесении гальванических покрытий — серебрения и золочения, поскольку этот материал (в особенности биметалл, лакированный томпаком) обладает отличными декоративными качествами и достаточной антикоррозийной стойкостью. Готовые изделия целесообразно покрывать тонким слоем бесцветного лака. Со временем естественная патина делает их еще более привлекательными.

В производственных условиях при массовом выполнении изделий из биметалла возможно применение трафарета, фотопечати и т. д. Травление может быть заменено гальваническим способом: в последнем случае изделия могут изготавливаться не из биметалла, а из обычной листовой стали.

Кто знает, какие еще возможности заключает в себе новый способ художественной обработки металла. Может быть, он позволит возродить на новой основе старинную технику «золотого пеньма», которой пользовались русские мастера XII—XIV веков, с присущим ей свободным выполнением рисунка, как бы выведенного кистью. Не исключено, что новый способ позволит восстановить почти совсем забытую технику инкрустации и насечки по стали, применявшуюся русскими и дагестанскими оружейниками, с линейным и тонким, графически четким рисунком. Биметалл может подсказать и совершенно новые, необычные решения.

Все эти вопросы ждут своего разрешения. И художнику предстоит ответить на них.

А. ГОРПЕНКО



Л. Быховская, Д. Гадаскина, А. Голынкин при участии О. Баяр.
Интерьер «Ленинградский». Мебельная фабрика № 5 Ленинградского совнархоза.

дополнить, оттенить или подчеркнуть общий колорит квартиры.

Художественные изделия — самый изменчивый, «текучий» элемент в цвете интерьера. Если окраску стен и пола, а также мебели можно считать своего рода постоянными факторами для данного помещения (ибо с их изменением появляется новый с точки зрения цвета интерьер), то предметы прикладного искусства — фактор, подверженный более частым изменениям. Человеку свойственно через некоторые промежутки времени вводить в «экспозицию» своего жилья новые художественные изделия, а старые, уже надоевшие, вышедшие из моды убирать. Так непрерывно меняются отдельные цветовые детали, переставляются мелкие акценты в общей красочной гармонии квартиры.

Однако некоторые художественные изделия в интерьере занимают иное место. Речь идет о коврах и декоративных тканях, которые зачастую не ограничиваются второстепенной цветовой ролью. Яркие по расцветке ковры, покрывала, занавески и т. д. могут создать такое крупное цветовое пятно, которое подчинит себе все отдельные предметы, группирующиеся в этом случае вокруг него. Примером может служить интерьер Ленсовнархоза, где растеленный на полу ковер типа гудульского килима с красно-

черно-серыми полосами и квадратами (художник М. Ивеницкий) «держит» весь цветовой строй комнаты.

Что касается прочих, более мелких видов художественных изделий, то значение их в цветовом решении интерьера в целом, как указано выше, дополнять, развивать, акцентировать отдельные моменты. Конкретные же примеры их использования настолько многообразны, что бесполезно разбирать каждый в отдельности. В качестве наиболее общих закономерностей можно указать только на два основных принципа применения цвета: единство и контраст. Произведения прикладного искусства входят в интерьер, гармонируя, объединяясь по цвету со своим непосредственным окружением или противопоставляясь ему, выделяясь из него. Это противопоставление, однако, не должно противоречить общему стилю интерьера, нарушать его цветовой строй и ритм.

Наконец, об опасности перенасыщения цветом при использовании художественных изделий.

Включение в «экспозицию» квартиры излишне большого количества пусть даже самых лучших по цвету вещей, вполне отвечающих ее общему колориту, неизбежно приведет к пестроты. А пестрота же, как мы уже говорили, — один из самых серьезных врагов современного интерьера.

КОМПОЗИЦИЯ РИСУНКОВ ДЕКОРАТИВНЫХ ТКАНЕЙ

Н. МЕЛЬНИКОВА

Среди декоративных тканей в последнее время получили большое распространение ткани, предназначенные для оконных занавесей и легких перегородок. На выставке «Искусство в быт» ткани подобного типа были представлены в различной технике исполнения (ткачество, набойка), разные по используемому материалу (лен, хлопок, штапель и др.), разнообразные по характеру рисунка (геометрический орнамент, сюжетные мотивы).

Но все их можно объединить в одну большую группу декоративных тканей, имеющих некоторые общие художественные черты, приемы композиционных и цветовых решений, существенно отличающие их от тканей другого назначения, например, плательных или мебельных.

Попробуем проанализировать композиционное построение рисунка декоративных тканей этой группы на наиболее характерных образцах выставки.

Очень важным представляется вопрос масштабности их рисунка, тесно связанный с решением масштаба всего интерьера. Декоративные ткани, применяемые как занавеси для окон или в качестве перегородок, иногда превращаются как бы в легкие стены или представляют собой своеобразные декоративные панно в интерьере. Такая роль требует и особого подхода к их художественному реше-

нию: очевидно, они должны быть более монументальными по общей композиции, более крупными, условными и четкими по рисунку, по сравнению, например, с тканями плательными. Но именно эти принципы решения декоративных тканей очень часто опускаются нашими художниками. Иногда монументальность пытаются подменить просто крупным изображением предметов, ярким цветом; к сожалению, встречаются и такие декоративные ткани, рисунок которых по построению представляет собой простое механическое увеличение мелкого рисунка плательных тканей.

Рассматривая ткани, представленные на выставке, можно установить уже некоторые приемы, при помощи которых решается вопрос крупного масштаба их рисунка. Большое значение приобретает размер самого изображения, но достигнутый не простым его увеличением, а созданием внутреннего контраста, сопоставлением крупного и мелкого. Хотя, конечно, не всякое сопоставление крупного и мелкого в этом случае достигает нужной цели и становится художественным приемом.

На схемах 1, 2, 3 изображены три декоративные ткани (автор первой — Л. Скюджюте, второй — Н. Жовтис, третьей — А. Черток).

Во всех приведенных примерах применяется чередование крупных и мелких изображений, но каждый раз оно приобретает разный смысл.

В первом и втором примерах выделяются отдельные

В. Дауйотас, М. Ринкевичуте,
А. Бразджюте. Декоративные тка-
ни. Репс, фотофильмпечат. Фабрика
«Кауно Аудидиний».





С. Заславская. Ткань для занавеса
«Лошадки». Лен, набойка.

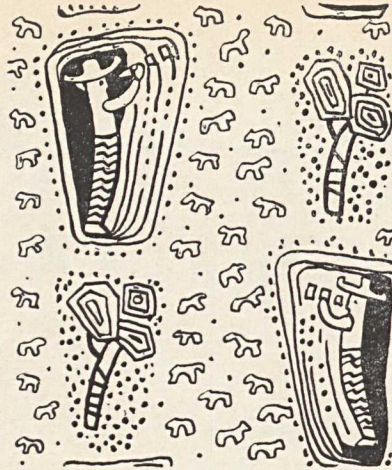
крупные предметы среди остальных, более мелких, как бы превратившихся в фон. При этом появляется значительный контраст между абсолютными величинами главных и второстепенных изображений (например, в ткани Л. Скоджюте в крупное изображение укладывается по высоте 4—5 мелких). Создается единая масштабная система, где крупный ритм одних изображений подчеркивается и усиливается подчиненной ролью других.

В третьем примере, на рисунке ткани А. Черток, также сопоставлены различные размеры изображенных предметов: домика, самовара, полочки с посудой, цветов, травянок. Но так как уменьшение предметов идет в соответствии с их абсолютными размерами (т. е. самовар меньше домика, полочка меньше самовара, цветок меньше полочки и т. д.) и контрасты невелики, то значение каждой градации уменьшается, и рисунок ткани производит впечатление механически разбросанных предметов, никак не связанных единой масштабной системой. Значение контраста в данном случае уничтожается.

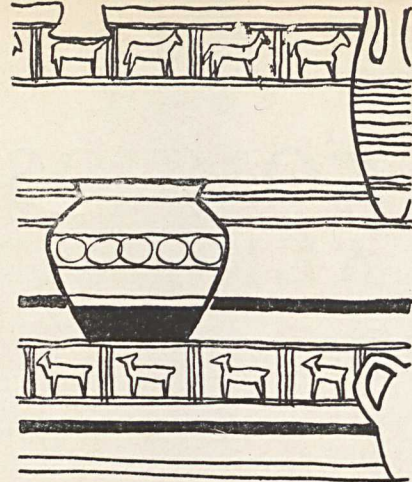
Удачно решен масштаб рисунка в ткани М. Ринкевичуте, изображающей стилизованный пейзаж (схема 4). Здесь контраст крупного и мелкого состоит не в сопоставлении предметов натуральных размеров, как в ткани художницы Черток, а в сопоставлении отдельных предметов, сильно увеличенных, взятых как бы в другом масштабе, с изображениями значительно более мелкими. Благодаря этому приему (получившему, кстати, большое распространение в монументальном искусстве) ткань приобретает выразительный крупномасштабный и условно-декоративный характер.

Условием для создания внутреннего контраста в рисунках декоративных тканей является крупный раппорт, поэтому не случайно художники стремятся к его увеличению. Хорошим примером таких решений являются ткани, созданные литовскими художниками В. Дауйотас, Л. Скоджюте, М. Ринкевичуте, где большой раппорт связан с крупным рисунком, с внутренними значительными контрастами. Но большие размеры раппорта не всегда используются логично. Мы встречаем значительное количество тканей, где в большом раппорте (до 70 см) размещается множество разнообразных мелких изображений, например, ткани с пейзажем Т. Вороненковой, ткань «Дачная» А. Забелиной, а также другие ткани с изобразительными мотивами, многие из которых выпускаются фабрикой «Трехгорная мануфактура».

В декоративных тканях, применяемых как занавеси в интерьере, в отличие от тканей другого назначения, всегда решается основная композиционная схема, рисунок располагается, подчиняясь какому-либо определенно-



1



2

Схемы 1, 2, 3. Рисунки декоративных тканей художников Л. Скоджюте, Н. Жовтис, А. Черток. Чередование крупных и мелких изображений в этих тканях использовано по-разному. В первых двух значительный контраст между размерами изображений создает ощущение крупномасштабности рисунка, а в третьем, где механически разбросаны равнозначные предметы, эта цель не достигнута.



3

му строю — вертикали, горизонтали или равномерно заполняет всю плоскость. Это делает ткань активным участником ансамбля интерьера; ее рисунок относится уже к решению пространства всего интерьера. Поэтому выбранные схемы композиций надо последовательно проводить до конца.

Попробуем проследить на образцах трех различных тканей, как трактуется в них один и тот же художественный прием — сочетание цветных пятен прямоугольников с графикой. Для сравнения возьмем ткани, изображенные на схемах 6, 7, 8: ткань «Посуда» (автор А. Абрамова), ткань для детской комнаты (автор Н. Зылина) и ткань для балкона (автор С. Заславская).

В первом случае все средства направлены на то, чтобы выявить основную композиционную схему: для прямоугольников берется небольшое количество ярких цветов, графика рисунка четкая, одного цвета. Цветные пятна и графика дополняют друг друга и связываются органически.

Во втором случае графика рисунка перерастает в совершенно законченные, самостоятельные по конфигурации и цвету изображения так, что они существуют самостоятельно; они не дополняют цветные пятна фона, а лишь механически с ними соединяются.

В третьем случае нет того обилия цветов, что во втором, но сама графика настолько раздроблена и мелка, что большая общая тема исчезает среди бесконечного количества мелочей и подробностей.

Таким образом, один и тот же художественный прием по-разному разрабатывается в трех образцах тканей: насколько основная тема выявляется в первом из них, настолько она уничтожается ненужной пестротой во втором и третьем.

Ясное, четкое композиционное построение рисунка современных декоративных тканей отвечает требованиям интерьера, где существует тенденция к укрупнению и обобщению мелких деталей. Выявлению основной схемы всегда сопутствует условность, обобщенность. Натуралистические изображения выглядят чуждыми на ткани, имеющей утилитарное назначение.

Одним из важных критериев художественной ценности декоративной ткани является превращение изображения в орнамент. Среди образцов, представленных на выставке, есть много таких, которые удачно решают эту задачу. При взгляде на эти ткани у зрителя не возникает желания рассматривать сюжетные сцены, прежде всего обращает на себя внимание их композиционное построение, заметны пятна, линии, а затем уже изображения, но не натуралистические, а условные, обобщенные.

На схемах 9, 10, 11 можно видеть наиболее характерные примеры тканей, в которых орнаментирование изображений людей, животных и растений достигается различными способами.

В ткани «Охота» Л. Асковой обобщенные фигуры животных заключены в различные обрамления геометрических очертаний. Подчиняясь этому геометрическому построению обрамлений, изображения оленей, рыб, птиц сами геометризируются и органически сливаются с плоскостью ткани.

На схеме 10 (автор ткани — М. Ринкевичуте) показано, как изображения рыбачек подчиняются линейному орнаменту фона, который, проходя прямо по этим фигурам, крепко связывается с ними, как бы пронизывая их.

Художник И. Смирнов в своей ткани по темному фону располагает фигуры оленей в виде обобщенных геометрических очертаний, причем очень схематично и условно. Здесь основная художественная выразительность заключается в легкой графике, которой подчинены и изображения и цвет (черный и белый).

Неудачным примером превращения рисунка в орнамент является ткань Л. Нисенбаума «Кони» (схема 12). В этом случае, при внешних очертаниях деревьев, людей, лошадей, близких к натуральным, декоративность и услов-

ность не появляются оттого, что орнаментом покрываются плоскости фигур. В этой ткани изображения существуют сами по себе, орнамент только механически с ними соединяется, внося лишь пестроту и беспокойство.

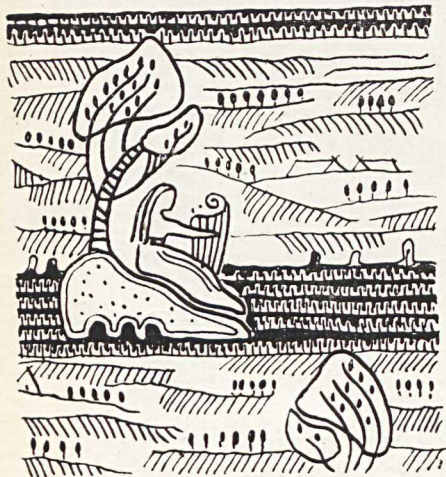
Не менее важно в декоративных тканях и цветовое решение. Количество цвета не всегда делает ткань радостной и яркой. Иногда сдержанность в цвете сообщает ткани декоративность и условность. (Например, ткань «Лодочки» Т. Воронцовской). Цвет в этом случае обобщает сложный живописный рисунок. В ткани А. Забелиной, где все изображения сложны, разнообразны и равнозначны (деревья, машины, заборы, дома и т. д.), цвет лишь усиливает впечатление раздробленности. Ткань не становится «дачной» и яркой оттого, что на ней изображен весь окружающий ландшафт — деревья, кусты, поезда, солнце и присутствует большое количество цветов. В этом случае связь с природой осуществляется скорее механическим путем. Такая ткань, размещенная в загородном доме в окружении сада, будет выглядеть лишь жалким подобием природы.

Желая сделать ткань более сложной по рисунку и цвету, многие наши художники часто решают эту задачу чисто механически: простым увеличением количества деталей и многоцветием. Как мы видели, такой прием является поверхностным, непродуманным с точки зрения масштабности тканей и соответствия их окружению — интерьеру и природе.

К сожалению, во многих наших современных декоративных тканях иногда встречается поверхностное использование традиций народной набойки и ткачества. Часто механически переносятся изобразительный мотив какого-либо кустарного промысла прошлых веков на современную набойку (например, рисунки с пряничных досок, северодвинских прялок, узор вышивок и т. д.). Задача художника в этих случаях ограничивается небольшим изменением и упрощением рисунка и цвета. Такое поверхностное «освоение» народного искусства не придает тканям национального характера, а просто приводит к эклектике и штампу. Если в нашей современной мебельной промышленности даже появится техническая возможность быстро и искусно переносить в массовое производство резной орнамент национального характера, то, очевидно, этой возможностью не воспользуются художники, так как это не будет разрешением вопроса национальных традиций и национального характера современной мебели. Во многих же современных тканях его пытаются решить именно таким образом, так как не существует технических преград для перенесения на ткань любого орнамента.

Проблема национального наследия в современном текстиле — очень большой и важный вопрос, и решать его следует не путем простого, механического использования в современной ткани изображений прошлых веков.

Необходимо понять композиционные приемы рисунков народной набойки, связь рисунка и цвета с назначением



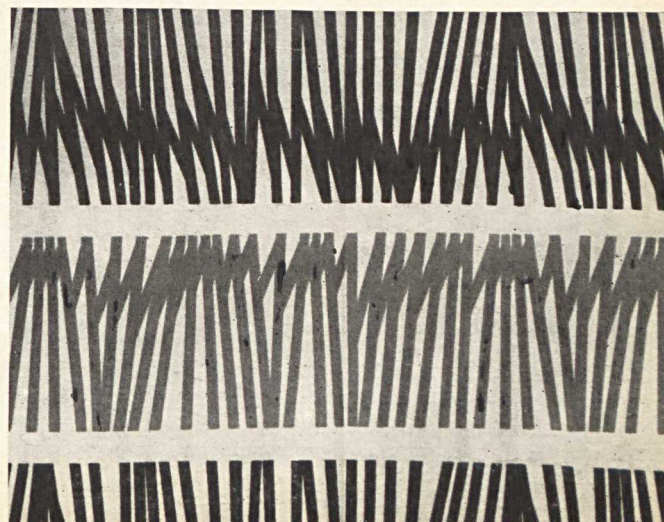
Схемы 4, 5. Стилизованные изображения пейзажа в декоративных тканях художников М. Ринкевичуте и А. Забелиной. (Схемы рисунков). В первом примере можно отметить четкость композиции: крупный ведущий мотив ясно выступает на мелкоорнаментированном фоне. Во втором примере очевидна запутанность композиции: большое количество равнозначных по масштабу и силе цвета изображений создает пестроту.

4

5

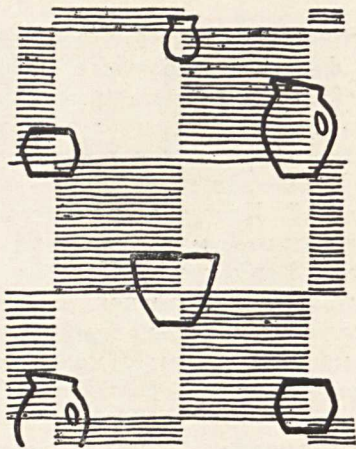


Л. Саффинова. Декоративная ткань. Штапельный креп, фотопечать. Фабрика художественной росписи тканей № 9. Москва.



Схемы 6, 7, 8. Рисунки декоративных тканей художников А. Абрамовой, Н. Зыслиной, С. Заславской, в которых использован один и тот же композиционный прием — сочетание цветных прямоугольников и графических изображений.

В первом рисунке этот прием выделяется четко, в двух других значение его теряется из-за чрезмерной запутанности графики и цвета.



6

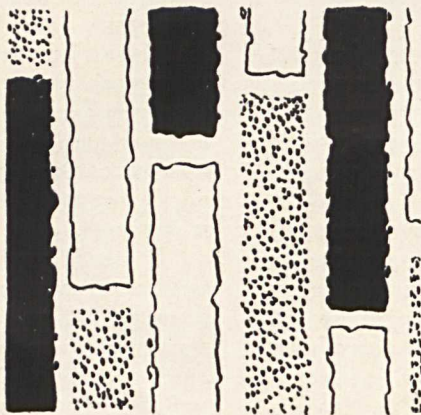


7

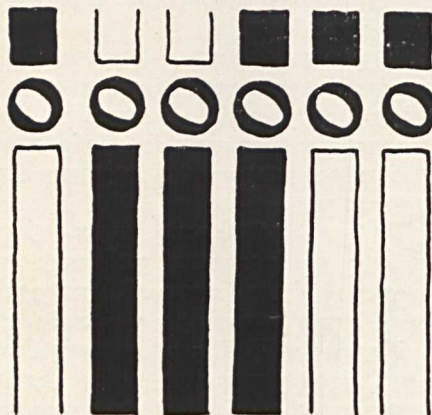


8

Схемы 13, 14. В рисунке декоративной ткани художников В. Арманд и Н. Кирсановой мотив прямоугольников трактуется свободно и живописно, что соответствует специфике набойки. Во втором рисунке (авторы — В. Илюшкина и С. Малахова) сухая и жесткая прорисовка прямоугольников больше отвечает технике ткачества.



13



14

Т. Воронцовская. Декоративная ткань «Лодочки». Поплин, шелкография. Фабрика художественной росписи тканей. Ленинград.



ткани в интерьере, то есть овладеть принципом ее построения, а не довольствоваться внешней стороной.

В русских кустарных промыслах каждое ремесло (резьба по дереву, по кости, набойка, вышивка) имело свое собственное художественное лицо, собственный характер. Народный мастер, осваивая различные материалы — ткань, металл, глину, дерево, — сам материал превращал в один из элементов художественного решения. Уважение и интерес к материалу создавали логичное, правдивое искусство. Композиционное построение рисунка, его художественная трактовка определялись в какой-то мере и техникой и логично выглядели лишь выполненными в ней. Так, например, для вышивки характерна тонкая геометризация всех изображений, построенная на чередовании горизонтальных, вертикальных и диагональных линий. Поэтому странно видеть в современной декоративной ткани, выполненной в технике набойки, мотивы вышивки со всеми характерными чертами, вызванными ее техническими особенностями.

На выставке было много декоративных тканей, в которых удачно сочетаются рисунок с техникой исполнения. Примером могут служить эстонские декоративные ткани, выполненные в технике жаккардового ткачества, где рисунок приобретает характер легкой графики и тонких тоновых отношений (авторы М. Томберг и Л. Эрм). Создается определенный тип узора, диктуемый техникой ткачества. Но среди рисунков декоративных тканей, выполненных ткачеством, часто встречаются такие, которые по своему характеру могли бы быть выполненными и в набойке и выглядели бы в этой технике более логично. Например, ткань художницы З. Штих в набойке производила бы



Схемы 9, 10, 11, 12. Рисунки декоративных тканей с изобразительными мотивами художников Л. Асковой, М. Ринкевичуте, И. Смирнова, Л. Нисенбаума. В трех первых тканях рисунок изобразительного характера органично включается в орнамент, а в ткани художника Л. Нисенбаума изображения и орнамент существуют самостоятельно, соединяясь лишь механически.

такой же художественный эффект, а стоила бы в 5—6 раз дешевле.

Характер рисунка в набойке приобретает свое собственное художественное лицо; в отличие от ткачества для него характерна свободная композиция, не связанная строгостью геометрии даже в том случае, если она строится на прямоугольниках (например, декоративная ткань В. Арманд и Н. Кирсановой, схема 13). Эта ткань — одна из наиболее удачных на выставке: в ней хорошо найдены размер прямоугольников, цветовые отношения; большим достоинством ее является то, что сам геометрический орнамент (по непонятным причинам избегаемый нашими художниками) трактуется в ней свободно и живописно. Это было особенно наглядно при сравнении ее с другой тканью — художниц С. Малаховой и В. Илюшкиной (схема 14), где также использован мотив прямоугольников, но сухость и строгость линий делают эту ткань неинтересной и скучной.

Если характер рисунка в первом случае связан с техникой набойки, то во втором он больше соответствует ткачеству.

Рисунок всегда должен быть тесно связан с материалом; даже выполненный в одной и той же технике, он меняет свой характер. Так, набойка по канве, бязи, льну, легкому шелку выглядит по-разному. Некоторые рисунки, напечатанные по льну, репсу, обладают монументальностью и строгостью, а рисунки, напечатанные по канве, приобретают какую-то своеобразную легкость.

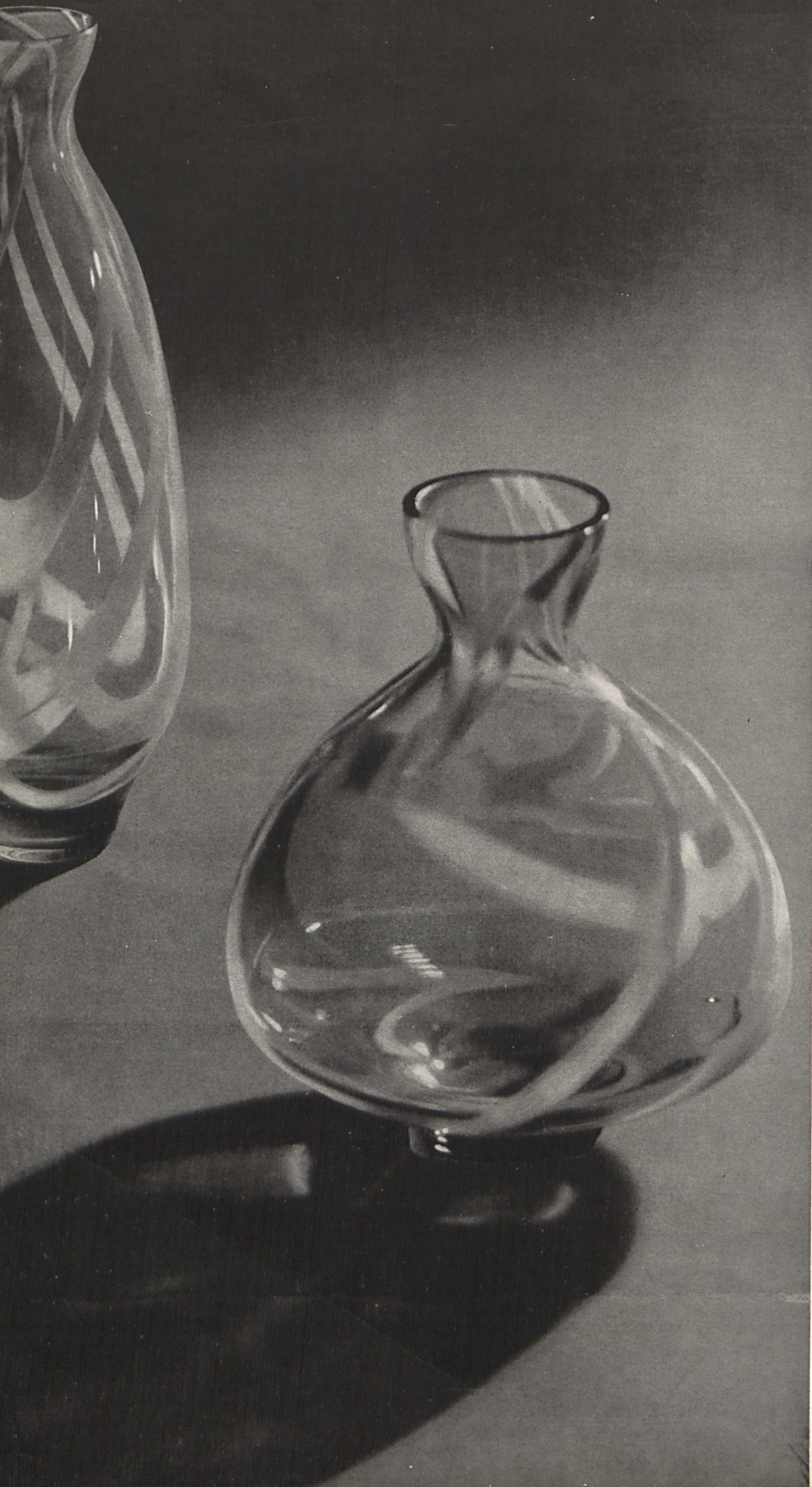
Таким образом, мы можем прийти к выводу, что среди наших декоративных тканей уже есть такие, рисунок которых отвечает важным требованиям современного интерьера. В этих тканях правильно найдены масштаб, ясная композиционная схема построения, условность и обобщенность изображения, логичная связь с материалом. Но, к сожалению, такими качествами обладают лишь некоторые ткани.

Большим вопросом настоящего времени, и пока еще не решенным, является массовость выпуска декоративных тканей; они должны быть дешевыми, разнообразными и красивыми, кроме того, — должны удовлетворять различные запросы и обладать способностью органично войти в современные интерьеры разного характера. Но даже на выставке трудно было найти ткани, которые подошли бы к мебели с обивкой синего или красного цвета, и совсем нет таких, которые вошли бы в интерьер с разноцветной обивкой кресел и стульев. Зато большая часть декоративных тканей, выпускаемых в последнее время, претендует на первостепенное значение в интерьере по трактовке своего рисунка и цвета. Таковы, например, почти все ткани, выпускаемые фабрикой «Трехгорная мануфактура».

Многие ошибки в проектировании декоративных тканей происходят оттого, что эти ткани создаются вне интерьера. Это еще раз говорит о настоятельной необходимости комплексного проектирования. Речь идет о параллельной работе над созданием мебели, осветительной аппаратуры, ковров, керамики и т. д. Такое проектирование даст возможность правильнее и быстрее решить задачу взаимосвязи отдельных предметов современного интерьера, поможет сэкономить художественные и материальные средства, которые часто расходуются нерационально, как это видно на примере многих декоративных тканей выставки.



Л. Аскова. Декоративная ткань «Охота». Репс, набойка. Шелкоткацкий комбинат имени П. П. Щербакова.



СУЛЬФИДНОЕ СТЕКЛО

С. БЕСКИНСКАЯ

В. Ж о х о в. Вазы. *Сульфидное стекло.* Завод «Красный Май»

Производство многих предметов быта из стекла до настоящего времени остается процессом, требующим большого труда и мастерства.

Изделие, как правило, проходит в период создания две стадии: первую — выдувание, или горячий способ обработки, вторую — холодный способ обработки, который заключается в нанесении на готовую форму декора алмазной гранью, травлением кислотой, живописью силикатными красками и другими способами.

Бесспорно, все существующие методы так называемой «холодной» обработки стекла представляют интерес и позволяют создавать высокохудожественные произведения, однако своей сухостью и графичностью они не выявляют до конца живую и трепетную «душу» стекла.

С наибольшей выразительностью раскрывается красота стекла в образцах, получивших завершенную обработку в процессе формования изделия из расплавленной стеклянкой массы. В большой степени этим можно объяснить успех так называемого «гутного» стекла.

Получить художественное произведение в самом процессе его создания из расплавленной массы стекла, найти способ получения декора более простым и производительным методом, облегчающим работу и в то же время позволяющим выявить лучшие качества стекла как материала, сохранив его естественную пластичность и мягкость цветового решения, — вот проблемы, которые занимают умы технологов и художников стекла.

Большие возможности таких удачных решений дало нам сульфидно-цинковое стекло, разработанное в лаборатории Ленинградского завода художественного стекла. Подробное изучение этого стекла инженером-технологом Евгенией Александровной Ивановой показало, что оно может быть использовано для получения интересных художественных эффектов.

На Ленинградском заводе художественного стекла был разработан оригинальный прием, позволивший получить на сульфидно-цинковом стекле декор, воспроизводящий знаменитую средневековую филигранную технику венецианского стекла, но создаваемый несравненно более простым способом.

По старому венецианскому способу приемы получения такого декора требовали сложнейших манипуляций, много времени и высокого мастерства; новый же метод значительно проще, он сводится к тому, что набор стекла опускается в рифленую форму, состоящую из вертикальных металлических ножей, затем обдувается струей воздуха и выдувается в форме, в результате на поверхности готового изделия образуются тончайшие белые линии. Если ранее для создания такого образца требовалось несколько дней, то новым способом его стало возможным изготовить за несколько минут.

Это «чудо» объясняется чрезвычайной чуткостью кристаллов сульфида цинка к колебаниям температуры. Регулируя определенным образом температурный режим, художник может добиться глушения стекла кристаллами сульфида цинка в нужных ему местах и в разной степени плотности.

На этом принципе и был основан один из первых способов получения декора в процессе рождения изделия из сульфидно-цинкового стекла.

С использованием сульфида цинка упростилось и получение многослойного стекла, которое при обычном способе сводится к нанесению сложным путем стекла одного цвета

на стекло другого цвета, что часто приводит к растрескиванию изделия из-за различных тепловых коэффициентов расширения наносимой стеклянкой массы.

Необычайно интересна и еще одна особенность сульфидно-цинкового стекла. Железо, которое обычно входит в стекло как загрязняющая примесь и придает ему неприятный зеленоватый оттенок, при наличии сульфида цинка может придать стеклу красивые и самые разнообразные окраски, начиная от нежно-розовых до черного.

Примером использования такого состава сульфидно-цинкового стекла и приема, похожего на «венецианскую нить», является ваза-кашпо ленинградской художницы А. Маевой.

Но если первоначально художники пытались новым способом точно имитировать венецианскую нить, то в процессе работы оказалось, что в сульфидно-цинковом стекле этот способ декорирования стекла может быть совершенно своеобразным — нить получается с несколько размытыми контурами, что дает новый интересный эффект.

В работе Маевой мы видим использование именно этой особенности сульфидно-цинковых нитей.

Позднее вслед за Ленинградским заводом при непосредственном участии Е. Ивановой начал освоение сульфидно-цинкового стекла коллектив завода «Красный Май». Художников «Красного Мая» не вполне удовлетворяло то, что изделия из сульфидно-цинкового стекла вследствие часто «необузданного» роста кристаллов делались глухими, при этом терялось основное качество стекла — его прозрачность. Необходимо было научиться более точно управлять ростом кристаллов сульфида цинка и сохранить прозрачность стекла.

В процессе многочисленных опытов, проводившихся на заводе под руководством Е. Ивановой, оказалось, что наилучший результат дает сочетание обычного прозрачного бесцветного или цветного стекла с сульфидно-цинковым, при этом получается тонкая, слегка дымчатая опаловая пленка, придающая стеклу нежный оттенок.

Получение сульфидно-цинковых опалов на заводе «Красный Май» было новым достижением создателей этого стекла.

Опаловые стекла известны в стеклоделии давно, известны они как своей красотой, так и сложностью варки. Сохранить дозу легкой заглуженности стекла очень сложно, так как обычно опал в процессе варки либо выгорает, либо чересчур глушится. Не случайно опаловые стекла встречаются чрезвычайно редко. Их мы видим в единичных образцах старого венецианского стекла, в небольших изделиях современных стеклоделов Италии (остров Мурано), в виде украшений («лунный камень») у чешских стеклоделов.

Способ получения опала с помощью сульфидно-цинкового стекла, предложенный Е. Ивановой, прост и не требует особого сырья. На заводе «Красный Май» разработана рецептура различных сульфидно-цинковых опалов и созданы интересные образцы изделий из этого стекла.

Надо сказать, что Е. Ивановой в работе над сульфидно-цинковым стеклом помогло стремление с наибольшей полнотой воплотить замыслы художников. Это позволило ей дать, кроме новых методов декора, совершенно новые цветовые оттенки стекла, используя при этом обычные красители.

Е. Иванова и сама работает как художник, воплощая

А. Маева. Кашпо. Сульфидное стекло. Ленинградский завод художественного стекла.



А. Остроумов. Ваза для цветов. Сульфидное стекло. Ленинградский завод художественного стекла.



Х. Пыльд. Прибор для воды. Сульфидное стекло. Ленинградский завод художественного стекла.



Е. Иванова. Сервиз «Вечерний». Сульфидное стекло. Завод «Красный Май».

вновь найденные ею оттенки сульфидного стекла в разнообразные формы декоративных изделий. На выставке «Искусство в быт» были показаны ее произведения — вазы «Лучистая», «Ромашка», «Туманная», прибор для молока «Вечерний».

Совершенно сказочным можно назвать способ получения прозрачных пятен на молочной поверхности сульфидно-цинкового стекла. Чтобы получить такое пятно обычным, прежним способом, изделие из двухслойного стекла подвергается холодной обработке. Резцом алмаза или кислотой снимается верхний, молочный слой стекла, из-под которого появляется нижний, прозрачный слой. Такие пятна непременно будут иметь четкую форму. Для их получения, кроме сложности «горячего» процесса создания двухслойных стекол, необходима еще холодная обработка, включающая несколько операций.

Сульфидно-цинковое стекло позволяет получать такие пятна иным способом. В процессе горячего формования

поверхность стекла пристужается не равномерно, а с учетом нужного декора (им могут быть любые узоры), что порождает неравномерное возникновение кристаллов. При последующем обогреве кристаллы разрастаются на всей поверхности изделия, покрывая его нежной молочной пленкой и оставляя прозрачными места, где стекло было меньше пристужено. Получаются мягкие прозрачные расплывчатые пятна, органически связанные со всей массой стекла. С использованием этого приема, разработанного Е. Ивановой, был создан прибор для молока «Буренка».

Безгранично много дает художнику сульфидно-цинковое стекло, но оно требует от художника не только безупречного вкуса и фантазии, но также глубокого знания технологии. Все новое, что дал для творчества художника кристалл сульфида цинка, — это лишь приоткрытая дверь в мир чудесного завтра нашего стекла. Необходимо еще более глубокое изучение его свойств, которое без сомнения даст новые интересные художественные результаты.

Письмо в редакцию

ВОЗРОДИТЬ ГУЦУЛЬСКОЕ «МОСЯЖНИЧЕСТВО»

Украшение металлом бытовых вещей давно вошло в традицию украинского народа и передавалось из поколения в поколение. Традиции этой старинной культуры сохранились до наших дней на Гуцульщине — в восточных Карпатах Украинской ССР.

Для изготовления металлических украшений гуцулы употребляли «мосяж» (латунь — сплав меди и цинка), который своим цветом имитировал золото. Художественные украшения из латуни гармонично соединялись с красками гуцульской одежды, особенно с темно-красным цветом верхней одежды — суконных «сардаков» и «гунь».

Помимо всяких мелких украшений к женской и мужской одежде на Гуцульщине производилось большое количество металлических бытовых вещей: мужские палки, топоры, охотничье, конское снаряжение, принадлежности для курения и много других высокохудожественных изделий из цветных металлов. Все металлические изделия, как прави-

ло, были богато украшены замысловатыми рисунками гуцульского народного орнамента.

Оригинальные и до сих пор интересные изделия изготовляли народные мастера из кожи с отделкой из металла. Немалое место в гуцульском «мосяжничестве» — металлическом художественном промысле — занимала так называемая ливарная скульптура, о чем свидетельствуют отлитые из бронзы, меди, серебра статуэтки культового происхождения.

К сожалению, художественный промысел по обработке цветных металлов сейчас пришел в упадок. Много мастеров-металлистов, которые раньше производили чудесные изделия, теперь перешли на другую работу, и лишь одиночки в свободное время занимаются излюбленным искусством. Такое состояние художественного промысла не может не волновать людей, любящих народное искусство.

Возобновить полузабытый народный промысел дело чести наших художников. Этим вопросом должно заняться правление Союза художников УССР.

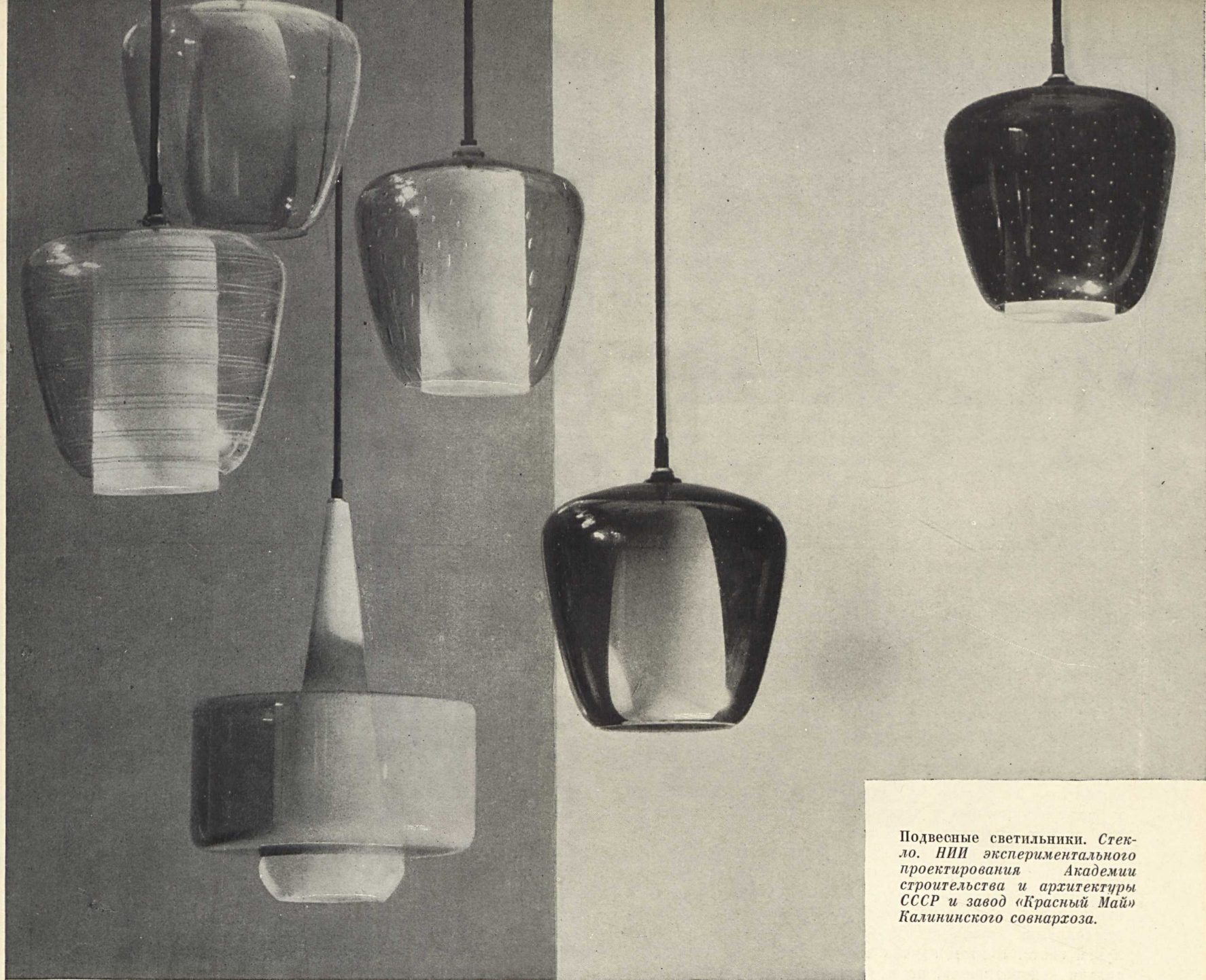
Возобновление и развитие «мосяжничества» в современных условиях

обогатило бы сокровищницу народной культуры. Сегодня можно изготовить много новых художественных изделий из различных металлов, и не только из цветных, которые бы украсили быт советских людей. Из металла можно сделать ряд бытовых и декоративных вещей: небольшие статуэтки, декоративные детали для столярных изделий и другие бытовые изделия. И не только из металла, но и из кожи, украшенной отделкой из металла.

Разве не красиво выглядели бы дамские сумочки, изготовленные по образцам старых гуцульских «тобивок»? Такими же красивыми были бы дамские пояса, ремешки для часов, портмоне, украшенные металлическими «бобриками», «цветочками», «фасольками» и «гвоздиками».

Много изделий можно делать из металла. Но прежде всего надо собрать мастеров, объединить их в мастерские, обеспечить материалом и всем необходимым для работы над металлическими изделиями. Тогда народные мастера-металлисты в тесном содружестве с художниками-профессионалами могли бы создать немало новых произведений для современного быта.

М. ГРЕПИНЯК



Подвесные светильники. Стекло. НИИ экспериментального проектирования Академии строительства и архитектуры СССР и завод «Красный Май» Калининского совнархоза.

СВЕТИЛЬНИК ДОЛЖЕН ОСВЕЩАТЬ

Д. БЕТОНЬЯН

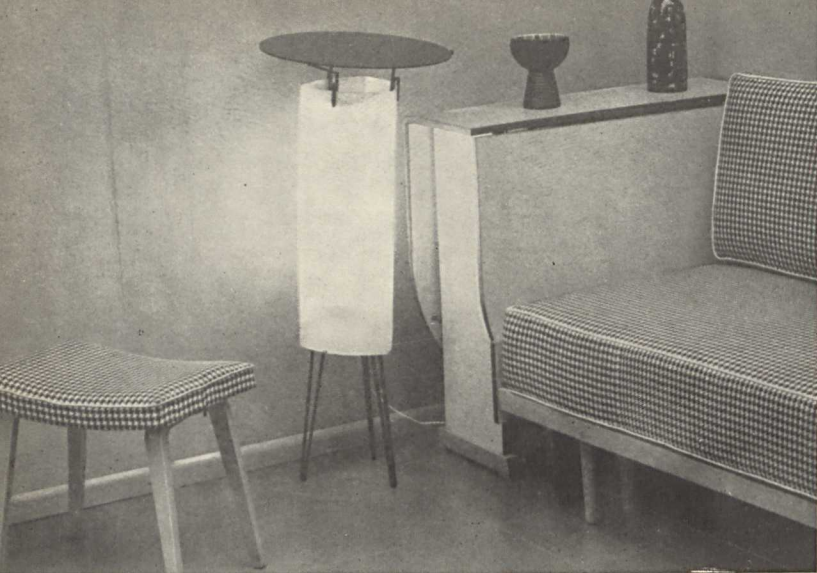
Среди окружающих нас предметов особое место занимают осветительные приборы. Настольные светильники и люстры, подвесы и торшеры своей формой, отделкой и цветом не только украшают наши жилища, но и создают одно из главных условий комфорта в помещении — освещение.

На выставке «Искусство в быт» среди других предметов оборудования интерьера были показаны и осветительные приборы. На специальном стенде демонстрировались подвесные светильники различных форм и расцветок.

Особый интерес среди них представляют легкие подвесные светильники из стекла, разработанные Научно-исследовательским институтом экспериментального проектирования Академии строительства и архитектуры СССР совместно со стеклозаводом «Красный Май» Калининского совнархоза.

Каждый светильник состоит из двух стеклянных абажуров-колопаков: основного — выполненного из молочного стекла, в котором размещается источник света, и наружного — из прозрачного, подвешенного или сульфидного стекла, являющегося декоративной частью комбинированного абажура. Благодаря совмещению основного плафона, который во всех случаях имеет одну и ту же форму, с различными по форме, размеру и цвету декоративными частями достигается большое разнообразие в оформлении светильников. Сочетанием молочного и прозрачного цветного стекла авторам удалось придать каждому светильнику зрительную легкость и воздушность при предельной простоте решения.

Эти светильники интересны и современны, и можно только пожелать, чтобы наша промышленность как можно скорее наладила их массовый выпуск. Преимущество



А. Скрягин. Святильник рассеянного света в интерьере. Пластмасса.

их состоит также в том, что они почти целиком выполняются из стеклянных деталей. Это дает возможность стекольным заводам своими силами (без кооперирования с другими предприятиями) быстро наладить их производство.

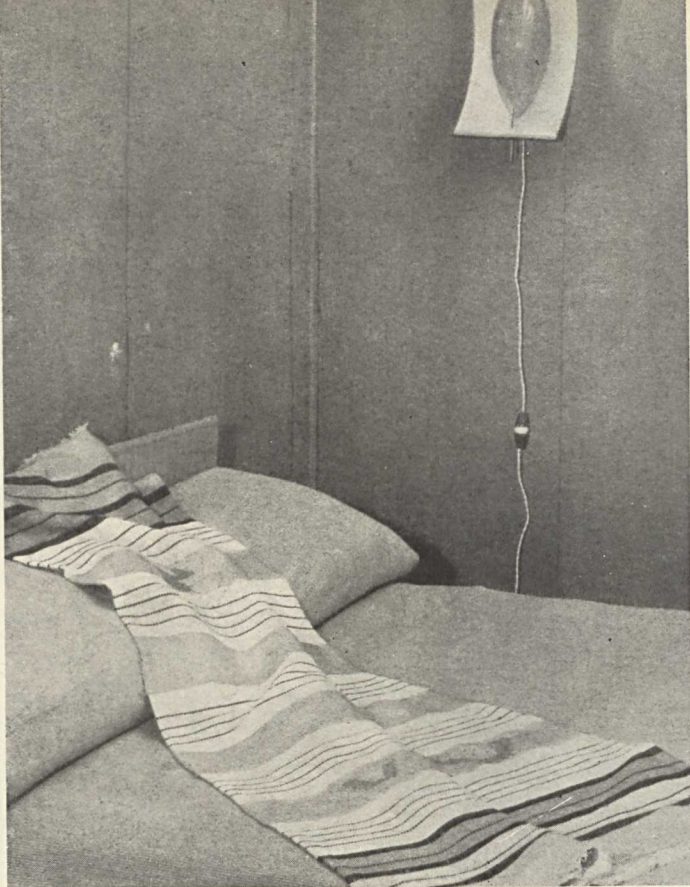
Применение двух стеклянных колпаков, один из которых используется только в декоративных целях, безусловно возможно, но роль второго колпака может стать более оправданной, если эту декоративную деталь заставить «работать» не только на улучшение художественных, но и эксплуатационных качеств светильника. Наружный колпак может участвовать в перераспределении светового потока от источника света. Выполненный из малопросвечивающего или непросвечивающего материала, он может затенить наиболее яркую часть поверхности основного светящегося колпака на уровне глаз человека, тем самым предохраняя зрение от раздражающего действия ярких лучей света. В этом случае второй колпак выполняет не только декоративную, но и утилитарную функцию.

Проигрывают в сравнении с названными подвесные светильники, спроектированные и выполненные Специальным архитектурно-конструкторским бюро Мосгорисполкома и Институтом пластмасс. Их абажуры изготовлены из тонкой пластмассовой трубки, которая склеивается по определенной, заданной автором форме.

Известно, что каждый светильник должен производить приятное впечатление, главным образом в рабочем состоянии, при включенной электрической лампе. Эти же абажуры, хотя и имеют хороший внешний вид благодаря необычайной фактуре своей поверхности, но при зажженной лампе вместо того, чтобы стать еще интереснее и эффективнее, неожиданно делаются невзрачными и даже неряшливыми. Это происходит из-за плохой и неравномерной просвечиваемости материала, которая зависит от его химического состава, диаметра трубки и толщины ее стенок, качества клея и технологии изготовления абажура.

Работники Института пластмасс должны помочь нашей промышленности в создании необходимых материалов для таких абажуров, которые значительно разнообразят ассортимент бытовых светильников.

Если рассматривать все светильники, представленные на выставке, с точки зрения их рационального использования в быту и эксплуатационных качеств, то обнаруживается, что все они, несмотря на кажущееся с первого взгляда разнообразие, могут быть отнесены к одному типу — подвесным осветительным приборам преимущест-



Д. Гадаскина. Настенный светильник в интерьере. Пластмасса.

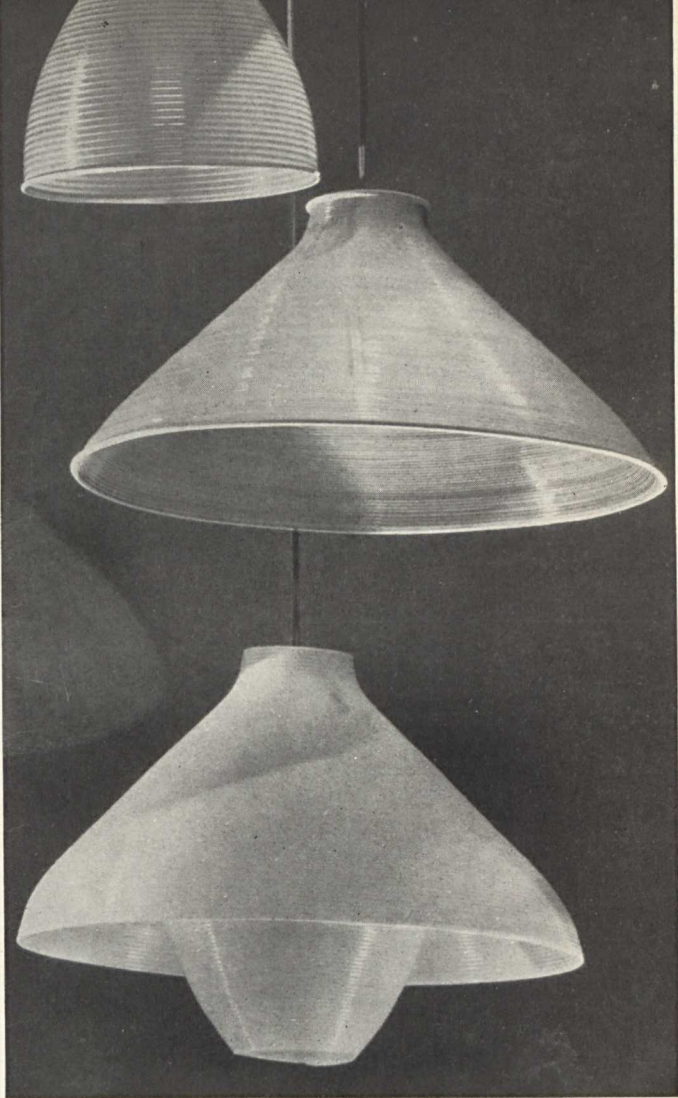
венно прямого света (посылающим большую часть света вниз).

Во всех представленных комплектах подвесных светильников авторы взяли за основу одну светотехническую и конструктивную схему и решили их в различном оформлении.

Но где же настенные светильники с перемещающимися абажурами? Где светильники с универсальным креплением для секретеров и откидных досок? Где рациональные осветительные приборы для чтения и письма или освещения пространства перед зеркалом и т. д.? К сожалению, они остались вне поля зрения проектировщиков, хотя для создания комфорта в быту необходимо иметь широкий ассортимент светильников, различных прежде всего по своему назначению и способу установки.

Большая часть светильников, представленных на выставке, экспонировалась в специально оборудованных макетах жилых комнат, что позволяло правильное судить о их функциональных и декоративных качествах. Но если предметы мебели и варианты их расстановки на выставке представляли большой интерес, то светильники во многих интерьерах были подобраны и расставлены случайно.

В современных интерьерах наиболее целесообразным является использование светильников местного освещения, которые обычно располагаются в различных частях комнаты в зависимости от расстановки мебели, так как они функционально связаны с нею и как бы сопровождают ее в интерьере. Например, группа мебели, в которую входят стол, стулья и сервант, дополняется светильником, форма, конструкция и установка которого должны прежде всего обеспечить нормальное освещение рабочей плоскости стола. Так, в интерьере, оборудованном художниками Эстоции, над удлиненным обеденным столом удачно размещены три подвеса (автор Л. Ланнакс, завод «Эстонпласт»). Расположенные в одну линию, подвесы смотрятся как единый светильник и вносят в оформление интерьера свежесть



Подвесные светильники. Пластмасса. Специальное архитектурно-конструкторское бюро Мосгорисполкома и Институт пластмасс.

и новизну. Такая подвеска делает возможным равномерное освещение плоскости стола, а также и всего столового уголка комнаты.

В другом случае, в интерьере с комплектом мебели, спроектированным в Гипрогоре Ленинграда, над столом установлен настенный светильник оригинальной новой формы (автор — А. Скрыгин). Но при внимательном анализе его практических качеств нетрудно убедиться в его нерациональности, а следовательно, и неоправданности такой формы. Источник света помещен в полупрозрачный абажур со свободным выходом света только вверх, на специальный отражатель, что не дает достаточного освещения рабочей плоскости стола. Здесь автор декоративной формой пытается замаскировать практически нерациональную конструкцию вещи. Если в первом примере мы воспринимаем новое в решении формы светильника как само собою разумеющееся, поскольку оно оправдано функционально, то во втором — форма выглядит неубедительно и надуманно, поскольку она не улучшает, а ухудшает эксплуатационные качества светильника.

В современной квартире часто используются напольные светильники-торшеры, которые легко переносятся и устанавливаются в любой части комнаты. Чаще всего они устанавливаются в местах отдыха, где размещаются диван или тахта, кресло и журнальный столик. На выставке мы видели такие уютные уголки, где для большего комфорта был установлен торшер. Но, к сожалению, все торшеры в представленных интерьерах имели одну и ту же нерацио-

нальную форму абажура, посылающего узкий пучок света вниз, вместо того чтобы освещать место, удобное для чтения и работы.

Торшеры с узкими цилиндрическими абажурами не освещают, а только светят, и поэтому они могут быть отнесены к светильникам типа «ночников», отличаясь от последних лишь своими размерами. Они дают мягкое рассеянное освещение, пригодное, пожалуй, только для отдыха или просмотра телепередач, но ни читать, ни работать при таком освещении без усиленного напряжения зрения невозможно.

В том же интерьере эстонских архитекторов, о котором мы говорили выше, рядом с очень хорошо продуманной группой мебели, образующей место отдыха в квартире — диван, журнальный столик, кресло и специальная подставка для газет и журналов, — был установлен торшер (автор — А. Пылдра, Художественный фонд Эстонской ССР). Форма этого торшера совершенно не связана с функциональным назначением мебели. В таком виде светильник может выполнять скорее роль «декоративного пятна», а не практически необходимого предмета. Светильники такого же типа были установлены и в интерьере однокомнатной квартиры с мебелью ЦМКБ Главстандарта СССР, в интерьерах Украинской ССР.

Торшер, как и любое другое изделие, имеющее определенное функциональное назначение, при всем своем привлекательном внешнем виде может стать для обитателей квартиры совсем неинтересным и лишним, если он неудобен при практическом использовании.

Особого внимания требует освещение письменного стола и рабочей доски секретера, поскольку недостаточный свет в этих местах повышает утомляемость и ухудшает зрение работающих, особенно школьников.

Светильники, предназначенные для рабочего места, должны обеспечивать достаточную его освещенность (не менее 100 люкс), а конструкция должна занимать при установке как можно меньше места. Особенно это важно при освещении секретера, имеющего небольшую площадь откидной доски.

Наиболее оправданными в этом случае могут быть схемы светильников со смещенным от вертикальной оси абажуром, направляющим свет в сторону от основания прибора.

На выставке в одном из интерьеров на письменном столе по совершенно непонятной причине был установлен светильник типа ночника, выполненный из красно-белой пластмассы и излучающий мягкий рассеянный свет, видимо, подходящий для того, чтобы ориентироваться в комнате, но совершенно недостаточный для работы (художник — Д. Гадаскина).

Во втором случае в интерьере, меблированном Таллинской фабрикой «Стандарт», был установлен настольный светильник, форма которого не способствует нужному светораспределению, так как светит вниз, вместо того чтобы посылать свет в сторону, на плоскость, расположенную перед работающим. Автор вместо современного рационального решения в этом случае использовал традиционную форму настольного светильника-абажура на вертикальной стойке.

Высказанные замечания адресуются не только к авторам осветительных приборов, которые могут и не знать о месте использования их светильников, но и к архитекторам, оборудовавшим интерьеры, так как они часто устанавливают светильники не по назначению.

На выставке отсутствовали светильники с универсальным креплением для секретеров, которые легко устанавливаются у его внутренней полки или стенки, не загружая и без того небольшую по площади плоскость рабочей доски. Напротив, в двух местах на доске секретера были установлены светильники, занимающие примерно одну треть ее площади.

Такие рекомендации, как и примеры освещения письменного стола, надо считать случайными. Они, естественно, не могли быть поучительны для посетителей выставки.

Нельзя не остановиться также на некоторых осветительных приборах, которые, условно говоря, имели «полудекоративное» назначение. Эти приборы служат для мягкого дополнительного освещения. При этом в декоративных целях в них используются светотехнические свойства материалов и сам свет. К таким светильникам относится, в частности, «Парус» (автор Д. Гадаскина). В «Парусе» светящаяся деталь нанизана на металлический стержень и словно парит в воздухе, растворяясь на ярко освещенном фоне стены. Интересен также светильник того же автора, выполненный в виде комбинации двух различных по форме деталей из пластмассы, в один из которых помещен источник света. Благодаря контрасту ярко просвечивающейся детали и мягко отражающей плоскости достигается интересное общее декоративное решение.

К сожалению, на выставке в интерьерах не было использовано такое важное и эффективное средство оформления, как декоративное освещение. Светящиеся гардины, ниши и полочки, подсвет цветов и аквариумов, светящие-

ся карнизы могут быть интересно использованы для создания общего освещения помещения. Вместе с тем это придает уют и интимность всему интерьеру.

Театральные художники и мастера выставочного дела уже давно поняли и оценили декоративные возможности света и довольно успешно пользуются им. И на минувшей выставке авторы экспозиции внесли в некоторые интерьеры свой «оформительский» свет, решив за авторов общее освещение помещений.

Хотя выставка и отразила некоторые успехи в производстве новых образцов осветительных приборов, все же светильники, представленные на ней, в большинстве случаев не рациональны для использования в современных квартирах. Это объясняется прежде всего тем, что художники забывают о главном — утилитарной стороне изделия и не учитывают особенностей современного быта.

Необходимо помнить, что художники отвечают не только за эстетические, но и за утилитарные качества изделий. Они неотделимы друг от друга и должны решаться одновременно. Лишь тогда будут созданы светильники с функционально оправданной и совершенной художественной формой.

В ЛЕНИНГРАДСКОМ СОВНАРХОЗЕ

Организованная в конце прошлого года художественно-промышленная секция при Ленинградском совнархозе развешивает свою работу.

Ее деятельность направлена главным образом на повышение художественного качества продукции, выпускаемой заводами и фабриками Ленинграда.

В марте 1961 года в залах ЛВХПУ имени В. И. Мухомовой состоялась большая выставка мебели предприятий Управления мебельной промышленности. Этой выставке секция посвятила пленарное заседание. С докладами выступили главный инженер Управления мебельной и деревообрабатывающей промышленности И. Конашевич, председатель группы мебельной промышленности секции архитектор И. Гольверк. Основной темой докладов и выступлений представителей конструкторских бюро, художников и архитекторов явился анализ художественного качества образцов мебели. В результате широкого обсуждения работа мебельной промышленности Ленсовнархоза была признана неудовлетворительной. Заседание приняло ряд конкретных предложений по улучшению качества выпускаемых изделий.

В последнее время появилась настоятельная необходимость уточнить место художника и права его на производстве. В связи с этим на расширенных заседаниях бюро с активом членов секции разработаны «Положение о работе

художников на производстве» и «Положение о задачах художественных советов управлений Ленсовнархоза», принятие которых нужно признать очень важным и своевременным.

В разработанных положениях решаются различные вопросы творческого руководства, указывается, что выпуск продукции предприятиями ряда управлений совнархоза невозможен без планомерной, квалифицированной, хорошо организованной деятельности художественных советов, роль которых обязана быть законодательной в оценке эстетического качества выпускаемых изделий. Важным является пункт о составе художественных советов. В ряде ныне работающих советов при управлениях Ленсовнархоза участие художников было минимальным (10—15 проц.). Доминирующая роль принадлежала представителям производства и торгующих организаций, что, несомненно, не могло обеспечить полноценного художественного руководства. Положение предусматривает равное число представителей творческих объединений (Союзы художников и архитекторов), совнархоза и торгующих организаций.

На многих предприятиях Ленсовнархоза — пищевой, обувной, фарфоровой промышленности — члены секции провели обследования. Эта работа дала возможность подготовить предложения по улучшению и повышению эстетических качеств выпускаемой продукции.

Ценным мероприятием бюро секции явилась организация для группы молодых конструкторов Управления машиностроения и станкостроения курсов эстетики и прикладного искусства, для участия в которых привлечены опытные преподавательские силы ЛВХПУ имени В. И. Мухомовой. Программа курсов предусматривает краткую характеристику значения формы и цвета в прикладном искусстве; знакомство с лучшими образцами отечественных и зарубежных форм машин и станков; практические задания под руководством опытных преподавателей по разработке формы и цвета станка или машины и другие темы.

Ближайшим мероприятием в работе секции будет обсуждение докладов главных инженеров управлений машиностроения и станкостроения: «О состоянии и перспективах улучшения художественного качества машин и станков, выпускаемых предприятиями Ленсовнархоза».

Намечен также к обсуждению доклад о работе художественного совета пищевой промышленности Ленсовнархоза, деятельность которого является весьма успешной и плодотворной. В связи с этим намечена организация выставки образцов упаковок и этикеток, одобренных художественным советом и принятых в производство.

А. ЗЕМЦОВА

ИЗ ПОРОЛОНА

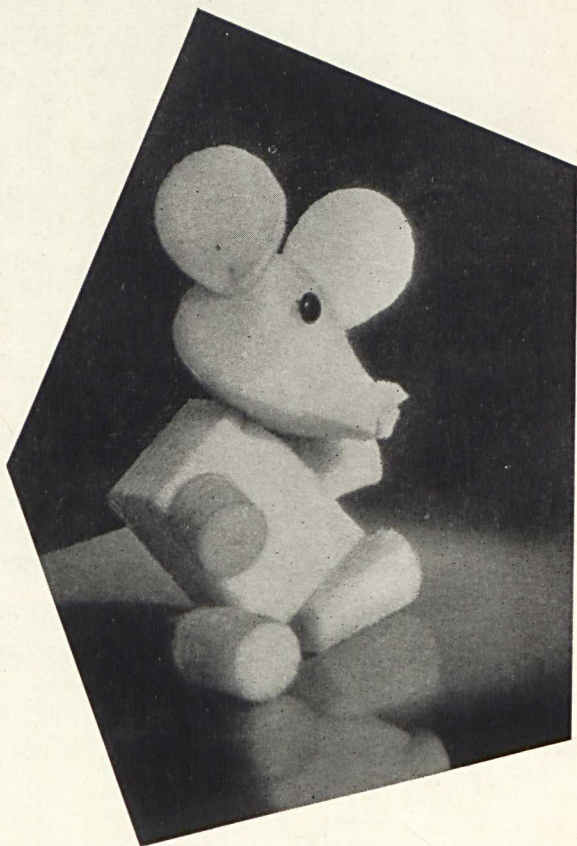
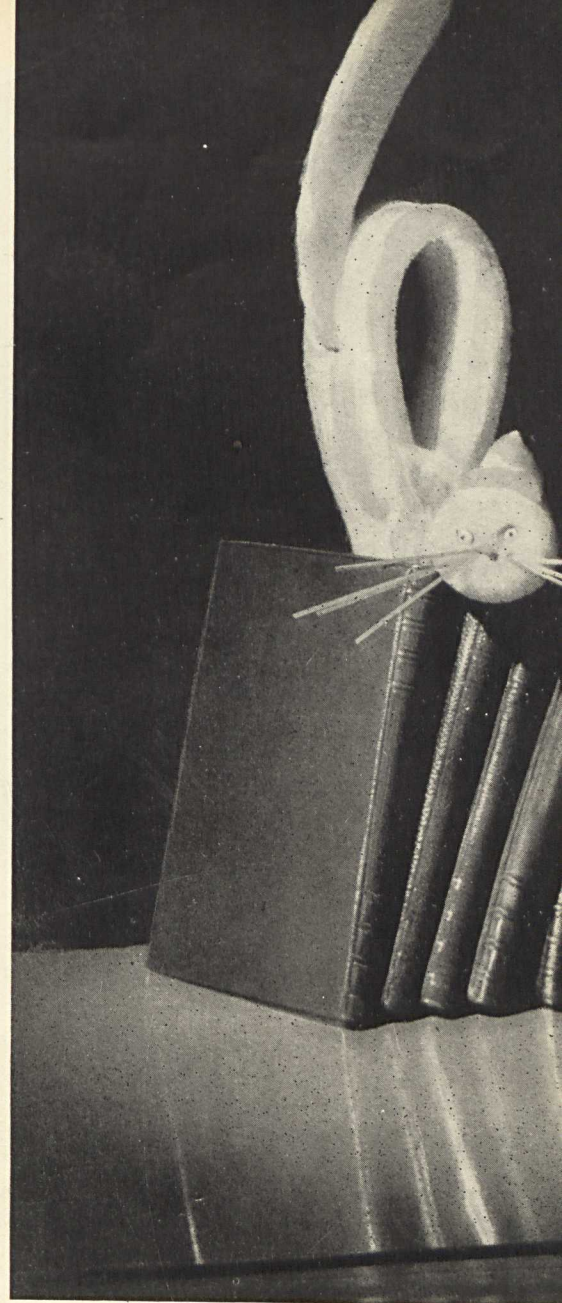
М. ГИЗЕ

Все игрушки мира родственны друг другу. Все они обращены к самому любознательному, к самому пытливому и доверчивому зрителю — к детям. Этот зритель наделен безудержной фантазией. Он может без труда превратить неоструганный кусок дерева в сверкающую саблю, цветную тряпку — в пышный кукольный наряд. В этом процессе «превращения» кроется самое сокровенное содержание игры, ее творческое начало. Это оно позволяет ребенку упоенно, часами просиживать в своем уголке, в окружении любимых им игрушек.

Невозможно представить себе ребенка вне общения с этим большим, разнообразным и красочным миром. Она помогает ему постичь что-то до этого неизведанное, прививает ему навыки, знания, представления. Недаром современные науки — педагогика и эстетика вполне основательно предъявляют к мастерам игрушки серьезные требования.

Художественный образ игрушки должен быть предельно доступным для детского восприятия. Он должен быть правдивым и острым по характеристике, но вместе с тем нести в себе долю фантастического вымысла, быть одновременно забавным, поэтичным и обязательно привлекательным.

Игрушка — неременный участник живой и увлекательной детской игры. Она помогает ребенку представить, что конь с золотой гривой легко взлетит под облака, что кукла



может не только лечь, но и уснуть, а тигренок не только сидеть, но и прыгать.

Всем этим требованиям в полной мере отвечала русская народная игрушка. Необычайно образная, предельно четкая по силуэту, упрощенно-условная и декоративная, она широко использовала художественные свойства природного материала.

Какие только материалы ни применялись человеком для перевоплощения в игрушку! Крепкие и долговечные, как камень или металл; мягкие и пластичные, как глина или дерево; легкие и хрупкие, как бумага или солома, — все они легко принимали форму то человеческой фигурки, то нежного цветка, то диковинного зверя.

Вне сомнения, что художественная выразительность забавного дымковского козлика, неуклюжих богородских медвежат или веселых семеновских матрешек строится на выразительном и своеобразном пересказе живой натуры. Но безусловно так же и то, что во многом она обязана и умелому использованию художниками эстетических свойств материала.

И сейчас есть игрушки, сделанные из материалов старых, как мир. Иные же имеют относительно недавнюю историю. Столь привычный для нас целлулоид родился лишь в 70-х годах XIX века. Есть и совсем «новорожденные» — к ним относятся игрушки, сделанные из полиуретанового пороласта или поролон. Пластичный, мягкий,



гигиеничный и почти невесомый поролон легко принимает любую форму и окраску. Он заслуженно занял свое место в производстве игрушек, изготавливаемых массовым тиражом на Московской фабрике мягкой игрушки № 1.

Поролон привлек внимание и студента кафедры скульптуры Ленинградского высшего художественно-промышленного училища имени В. И. Мухомовой Бориса Свирина. Лев, тигр, пума, кошка, лиса, слон — вот неполный перечень созданных им игрушек.

Впрочем, правильнее было бы прочитать этот перечень в обратном порядке — художник начал работу с фигуры слона. Его прямолинейное туловище, цилиндрические, как бы выточенные лапы выполнены в формах, традиционных для дерева. И только в характере обработки головы проявляются возможности поролона — его пластичность, податливость резцу, некоторая прозрачность.

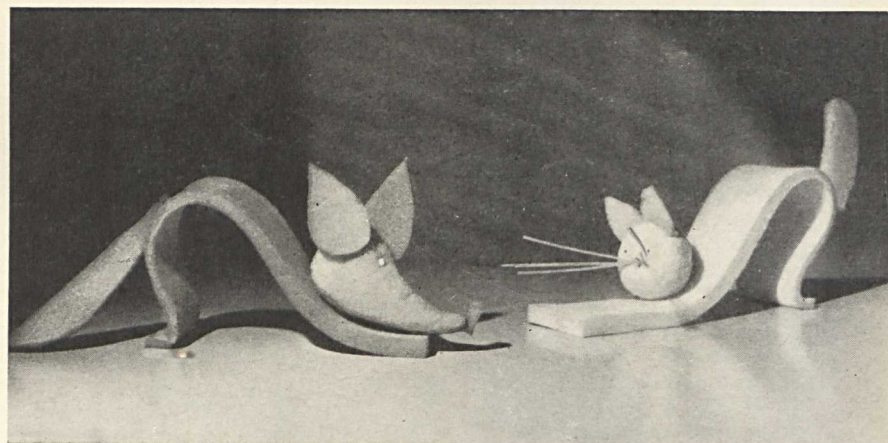
Здесь художник лишь частично воспользовался специфическими особенностями материала как средством решения художественного образа, и поэтому вполне естественны его дальнейшие творческие поиски.

Постепенно он овладевает наиболее характерным свойством поролона — его пружинистой мягкостью, столь великолепно гармонирующей с естественными движениями и повадками животных.

Выразительность игрушек — лисы, кошки, пумы, тигра — достигнута весьма лаконичными средствами: верными пропорциями длины, ширины и толщины пластины туловища, доведенной до простой прямоугольной формы, точной лепкой головы животного, ее удачно найденным масштабом и поворотом, верным рисунком других частей тела животного. Этого, оказывается, вполне достаточно для создания выразительного, правдивого образа.

Пластические свойства материала дают возможность придавать игрушке всевозможные положения, то расправляя и растягивая ее, то напряженно скручивая. Причем даже самые малейшие изменения, едва уловимые повороты головы или сгиб пластины туловища усиливают впечатление жизненной убедительности — убедительности не только внешнего вида или позы, но и внутреннего состояния зверя.

Героями каких увлекательных приключений могут



стать эти игрушки в детском воображении, какие занимательные истории могут быть разыграны с их участием!

Необычайная декоративность этих поролоновых игрушек позволяет рассматривать их и как «игрушки для взрослых», то есть с точки зрения их роли в современном жилом интерьере.

Легко себе представить, как красиво разместятся игрушки из поролона художника Свирина на спинке кресла, на письменном столе или на книжной полке.

Пластичные, легко меняющиеся по конфигурации, живые по форме и настроению, они красивы, выразительны и имеют все права на массовое распространение.

ОРГАНИЗАЦИЯ ПРОСТРАНСТВА ИНТЕРЬЕРА

А. ИКОННИКОВ

Еще полулегендарный китайский философ Лао-Цзы высказал правильную мысль, что сущность здания не в его стенах и крыше, но в пространстве, заключенном между ними, пространстве, в котором мы живем. Создание материальной среды для труда, быта или культурной деятельности людей — основная задача архитектуры.

В организации пространства, соответствующего социальным потребностям и техническим возможностям общества, находит свое выражение историческая конкретность архитектуры — то есть ее «современность» для данного момента. Своеобразие методов формирования пространства, присущее каждому периоду развития архитектуры, зависит и от мировоззрения, художественно-образных задач, которые ставятся перед архитектурой.

В архитектуре Ренессанса, например, изолированность интерьера от внешней среды, его замкнутость были связаны с условиями жизни людей. Помещения были законченными единицами, ограниченными инертными массивными каменными конструкциями, формирование которых подчинялось ясным геометрическим закономерностям.

Стены, ограничивающие парадные помещения, получали декоративную обработку, воспроизводящую в малом масштабе формы фасадов, где классический ордер использовался не как реальная конструкция, а лишь как символическое воплощение логики и гармонии. Иллюзорность этой «изображенной» архитектуры порождала стремление к иллюзорности живописи, заполнявшей плоскости стен. При этом живопись подчинялась той воображаемой тектонике, которую придавала стене архитектурная декорация. Иллюзия проема, создаваемая росписью, не нарушала композиционной завершенности помещения и ощущения законченности его пространства — напротив, она как бы утверждала реальность, вещественность декоративного ордера, «изображенного» плоской лепкой на ограничивающей стене.

Архитектурная декорация и живопись сближались в своей мнимой «реальности». Изобразительная трактовка ограждений влекла за собой потерю чувства материала, использование имитаций, нивелировку материалов под слоями штукатурки, краски, позолоты.

По мере того как нервный мистицизм контрреформации подавлял наивную ясность мышления гуманистов Ренессанса, исчезала и уравновешенная законченность пространственных композиций.

Церковь и придворная пышность абсолютизма требовали от архитектуры обрамления сложных театрализованных церемоний.

Архитектура барокко отказалась от конструктивной логики Ренессанса и стала откровенно-декоративной. Сооружениям эпохи барокко враждебна логическая ясность законченных в себе частей ренессансной композиции. Но та эпоха не располагала конструктивными средствами, которые позволили бы физически преодолеть изолированность, массивность каменных структур. Архитектура барокко искала поэтому приемы кажущегося, мнимого раскрытия пространства — она прибегала к иллюзионистическим эффектам, создаваемым живописью и искусной организацией освещения, чтобы имитировать глубину неба и бесконечных зыбких далей, разрушая тем самым зримую материальность стены и потолков.

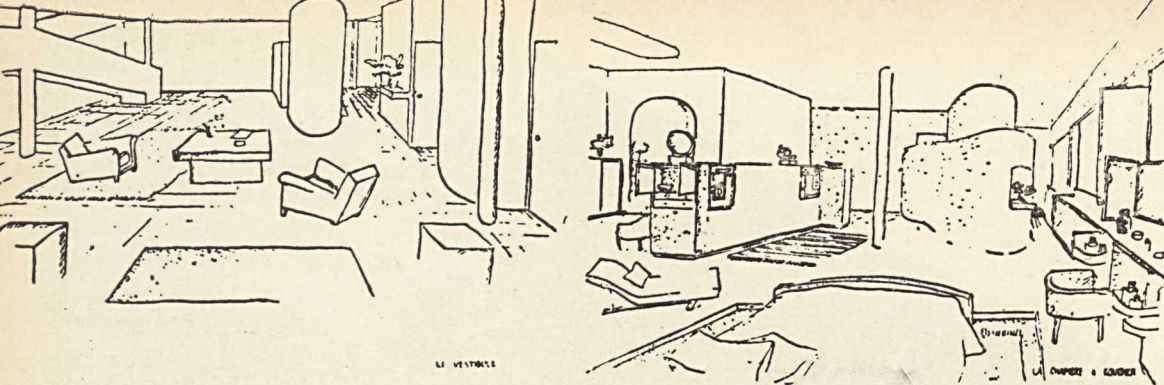
Сами стены лишаются плоскостности, они свободно изгибаются в плане, а преувеличенный, гипертрофированный рельеф скульптурной и архитектурной декорации разрыхляет их поверхность. Пластические элементы «врастают» в пространство, уничтожая четкость его ограничения.

Мир пространственных представлений барокко ушел от прямоугольной «перспективной коробки», излюбленной и живописцами, и зодчими Ренессанса. Архитектура сблизилась с приемами театрального искусства — драматургия церемониалов объединила помещения, пространства которых формировались бутафорией, скрывавшей подлинную структуру здания.

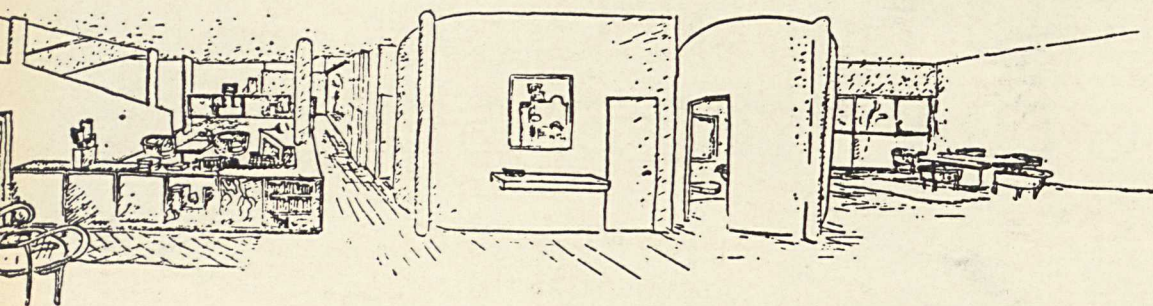
Рассудочность классицизма вернула архитектуру к пространственной системе Ренессанса, к замкнутости и геометрической четкости пространства, освободив от иррационалистических крайностей барокко. Но простота и ясность превратились понемногу в скованность и примитивность, прикрытые бессодержательным декором.

Уже с середины прошлого столетия задачи обслуживания огромных масс городского населения в новых общественных и торговых зданиях, новые гигиенические и экономические требования, предъявляемые к жилищу, равно как и потребности производства, вступили в резкое противоречие с установленными классицизмом канонами архитектурной композиции.

К поискам новых методов формирования пространства зданий, к новаторству, идущему «изнутри», первым подошел американский архитектор



Ш. Корбюзье. Наброски интерьеров жилого дома с железобетонным каркасом.



Ф. Л. Райт. Интерьер гостиной в Спринг-грин, 1925

Ф. Л. Райт. Его вдохновили японские народные постройки, интерьер которых, сохраняя пространственное единство, расчленялся легкими раздвижными перегородками. Это позволяло гибко менять внутреннюю структуру помещений, при необходимости разделять или сливать их, а цельность внутреннего объема и при малых площадях давала ощущение простора. В 1903 году Райт построил особняк Уиллитса в Чикаго. Внутренние пространства основных помещений этого здания, как и в японском доме, «перетекают» одно в другое, интерьер системой террас и лоджий, огромными навесами кровель связан с внешней средой. Замкнутость разрушена, вместо цепи законченных в себе изолированных пространств создана пространственная система.

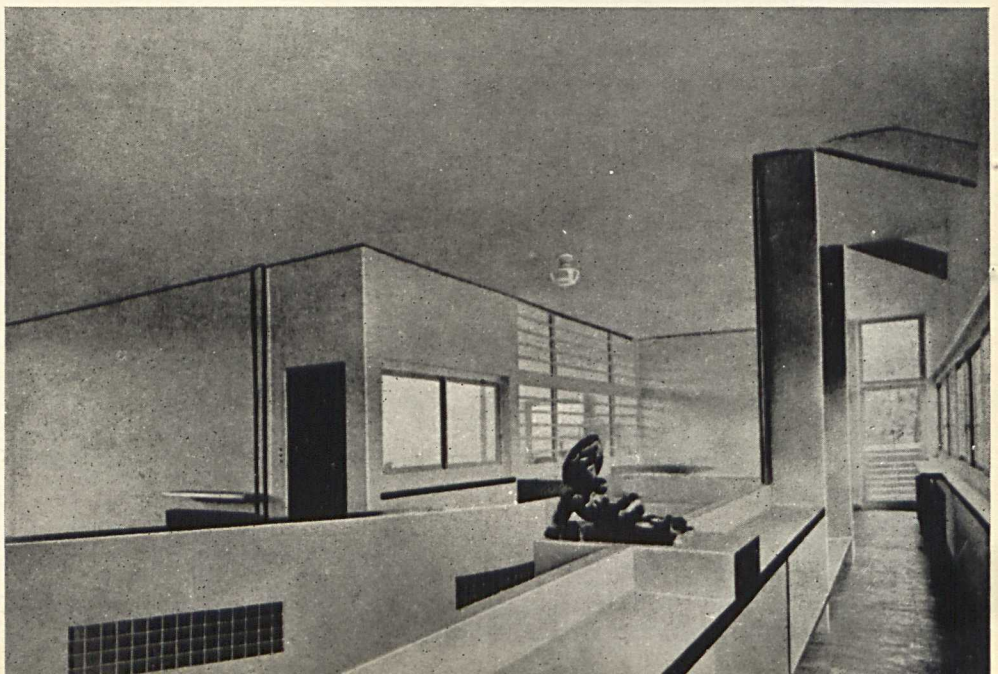
Этот эксперимент был выполнен Райтом еще с помощью традиционных материалов. Применение стали и железобетона позволило развить намеченные принципы. Новые материалы дали возможность создать новую конструкцию зданий. Тонкий каркас стал несущей основой, а стены, превратившиеся в мембраны-ширмы, лишь расчленяют и организуют пространство. Благодаря этому стали возможны разнообразные формы связи помещений с окружающей средой, пейзажем. Применение угловых консолей позволило освободить от стен даже углы, смыкая на них плоскость стекла. Солнце пронизывает помещения.

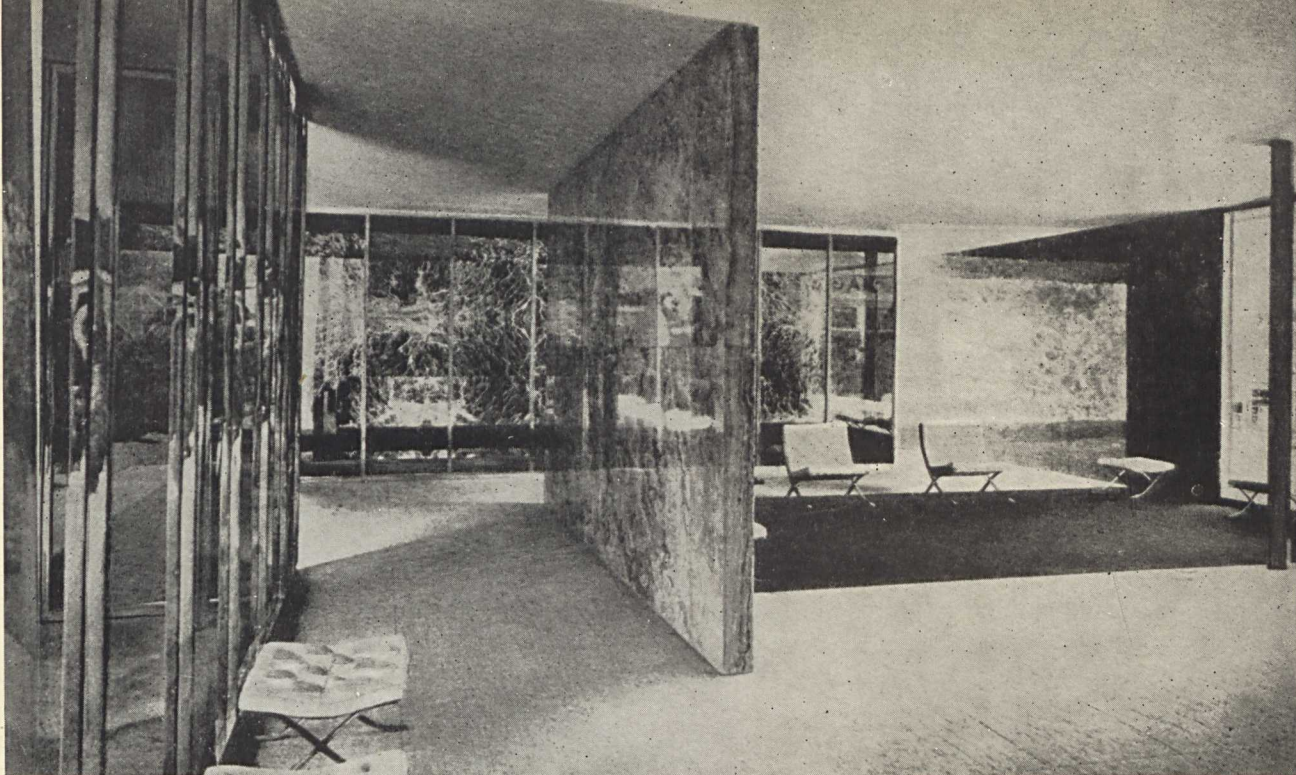
Возможности новых материалов для развития новой концепции интерьера широко пропагандировал еще в начале 20-х годов французский архитектор Шарль Корбюзье. И Райт, и Корбюзье мечтали применить свои новые идеи в строительстве жилищ для народа. Но капиталистическая действительность толкнула их на другой путь, превратив в модных архитекторов, создателей роскошных особняков и коммерческих зданий. Архитектура коммерческих зданий и жилищ для тех, кто «наверху», направляемая стремлением и архитектора и заказчика выделиться, утвердить свою «индивидуальность», все более попадала под влияние формалистических течений искусства Запада.

В этой «модной» архитектуре воплощение разумных по существу идей доводилось до абсурд-



Ш. Корбюзье. Интерьер особняка в Гарш под Парижем, 1927





Мисс ван дер Роэ. Интерьер павильона Германии на выставке в Барселоне. 1929

Мисс ван дер Роэ. Интерьер здания архитектурного факультета технологического института в Чикаго. 1954

ных крайностей. Так случилось и с попытками создать выразительность интерьера противопоставлением лаконичных плоскостей (стен, перекрытий), возродить эстетическую ценность гладкой плоскости. Над этой проблемой с начала 20-х годов работали голландцы ван-Эстеррен и Ритвелд, несколько позднее — Корбюзье и немецкий архитектор Мисс ван дер Роэ. Но под влиянием кубизма лаконизм превратился в фетиш, в жертву которому были принесены и целесообразность организации пространства, и то живое человеческое тепло, которое всегда отличало подлинные произведения архитектуры.

Для композиции интерьеров, сформированных лаконичными плоскостями стен, особую роль играет цветовое решение. Работы Ф. Леже положили начало использованию локальных, чистых цветов, сочетающихся с белым, черным и серым. Интенсивная гладкая окраска цельных поверхностей оказалась эффективным средством, помогающим организовать пространство, усилить или ослабить впечатление глубины или протяженности интерьера, разграничить его планы. Однако и это средство было воспринято как самоцель — из приема окраски помещений, подчиненной пространственному замыслу, оно разрослось чуть ли не в направлении живописи (Пит Мондриан и его последователи). Окраска, превращаемая в абстрактную живопись, стала искажать восприятие пространства, дробить плоскости. Применение цвета потеряло композиционную осмысленность.

По столь же опасному пути пошло на Западе и развитие идеи «свободного раскрытия пространства». Эта «свобода», став общепринятой модой, нарушает требования изоляции различных процессов в здании.

Широкую известность получил построенный Мисс ван дер Роэ выставочный павильон Германии на международной выставке в Барселоне (1929), в котором новый метод формирования пространства получил законченное выражение. Несущей основой павильона являются легкие стальные стойки. Стены, освобожденные от нагрузок, лишь подразделяют пространство, но не образуют замкнутых объемов. Более того, нет четкой границы между внешним пространством и внутренним,



Стеллаж, членящий пространство жилой комнаты.



ничто не обозначает, где начинается первое и кончается второе. Стремление воплотить новые представления об организации интерьера стало самодовлеющим, эксперимент превратился в самоцель.

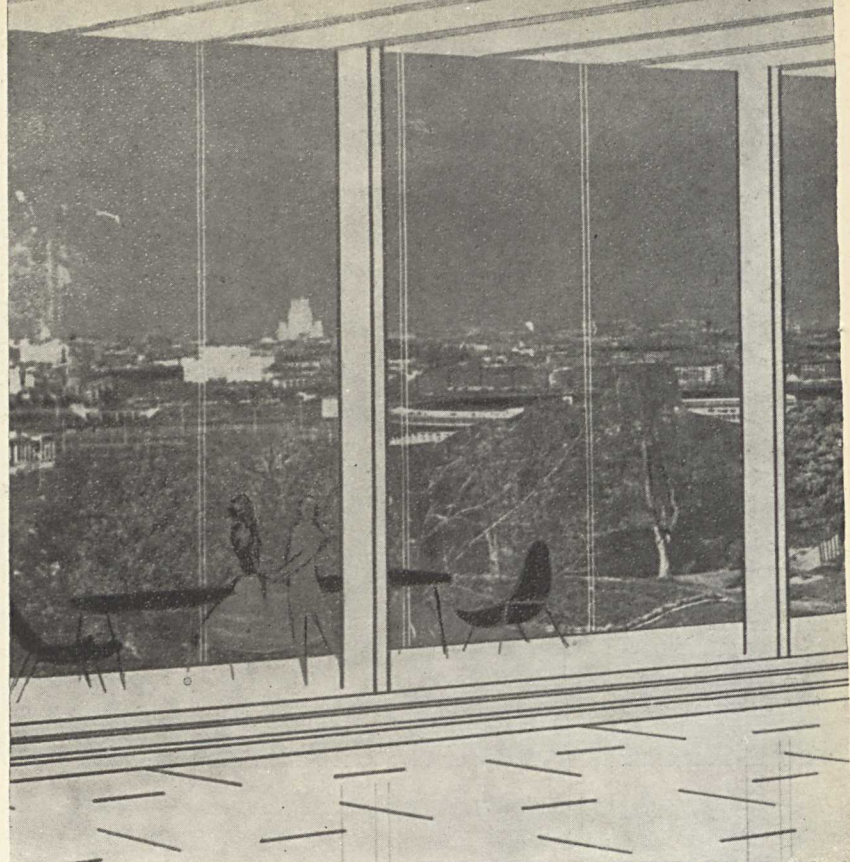
Но если «обострение» формальных приемов не входило в противоречие с назначением выставочного павильона, то в жилых домах слияние пространств снижает подчас комфорт помещений, а сплошные стеклянные стены затрудняют защиту здания от холода зимой и перегрева солнечными лучами летом.

До своего логического предела стремление к слиянию частей интерьера было доведено в построенном тем же Миес ван дер Роэ здании архитектурного факультета технологического института в Чикаго (1954). В этом сооружении всякое разграничение помещений уничтожено. Стены исчезли, единое внутреннее пространство образовано перекрытием, подвешенным к расположенному снаружи каркасу. Интерьер сквозь прозрачные стеклянные ограждения раскрыт в окружающий пейзаж. Здание превратилось в прозрачный павильон, фактически не имеющий интерьера. Сведение метода гибкой организации пространства к абстрактной идее единства и слияния привело к отказу от всякой организации, стало путем к «самоуничтожению» архитектуры. Пытаясь логически продолжить развитие архитектуры по этому пути, некоторые зодчие Запада приходят к фантастическим предложениям использовать техническую аппаратуру, создающую воздушные и лучевые завесы, вместо строительства сооружений.

Нужен ли более яркий пример того, как формалистическое истолкование приводит к абсурду творческую идею?

Но если те же принципы используются на реалистической основе и ставятся в зависимость от назначения постройки, могут возникнуть интерьеры, удобно организованные и в то же время обладающие исключительной выразительностью пространственной композиции. Подобные приемы позволяют создать ощущение просторности интерьера при весьма экономном использовании объема помещения.

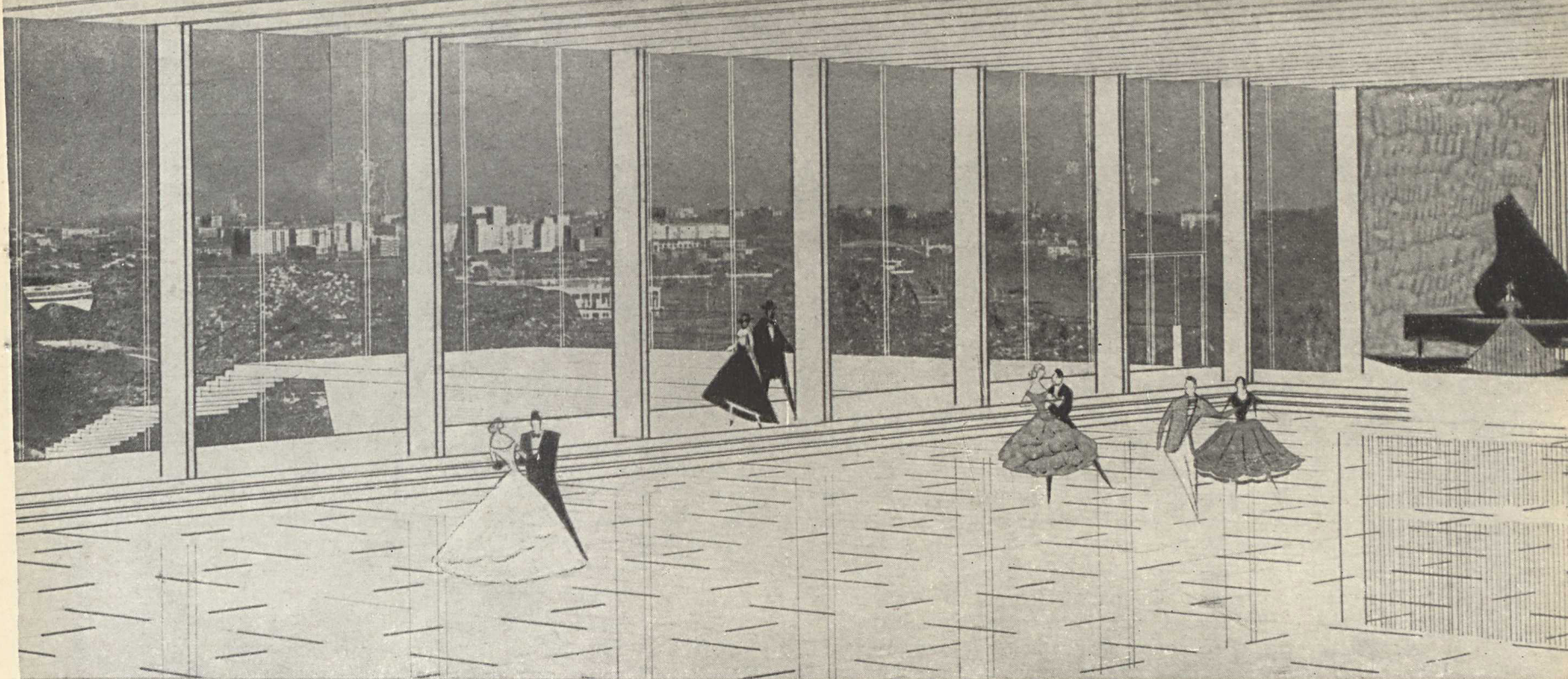
Реалистический подход к использованию новых методов организации интерьера, создание так называемых «переливающихся» пространств обеспечили выразительность залов Дворца культуры завода имени Лихачева, построенного в начале 30-х годов по проекту братьев Веснинных.



Однако именно в области пространственных решений интерьеров более всего сказалось сковывающее влияние реминисценции классицизма в нашей архитектуре. Здесь особенно трудно отказаться от привычных представлений, шаблона, механического восприятия традиции. Но уже создан и воплощается в жизнь ряд проектов, по-своему свежо и интересно трактующих пространственную композицию. В первую очередь хочется назвать проект Дворца Советов в Москве, выполненный бригадой архитекторов под руководством А. Власова. Основная идея системы интерьеров этого здания заключается в свободной постановке трех залов среди объединяющего все здание пространства фойе — зимнего сада.



Ф. Л. Райт. Интерьер дома в Миннеаполисе.
1953



П. Зиновьев, М. Дембовский, Ю. Юров. Танцзал на Воробьевском шоссе. Проект. 11-я мастерская Моспроекта. 1960

Анфилада разнообразных по площади и высоте парадных залов и вестибюлей является основой композиции и главного здания Дворца пионеров на Ленинских горах в Москве (проект выполнен бригадой молодых архитекторов). Зрительная взаимосвязь помещений не исключает здесь возможности их временной изоляции. Черты нового видны и в интерьерах строящихся крупнейших кинотеатров Москвы.

Новое понимание внутреннего пространства здания — не как цепочки помещений-ящиков, нанизанных на нитку коридора, а как единого целого, — по праву получает широкое распространение в нашей практике.

Деталью, порожденной новой трактовкой интерьера, являются перегородки-ширмы, обозначающие функциональное подразделение единого пространства. В зависимости от необходимой степени разграничения, они могут быть свободно стоящими или примыкающими к одной из стен, могут доходить до перекрытия или давать возможность пространству свободно развиваться над ними. Наконец, они могут быть своего рода прозрачными завесами или включать ажурные вставки, выполненные из бетона, металла, дерева, как силуэтные декоративные композиции — свободные, орнаментально-ритмические или сюжетные, типа «скульптурной графики» И. С. Ефимова; они могут, наконец, иметь характер решеток-трельяжей, оформленных вьющейся зеленью. В жилом помещении подобную роль может играть свободно стоящий стеллаж.

Равным образом в композициях нового типа находят применение свободно подвешенные внутри конструктивной коробки потолки-балдахины. Такие потолки также в известной мере могут намечать подразделение пространства. Они служат для улучшения акустических качеств помещений, в них удобно размещаются источники искусственного света. Интересный тип такого потолка применен в некоторых зданиях финским архитектором А. Аалто. Используя прием, при помощи которого из мелкой сосновой рейки, набранной на каркасе, может быть образована любая криволинейная поверхность, он формирует необычайно декоративные, мягко изогнутые, волнистые деревян-

ные экраны, помогающие улучшить акустику помещений.

Логичная, основанная на ясной тектонике архитектура интерьера требует внимательного отношения к материалу. Наряду с деревом, сохраняющим под тонким слоем лака или прозрачного пластика свой цвет и текстуру, наряду с различными синтетическими материалами в отделке интерьера начинает с успехом использоваться и открытая поверхность кирпичной кладки, и неоштукатуренный бетон, которому можно придать очень выразительную фактуру. Свойства бетона дают возможность создавать углубленные, «оттиснутые» рельефы — этот мотив легко осуществить и при монолитном, и при сборном бетоне, закладывая в опалубку соответствующую форму (в виде резинового рельефного коврика, гипсовой модели и т. д.).

В некоторых случаях, для того чтобы усилить впечатление единства внутреннего пространства и окружающей среды, в интерьере и экстерьере используется один и тот же прием обработки поверхности (например, в некоторых постройках Ф. Л. Райта стены помещений, как и фасады, облицованы естественным камнем, а поверхность потолка, проходя сквозь стеклянную стену-ограждение, не прерываясь и не изменяясь, превращается в навес над террасой).

Смелым экспериментом, устремленным в будущее искусства, явились выставки Чехословакии в Москве. Последовательное развертывание пространства перед зрителем, развитие композиции во времени позволили прийти к новым путям синтеза искусства. «Динамичная» архитектура связала в органическое целое статичные изобразительные формы и динамику кинозрелища. Виртуозная, блестящая, остроумная декорация была здесь подлинно трехмерна и по своему органична, она не только внедрялась в пространство, но и помогала формировать его. Сквозь недолговечный фейерверк выставочной виртуозности проступили очертания серьезных новых идей.

Таким образом, создание подлинно современной архитектуры интерьера определяется подходом к пространственной композиции и требует полного отказа от застывшей статичности привычных представлений, воспитанных архитектурой классицизма.

РУССКОЕ ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

Н. КАПЛАН

За последние несколько лет выпущено немало монографических исследований, посвященных различным отраслям советского декоративно-прикладного искусства, жизни и деятельности художников и мастеров, работающих в этой области. Вместе с тем литература по истории и теории советского прикладного искусства по-прежнему продолжает оставаться довольно бедной, значительно беднее созданной в советскую эпоху обширной литературы по вопросам советского станкового и монументального изобразительного искусства. Особенно велика в настоящее время потребность в серьезных исследованиях, обобщающих опыт развития декоративно-прикладного искусства за большой отрезок времени и прослеживающих основные закономерности этого развития.

Поэтому художественная общественность и специалисты с интересом встретили капитальный труд С. Темерина «Русское прикладное искусство»*. Эта богато иллюстрированная книга (в ней помещены двести цветных и одноцветных иллюстраций) посвящена советской художественной промышленности (1-я часть) и русским народным художественным промыслам советского времени (2-я часть). Впервые в таком большом, обобщающем труде сделан опыт объединения и параллельного рассмотрения государственной промышленности и художественных промыслов.

В подзаголовке автор называет свой труд очерками. Несмотря на то, что автор немало сделал для унификации изложения материала (в частности, обе основные части книги одинаково начинаются с обзора мероприятий партии и правительства в этой области), — каждая отдельная глава, в сущности, имеет свой особый план и написана по-иному, исходя из конкретных особенностей самого материала.

В первой части автором рассмотрены советский фарфор, фаянс, майолика, стекло, текстиль. Положительной стороной раздела, посвященного государственной промышленности, является введение отдельной главы о мебели, оборудовании и убранстве квартир, а также специального очерка по истории советского костюма.

Во второй части автор рассматривает лаковую миниатюру, финифть, роспись по металлу и дереву, резьбу по дереву, кости и камню, керамику, вышивку, кружевоплетение, узорное ткачество. Автор обнаруживает при этом большую эрудицию, умение свободно обращаться со сложным и разнохарактерным материалом.

Хотя основной объем книги посвящен современному состоянию советского прикладного искусства, но в ряде глав, отведенных старинным, традиционным для русского народа художественным ремеслам, как-то: художественному стеклоделанию, гончарству, резьбе по кости, узорному ткачеству и пр., даны краткие исторические справки о возникновении этих производств и промыслов и об их месте в искусстве прошедших столетий. Так, например, в начале главы о стекле С. Темерин пишет:

«Художественное стеклоделие стояло на большой высоте еще в Древней Руси. Золоченые стеклянные сосуды, изготовлявшиеся в XVIII веке на Духанинском заводе под Москвой, по свидетельству иностранцев, посещавших Россию, превосходили своей красотой европейские изделия. Стеклом занимался гениальный русский ученый М. В. Ломоносов, заложивший начало подлинной науки о стекле и его производстве» (стр. 80).

В главе, посвященной резьбе по кости, подчеркивается: «Русская резьба по кости имеет глубокие традиции. По мнению некоторых исследователей, резчики по кости повсеместно выделились в особый отряд ремесленников в период с XI по XIII век, по мнению других, это произошло не позднее X века. О том, что искусство резьбы по кости стояло высоко в Древней Руси, свидетельствуют упоминания византийских писателей, которые отмечали, что в Западной Европе резьбу по кости в то время нередко называли искусством руссов» (стр. 232).

Во многих местах книги автор высказывает интересные, меткие наблюдения и делает выводы, касающиеся общих вопросов эстетики декоративно-прикладного искусства или же специфики творческого процесса в той или иной отрасли.

Например, во введении автор пишет:

«Глубокое чувство эстетического удовлетворения способны вызвать лишь те бытовые предметы, те произведения прикладного искусства, в которых глаз зрителя видит внутреннюю логику и закономерность построения, в которых все подчинено, с одной стороны, этой внутренней логике и закономерности, а с другой — творческой фантазии художника, его художественному глазомеру, чутью, такту, его темпераменту, тому общему идейно-эмоциональному строю, которым всегда бывает проникнуто любое произведение искусства» (стр. 23).

Анализируя композиционные особенности палехской миниатюры, С. Темерин специально останавливается на характерной для этого искусства условности в изображении пространства, на наличии в изображении двух точек схода перспективных линий.

«Эту условность, допускающую две точки зрения на предмет, широко распространенную в декоративном искусстве народов всего мира, начиная от настенных росписей Аджанты, миниатюр Индии, Ирана, Армении, китайской живописи гогуа и кончая миниатюрами, фресками и иконописью древнерусского искусства, старейшие мастера Палеха знали очень хорошо, ценили ее и великолепно использовали в миниатюрной живописи на папье-маше» (стр. 176—177).

Книга «Русское прикладное искусство» интересна и ценна также подбором иллюстративного материала. Многие произведения прикладного искусства опубликованы и воспроизведены в ней впервые. На ее страницах впервые воспроизведен в цвете портичный по своему образному решению фарфоровый кофейный сервиз «Кизил» А. Щекатиной-Потоцкой, созданный ею в 1956 году. Впервые опубликован ряд прекрасных набивных тканей последних лет, разработанных художниками советских текстильных

* С. М. Темерин, Русское прикладное искусство, Издательство «Советский художник», 1960.

фабрик, в том числе набивные поплины А. Забелиной, Н. Кирсановой, Н. Жовтис (один из них — «Матрешки», выполненный в 1957 году, воспроизведен в цвете).

Среди иллюстраций к разделу художественных промыслов читатель увидит воспроизведение декоративных сосудов с травным узором, расписанных лучшими современными художниками Хохломского промысла О. Булганиной и А. Куркиной. Большой интерес представляет также публикация фото огромных ковров, выполненных художницами Люберецкого коврового комбината Н. Злодеевой, Н. Еремеевой, А. Корниловой, А. Шестаковой для залов Большого Кремлевского дворца.

Размер журнальной статьи не позволяет хотя бы только перечислить все те произведения декоративно-прикладного искусства, созданные за последние пять лет, которые впервые воспроизведены в рецензируемой книге.

Самостоятельную ценность представляют полная, тщательно по разделам составленная библиография, подстрочные примечания, в особенности многочисленные, скрупулезно подобранные краткие биографии упоминаемых в тексте художников (также публикуемые впервые).

Вместе с тем в книге допущены, к сожалению, и некоторые промахи. Огромный объем материала, стремление автора охватить все и всех привели к известной монотонности и одновременно конспективности изложения, в особенности в анализе творчества отдельных мастеров и их работ; в ряде случаев анализы подменены беглым перечислением. Думается, что автору надо было бы либо поступиться частью привлеченных им имен и примеров в интересах углубления остального материала, либо значительно расширить объем текста.

Не вполне удовлетворяет читателя и то, что С. Темерин обошел те острые проблемы, которые вставали перед промышленностью и промыслами на различных этапах их развития.

Несколько спорным представляется в отдельных случаях принцип распределения материала по главам. Напри-

мер, лаковая миниатюра и живопись по эмали объединены в одной главе, хотя между этими двумя видами живописи ни по материалу и технике, ни по композициям и тематике нет ничего общего. Точно так же жостовская роспись на подносах соединена с хохломской росписью по дереву. Между тем по установившейся традиции, жостовскую роспись скорее уже следовало бы объединить с финифтью, а хохломскую роспись — с другими видами декоративной росписи по дереву, в частности с городецкой росписью, о которой в книге почему-то ничего не говорится.

Непонятен также принцип подбора биографического материала о мастерах и художниках. С одной стороны, часто приводятся биографии довольно случайных в прикладном искусстве, мало чем проявивших себя художников, с другой — опущены, не приведены биографии, например, главного художника ленинградского завода художественного стекла Е. Яновской или руководителя лаборатории узорного ткачества и росписи тканей в Научно-исследовательском институте художественной промышленности О. Танкус, хотя имена обеих этих художниц и их работы приводятся и разбираются в тексте. Было бы более удачным и оправданным все биографии собрать в особом примечании в конце книги, распределив их по алфавиту, что позволило бы автору избежать пропусков и облегчило бы читателям восприятие основного текста.

Отмеченные недочеты, разумеется, не умаляют общей большой ценности изданного труда С. Темерина. «Русское прикладное искусство» явится подлинной маленькой энциклопедией советского декоративно-прикладного искусства, пользуясь которой теоретики и искусствоведы смогут двигаться дальше по пути исследования и углубления отдельных частных проблем.

Следует отметить хорошее оформление книги, выполненное художником В. Антиповым, но качество печати иллюстраций, в особенности черно-белых, оставляет желать много лучшего.

В Министерстве культуры СССР

ДЕКОРАТИВНОМУ ИСКУССТВУ — КВАЛИФИЦИРОВАННЫЕ КАДРЫ

На заседании коллегии Министерства культуры СССР, проходившем под председательством Е. А. Фурцевой, был рассмотрен ряд организационных вопросов, связанных с подготовкой художников.

Основное внимание коллегия уделила подготовке кадров для декоративно-прикладного искусства.

Коллегия Министерства культуры отметила, что художественные вузы до последнего времени крайне ограничивали подготовку художников декоративно-прикладного искусства. Так, например, в 1960 году было выпущено всего 148 молодых специалистов. Не удивительно поэтому, что заявки многих предприятий и совнархозов, ходатайствовавших о присылке художников, не удовлетворяются.

Вместе с тем факультеты изобразительного искусства наших вузов выпустили в 1960 году 294 живописцев, графиков и скульпторов, не подготовленных к разносторонней творческой деятельности, в частности в декоративном искусстве.

По решению коллегии в новом учебном году высшие и средние художественные учебные заведения будут готовить специалистов широкого профиля, способных работать в различных областях промышленности. Вводится специализация для подготовки художников высшей квалификации, призванных решать вопросы художественного конструирования промышленной продукции. Одновременно начнется подготовка художников-оформителей средней квалификации.

Намечены меры по распределению выпускников художественных вузов. Они будут направляться в различные отрасли народного хозяйства, а также на педагогическую работу. Одаренным юношам и девушкам из крупных промышленных районов и республик, где нет художественных учебных заведений, предоставлено право поступать на учебу вне конкурса.

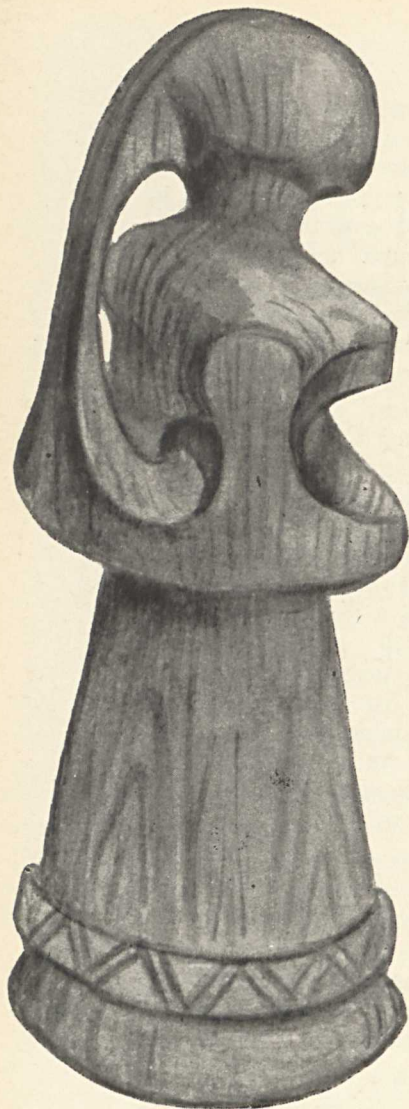
Коллегия Министерства культуры СССР поручила Академии художеств СССР разработать мероприятия,

связанные с организацией художественно-промышленного образования и оказанием методической помощи вузам и училищам декоративно-прикладного искусства. Министерством культуры союзных республик предложено принять активное участие в определении потребности в художественных кадрах и в планировании их подготовки. В частности, предусмотрено значительное увеличение приема в высшие и средние учебные заведения по различным специальностям декоративно-прикладного искусства. Вместе с тем будут пересмотрены размещение и профиль учебных заведений, с тем чтобы обеспечить квалифицированными художественными кадрами бурно растущие промышленные районы Сибири, Дальнего Востока и Средней Азии.

Меры, намеченные коллегией Министерства культуры СССР, несомненно сыграют важную роль в дальнейшем развитии советского декоративного искусства, в многогранной работе по эстетическому воспитанию нашего народа.

ПЛОТНИЦКАЯ ИГРУШКА

А. ЧЕКАЛОВ



Кукла-панка. Онежский берег Белого моря. Архангельская обл. Конец XIX в. Гос. Музей этнографии народов СССР.

Конь. Великий Устюг. Начало XX в.



Игрушка Севера почти не изучена. Сегодня это часть прошлого, вчера — один из наиболее массовых и замечательных видов народной резьбы Архангельского и Вологодского краев. Хотя массовая кустарная выработка деревянных резных игрушек прекратилась, еще остались отдельные резчики, сохранились в деревнях детские игрушки-самоделки, местами можно найти в домах колхозников и «старинные» скульптурные игрушки 40—50-летней давности.

Лучшие коллекции северных игрушек были собраны в 10—30-е годы нашего столетия, когда игрушечный промысел кормил множество селений*. Дореволюционные находки были частично опубликованы в альбомах А. Бобринского и других изданиях, богатейшие поступления 20—30-х годов почти нигде не публиковались и до сих пор мало известны.

Северная игрушка относится к группе наиболее простых деревянных изделий, таких, например, как мебель из корневищ и развилок, выдолбленные ковши и чашки, простейшие орудия ремесла, вырубленные топором из массива. Северная игрушка, непосредственно связанная с плотницким делом, развивалась как побочная отрасль этого ремесла.

Игрушками часто служили «отходы производства» в виде округлых баясин с маковкой наверху или квадратных брусков с фигурными концами, обрезков тесин с узорными кромками и т. д. Игрушками становились отслужившие детали архитектуры (стамики-«солдатики» с крыши, резные наличники, украшенные головками коней). Вырубая дом, лодку или скамью, мастер попутно изготовлял из того же материала маленькие скамеечки и лодочки, сработанные в той же технике и формах. Многие игрушки служат как бы моделями «больших» предметов. Таковы всевозможные детские корабли, якоря, лопаты, бороны, сани, телеги, лодки, столы и стулья, ковши, бочонки, ведерки, совки, гармошки, топоры, ткацкие станы, вальки и прялки (находки на Печоре и Кокшенье в 20-е г. XX в.).

Создавая изобразительную игрушку — куклу или зверя, мастер и тут оставался плотником по преимуществу. Скульптурная форма вырубалась быстрыми, сильными ударами, очерчивалась прямыми, симметрично расположенными плоскостями. Изделие получалось массивным, цельным и замкнутым по очертаниям. Четко обозначались ясные геометрические объемы, кубичные, шаровидные или пирамидальные. Сочетание этих объемов, чередование выступов и углублений, прямых и округлых частей подчинялись крупному, чисто архитектурному ритму, выдерживались в величаво-простых пропорциях, создавали ту внушительность силуэта, которая присуща деревянным зданиям Севера.

Лишь после того как «построена» устойчивая и выра-

* Коллекции северных игрушек (собиратели — Д. Травин, Е. Лядкий, И. Билибин, В. Арсеньев, А. Журавский, Л. Костиков и другие) хранятся в разных музеях Союза, главным образом в Музее этнографии народов СССР и Русском музее в Ленинграде, Архангельском, Загорском музее игрушки, а также в Историческом музее в Москве, в Великом Устюге, Шенкурске, Череповце, Каргополе, Сольвычегодске, Тотьме, Вельске и других городах Севера.



Кукла-панка. Район Архангельска. 1888. Архангельский краеведческий музей.

зительная архитектурная балясина, мастер слегка детализирует изображение, причем и тут стремится вывить общий, большой ритм, превращая, например, пуговицы на одежде куклы в крупные декоративные кольца, а швы платья — в глубокие желобки наподобие каннелюр или карнизов здания. Применяя подкраску, резчик, опять-таки следуя строительным традициям, кладет ее не везде, а только на отдельных участках, оттеняя объемную композицию. Этому служит и геометрический выемчатый узор, скупой, но сочный, подчеркивающий гладь дерева игрой светотени. Он также играет не столько изобразительную, сколько архитектурно-декоративную роль: создавая намек на оперение птицы, шерсть зверя, вышитую одежду куклы, орнамент образует ритмические акценты, выявляя основные оси, границы членений и направление всей формы.

В северных игрушках больше монументальности, чем динамики и повествования. Сюжетные группы почти отсутствуют. Круг изображений крайне ограничен: кукла, петух, водяная птица и конь, самые древние и устойчивые образы северно-русского фольклора. Даже используя развилки и корневища, северный игрушечник, как и плотник-строитель, подчиняет естественную искривленную форму спокойной, уравновешенной композиции. Чешскому резчику развилка ветви подсказывает очертания плясуна-музыканта, бойко изогнувшегося в живой заливчатой позе. Мастер-помор, наоборот, обрубаёт случайные отростки, оставляя устойчивый, симметричный развилка, и превращает куклу в правильный треножник. Там, где фантазия норвежского

крестьянина усматривает очертания причудливых змей, кусающих как бы сломанную руку человека, архангельский плотник видит плавный, ритмично круглящийся абрис шеи лебеда или коня.

Известно, что на Севере долгое время существовали резные «истуканы» — изображения домовых в виде пугающих портретных голов умерших предков. Подобные изображения, сходные с археологическими находками в Новгороде, еще недавно можно было встретить в глухих районах Северного края, например, Чарозере, где им придавался особенно правдоподобный облик благодаря использованию настоящих одежд и головных уборов. Магические образы слабо отразились в резной игрушке. В ней никогда не выделяется лицо — этот главный элемент идольских голов. Отсутствуют символические знаки, ритуальные жесты и позы. Основой образа в игрушке служит живая натура, претворенная в обобщенную архитектурную форму.

Характер северных игрушек, при всей устойчивости основных признаков, исторически изменялся. В отдельных районах выработались местные, своеобразные формы. Сложились значительные центры игрушечного ремесла.

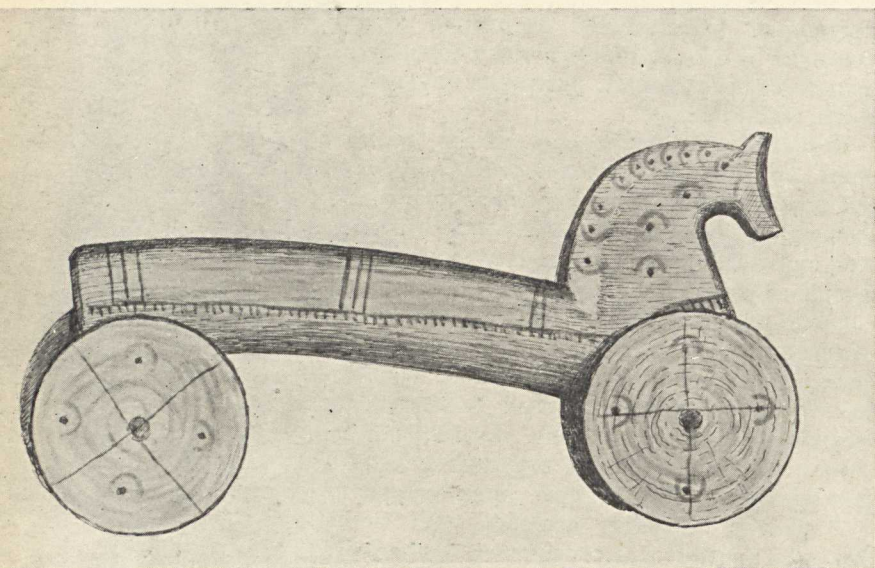
Самые ранние сведения о резной самодельной игрушке Севера относятся к концу XVIII века. Однако среди простейших печорских коней и кукол конца XIX века есть типы, очень похожие на недавно найденные игрушки древнего Новгорода. Без сомнения, эти плоские, вытянутые в виде бруска коньки на колесах, могли удержаться на Печоре со времени колонизации края. Печорские игрушки, вообще наиболее архаичные и массивные, отличаются особой архитектурностью, кубичностью объемов и лаконизмом резного узора. Конь, любимая игрушка детей Печоры и Мезени, дается в самых разнообразных вариантах: в виде удобных салазок, низкой скамейки на колесах, тройки коней, вырубленных из одного полена, коня, везущего дровни. Все чрезвычайно функциональные игрушки.

На Мезени особенно часто изображался конь с крутой, изогнутой кольцом шеей, на высоких ногах-тумбах. По объяснению местных жителей, это особая северная порода — «мезенки». Среди печорских кукол из селений Великовисочное, Усть-Цильма, Оксина, Гаревое попадаются образцы, напоминающие своей экспрессией негритянскую скульптуру. Печорские дети вырезали из дерева маленьких птичек, точно передавая, используя подкраску, особенности местных видов чаек, тупика, черны, свиси, кулика, дикого гуся. На Мезени любили яркую локальную окраску в зеленый, голубой, малиновый цвета.

К печорскому типу примыкают игрушки Поморья — такие же суровые, глубоко традиционные и монолитные. В Луде и Уне, на Онежском берегу, часто использовали природные развилки. Так возникли веселые кони-«кобылки» из узловатых ветвей, трехногие куклы-«мутовки» и куклы-«всадники» с длинными изогнутыми ногами. Они особенно выразительны благодаря тому, что дерево почти не обработано. Местами оставлена даже кора. Скульптор-резчик лишь выявил силой фантазии образ, заключенный в самом материале.

В Пушлахте и Яренге игрушки более профессиональны по выполнению. Строже и тоньше моделируются объемы, узорно разрабатываются детали одежды, косы и платки на головах, пуговицы на сарафане. Однако все эти детали следуют принципу архитектурно-ритмического размещения. Общая композиция сохраняет все черты ярусной башни или балясины, построенной на игре кубических и шаровидных элементов, узких поясков и сочных подрезов, как в древнерусском зодчестве. Часто применяется особый способ выжигания узора раскаленным гвоздем. Датировка лучших образцов — 80-е годы XIX века.

С начала XX века появляется крашенная, натуралистическая по формам кустарная архангельская игрушка, копирующая фабричные куклы («купцы», «солдаты», «дамы»



Конек-каталка, Кирилловский район, дер. Теряево, близ Феропонтова, Вологодская обл. 20-е гг. XX в.

в кринолинах и т. д.). В характере объемного построения, моделировки, статичности облика сохраняются традиции более ранних кукол (по-местному «панок»). Архангельские «кони» и «птицы» начала XX века (10—20-е гг.) плоски, забавны, ярко окрашены анилином, снабжены кудельной гривой, хвостом. Подобные игрушки изготавливались шенкурскими плотовщиками во время лесосплава.

Вологодская игрушка — более поздняя по стилю, более нарядная и забавная. Это кустарная массовая продукция, технически упрощенная, изготовленная с минимальной затратой материала. Общие типы глубоко традиционны и сходны с поморской игрушкой.

Главные районы, где создавались вологодские игрушки — Кириллов, Кадниковский уезд, окрестности Великого Устюга, — известны с XV—XVII веков как крупные центры производства деревянной посуды, мебели, разного щепного товара. В конце XIX — начале XX века, в связи с падением

спроса на эти изделия, резчики-кустари перешли на игрушечное дело, сохранив традиционные навыки и приемы резьбы.

Кадниковские длинные и узкие кони-колоды из березы и ольхи, окрашенные темперой черного и красного цвета, относятся к 70—80-м годам XIX века.

Кирилловские игрушки 70—80-х годов XIX века — наиболее массовые, имеют сходство с нижегородскими, которые возникли под влиянием северных образцов. Для кирилловских изделий характерна выразительность силуэта, угловатая обрубковка объема, интенсивная окраска темперой, легкий мазковый расписной узор. Ремесленное производство игрушек заглохло в начале XX века. Традиции его сохранялись до 30-х годов XX века в творчестве крестьян Кирилловского района (деревни Теряево, Малково) и сказались в самодельных игрушках окрестностей Каргополя.

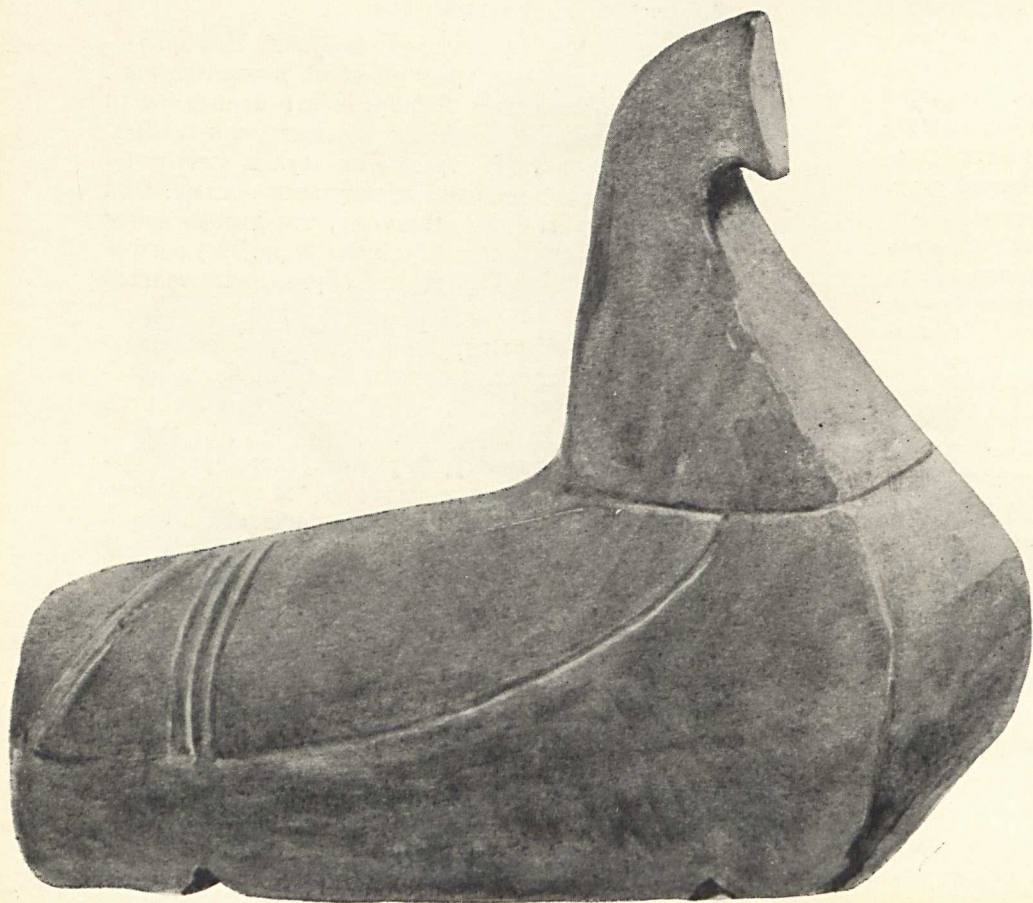
Устюжские игрушки возникли на основе местных скульптурных швеек и ковшей конца XIX века.

Мало кому известно, что еще недавно, в 30-х — начале 40-х годов, в окрестностях Устюга резали замечательную скульптурную игрушку, причем, по-видимому, работали потомственные мастера. Вот что было написано в местной газете в 1935 году*:

«...Игрушечные мастера в районе работают, но никто ими не интересуется. Вот игрушки кустарей из Шемогодского, Пушкаревского, Щекинского с/с. Там насчитывается свыше 15 игрушечников. Они выпускают забавные карусели, игрушку, изображающую лошадь в линейке с монументальным кучером на козлах. У этих игрушечников наблюдается стремление к новой тематике. Игрушечники, например, выпускают игрушечные автомобили, грузовики. Игрушечный промысел в этих сельских Советах никем не изучен, кустари до сих пор не объединены. Не пора ли собрать всех этих мастеров игрушки в одну артель?»...

Кустарные игрушки местного производства появлялись на рынке в Устюге и в 40-х годах. В устюжской игрушке встречаются сценки из современной жизни (карусель, колесо обозрения, линейка с кучером). Куклы сохраняют большое сходство с «панками». Кони, как правило, черные, украшенные нарядной упряжью, укреплены на высоких

* Газета «Советская мысль», 1935, заметка «Деревянный страус», автор — писатель Сергей Марков, г. Великий Устюг.



Конек-поползуха, некрашенный. С. Великовисочное. Печора. Конец XIX в. Архангельский краеведческий музей.

Карета-каталка. Шенкурский район
Архангельской обл. Конец XIX в.
Шенкурский музей.



прямых ножках, чаще всего поставленных на колеса. Игрушка очень празднична по цвету, сочна по пластике, функционально действенна и обладает большой декоративностью.

В творчестве современных вологодских резчиков, таких, как Л. Собакин, А. Лагирев, В. Силинский, В. Афанасьев, игрушка уступает место станковой статуэтке. Но, к сожалению, она излишне тематична, подражательна.

Наиболее талантливым из современных резчиков был умерший в 1960 году Владимир Афанасьев. Резчик лучше и вернее других мастеров края показал живую действительность. Он наблюдал жизнь непосредственно в своей деревне на Шоле. Плотовщики, пастухи со стадом, рыбаки в лодке, которые «лучат» рыбу с острогой, колхозники, сметывающие стога, и пряха, сидящая на скамье со старинной, типично вологодской расписной прялкой, электромонтер, устанавливающий динамик на столбе,—все эти сценки были схвачены неподражаемо свежо и остро.

Скульптура Афанасьева не менее массивна и монументальна, чем старинные куклы и кони. Но она богаче последних: круглые, как глыбы валунов, объемы утратили аморфность и неподвижность, приобрели неторопливое и ритмичное движение. Здесь слились массивность некрашеной игрушки XIX века и декоративность, узорность более поздних щепных изделий. Резчик мельчит и не дробит материал, не превращает его в плоский фон для рисунка или раскраски. Цвет органично слит с пластикой. Прозрачная окраска не скрывает, а оттеняет дерево. Даже такие детали, как длинная нить в руках пряхи, огонь и дым костра, гребешки волн, зубья вил и грабель, решены сочно, объемно, в великолепном пластическом обобщении.

Подобно старой северной игрушке, работы Афанасьева отличаются ритмической цельностью. Благодаря этому каждая группа похожа на маленький памятник.

Работам Афанасьева присущи элементы шаржа, экспрессия в передаче характерного движения (например, широкий шаг плотовщика и решительная хватка монтера, обхватившего столб). Топорная могучность форм делает это движение особенно выразительным и сильным.

В последние годы в местной печати Севера, в частности Вологды, стали появляться статьи и заметки о необходимости изучения, а также возрождения старинных художественных промыслов, в том числе и резной игрушки. Общая мысль статей — важность творческого развития лучших народных традиций, необходимость объединения разрозненных художественных сил в одну систему, связанную с Союзом художников.

Деревянная игрушка — один из тех замечательных видов народного творчества, который и сегодня обладает большой жизненностью. Традиционные кони-каталки, кони-салазки и кони-скамейки могли бы отлично служить и нашим детям. Полные юмора птицы и строгие куклы, кони-каталки, расписная игрушечная утварь, лодочки и карусели, медведи, поднявшиеся на дыбы,—все эти игрушки могут быть нарядными и дешевыми, простыми и обаятельными, одинаково пригодными и для игры и для украшения комнаты.

Еще живы мастера, знающие приемы резьбы. Надо всячески способствовать созданию на Севере своих народных игрушек. Они найдут спрос не только на месте.

Конечно, возрождая игрушечное дело, не следует повторять ошибок кустарных мастерских эпохи земства или Тотемской школы (это была первая в России школа игрушечного производства, открытая в 1899 г.). Там юношей заставляли копировать чуждые им образцы, например швейцарской игрушки. У наших северных мастеров есть свои замечательные традиции, которые необходимо изучать и развивать.

ПОЭТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ

Б. ЛОБАНОВСКИЙ

Однажды один мой знакомый художник, рассматривая лошадку Е. Железняка, сказал:

— И не похожа, вроде бы, на лошадь, а впечатление сильное, даже гораздо сильнее, чем от натурально вылепленной лошади. А вот рядом изображение собаки. Все сделано как в натуре, даже шерсть проработана и материал хороший — бронза, но это какая-то имитация жизни, а в глиняной лошадке сама жизнь, и все лошади и собаки, вылепленные с величайшей точностью, не дают и малой доли того художественного наслаждения, какое дает эта штука. В чем же заключается сила этих, на первый взгляд, примитивных произведений народных мастеров? Почему их содержание наполняет все существо радостью? Произведения народных художников в одно и то же время фантастичны и реальны, более реальны, чем любая копия реальности. А переход от фантазии к реальности оказывается особенно содержательным для человека — в нем заключается не только радость узнавания, но и радость творчества.

Именно эта мысль заключается в словах известного китайского художника Ци Бай-ши, приведенных писательницей В. Василевской: «Писать надо так, чтобы изображение было где-то между похожим и непохожим. Чересчур похоже — раздражение природы. Мало похоже — отсутствие уважения к ней».

Действительно, при таком подходе существенные качества реальности сохраняются и даже могут более органично сочетаться с другими, внесенными от человека. Возьмем, к примеру, игрушку — свистульку в виде глиняного медведика, исполненную народной художницей из Опшны Н. Пошивайло. Если педантично сравнивать изображение с животным, то сначала покажется, что в глиняной фигурке все непохоже: туловище слишком вытянуто и не передает анатомической структуры, передние лапы длинные, морда скорее напоминает пяточок и — «непростительная» дерзость фантазии — у глиняного медведя довольно длинный хвост... Как в народной прибаутке: «Медведь летит, хвостом крутит».

Воздействие игрушки Н. Пошивайло основывается на сложной ассоциации сходных качеств.

Глиняный медведик — отяжелевший, неуклюжий, его задние лапы смешно раскорячены, — это сразу вызывает воспоминание о Мишке косялапом. Он смешно почесывает одной лапой набитый медом живот, а другой неуклюже пытается

поймать пчел, жалящих его в загривок. Эти движения не только медвежьи, в них есть и нечто человеческое. Характерный жест, когда человек в растерянности почесывает затылок, и особенно удивительное выражение на морде, в котором чувствуется и страдание от боли и лукавое довольство, что можно выразить словами: «хоть загривок болит, да живот зато набит».

Такое напластование ассоциаций, создающее сложную и богатую ткань художественного образа, невозможно при натуралистическом воспроизведении, когда изображение оказывается однозначной, инертной копией действительности.

Но может, естественно, возникнуть вопрос — не вносим ли мы в эти произведения произвольно то содержание, которого в них на самом деле нет и о чем автор совсем не думал? Не принимаем ли мы случайность, то есть то, что получилось благодаря характеру материала, художественной традиции, за преднамеренность?

Действительно, в народном искусстве нельзя недоучитывать роли материала. В профессиональной скульптуре часто фигура или бюст, исполненные в глине, могут быть переведены в дерево. Произведение народного мастера сразу рождается в материале, и ни о каком переводе не может быть и речи, потому что специфика материала здесь подсказывает и пути решения художественной задачи. Художественный образ органически слит с качествами материала. Что же касается случайностей, то всякий творческий процесс отличается от простого воспроизведения известных образцов именно обилием различных случайностей, которые автор умеет подчинить своей творческой воле и, в частности, использовать изменения, которые внес материал, и отобрать те из них, которые содействуют выражению его замысла.

Характерной чертой народного искусства является не только связь с материалом, предметами быта или художественной традицией, а и создание художественных образов «на память» — без непосредственного восприятия натуры, но в тесном контакте с ней.

В этом отношении очень интересен пример работы недавно умершей украинской народной художницы П. Власенко. Уже сложившимся, зрелым мастером она пришла в Институт монументальной живописи бывшей Академии архитектуры СССР.

Там она работала в своем жанре, но иногда стре-



М. Приймаченко. Роспись на бумаге.

милась рисовать букеты и даже портреты прямо с натуры. И это по большей части были самые слабые ее вещи. Портреты очень сильно напоминали детские рисунки, хотя в них часто по каким-то неуловимым чертам можно было узнать прообраз.

Совсем другое дело композиции, исполненные по памяти. Они далеко не всегда традиционны. Некоторые рисунки сейчас прямо поражают своей выдумкой и необычайно свежим восприятием природы. Особенно запоминается декоративно написанный куст, на который уселась стайка птиц. Здесь все исключительно непосредственно схвачено и вместе с тем в композиции чувствуется ритм и ни одну деталь нельзя заменить, не нарушив ее цельности. Композиция с тыквами и подсолнухами отличается простотой и сдержанностью. Она построена на очень тонкой, почти монохромной цветовой градации, причем увиденные в натуре формы в рисунке сразу обрели орнаментальную цель-

ность. Слово «орнаментальную» здесь не совсем точно определяет характер этой очень свободно задуманной, как панно, композиции, но трудно подобрать другое определение, так как все элементы подчинены единому ритму, который поэтизирует образ. Такие рисунки были плодом глубокого и очень пристального внимания и любви художника к природе. П. Власенко часто уезжала в село, откуда и привозила самые интересные и необычайные свои произведения.

Многие композиции народных художников, которые мы склонны рассматривать только как орнаментальные, несут в себе гораздо более значительное содержание. Однажды П. Власенко, в том же институте делая эскиз росписи плафона, который на первый взгляд был чисто орнаментальным, рассказала о том, что он, по ее мнению, обозначал. Полосы были оградой, из-за которой смотрели цветы, а белый фон — хата. Именно в этом секрет неповторимой индивидуальности ее произведений. Они идут от пристального наблюдения окружающего и творческого перевоплощения их в присущие П. Власенко художественные формы. Каждая исполненная ею композиция не повторяла другую и была творческой находкой, к которой художница относилась очень ревниво. Об этом свидетельствует даже такой курьезный факт: однажды П. Власенко, увидев рисунок цветка на китайской вазе танского времени, заявила: «Це моя квитка», — и в этом ее невозможно было разубедить.

Особый интерес представляет творчество народной художницы М. Приймаченко из села Болотня Киевской области. По ее словам, она ни у кого не училась, и путь к искусству был выражением ее внутренней потребности. В ее жизни повторилась знаменитая легенда о Джотто-пастушке.

М. Приймаченко рассказывает, как начала чертить на песке разные фигуры, которые видела или которые «приходили в голову», и как была рада, когда нашла «синий торф».

Судя по рассказу Т. Флору, «открывшей» талант М. Приймаченко в 1935 году, первые работы художницы были исполнены контуром без цвета. Посмотрев их, Т. Флору случайно бросила замечание: «Посмотрите, вот на улице курочка рябая — ведь тут есть цвет и рисунок». Этого замечания было достаточно, чтобы раскрыть перед молодой тогда Марией Приймаченко возможности, кото-



М. Приймаченко.
Роспись на бумаге.



М. Приймаченко. Декоративное панно «Лиса и журавль».

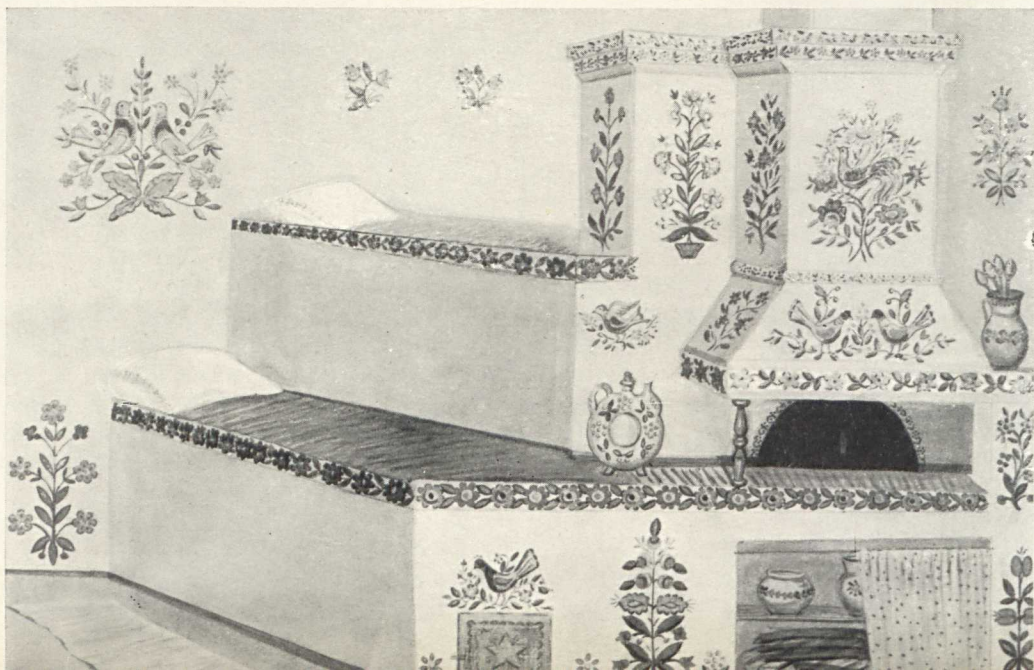


М. Приймаченко
Ваза.

рые она давно искала. Возвращаясь из поездки, Т. Флору нашла у Приймаченко альбом, сплошь покрытый цветными рисунками. Но это не было простое воспроизведение увиденного — фигуры фантастических зверей и птиц с пышным невиданным оперением были покрыты богатым орнаментальным узором. Повторилась в своеобразном преломлении та же история, что и с П. Власенко, «подглядевшей» тень у художников.

Еще более яркий пример — рисунок М. Приймаченко, сделанный в Киеве в 1935 году под впечатлением оперы «Запорожец за Дунаем». Она исполнила эту сложную композицию совершенно по-своему, но в традициях народных росписей. Плоскостно решив действие на сцене, она изобразила зрителей, сидящих в театре, в виде орнаментальных полос с силуэтами.

Так создавался художницей удивительный мир поэтической росписи-сказки. Мир — на первый взгляд столь фантастический и вместе с тем глубоко связанный с действительностью. Сама художница пытается объяснить, что



М. Муха. Эскиз росписи печи.

«все не так, но живее». Она рассказывает, что многие композиции навеяны причудливыми рисунками щелей, трещинок потолка, глиняного пола; каждый рисунок и травы и цветка также вызывает многочисленные ассоциации. «Смотрю на пол — вижу то зверь, то человек на коне»...

Ее фантастические портреты, где современная модница с жадным выражением на лице выступает в виде «змеи морской» или толстый трус, бюрократ и подхалим в виде «болотного ползуна» (свои рисунки она обычно снабжает подписями), имеют самое прямое отношение к жизни. В ее композициях «звериной свадьбы» много юмора и любви к жизни. Некоторые вещи наполнены и более глубоким содержанием. На одном рисунке изображено нечто вроде «Ночи на Ивана Купала», где цветут необычные цветы, где русалки лазают по деревьям, в реке плывут большие фантастические рыбы, аисты ходят по берегу, уничтожая всякую нечисть, всех гадов и «болотных ползунов», мешающих человеку жить.

В творчестве Приймаченко привлекает и другое — сходство многих ее фантастических зверей с народными изображениями на пряничных досках. На мой вопрос по этому поводу она ответила, что таких досок да и пряников не видела. Но потом в разговоре выяснилось, что она во всех окрестных селах считалась лучшей мастерицей делать зверей из теста для традиционных праздников и свадеб. Эти народные фигурки из теста, в которых есть своя традиция, несомненно, были источником и для композиций на пряничных досках.

Таким образом, в самом характере ее рисунков намечается живая связь, хотя и очень индивидуальная, с традиционными образами народного искусства.

Поэтому нельзя представлять традицию народного искусства чем-то окостеневшим, она проявляется в многообразных формах, воспринимается очень индивидуально и, самое главное, — в народном искусстве мы встречаемся с большими мастерами, творчество которых оказывается многогранным и выражает многие существенные черты окружающего.



Н. Пошивайло. Медведь. Свистулька. Глина.

Письмо в редакцию

ХУДОЖНИК-КОНСТРУКТОР ИЛИ ОФОРМИТЕЛЬ ПЛАКАТОВ?

Ваш журнал часто выступает со статьями о роли художника в промышленности, об эстетике машин. Эти статьи я читаю с большим удовлетворением, они помогают мне в творческом труде.

Но вот беда: в организации, где я работаю художником-конструктором, все хорошие замыслы, все планы сталкиваются с различного рода искусственными препятствиями, которые подчас трудно преодолеть. Дело в том, что мы, художники, призванные искать красивые формы машин в процессе их конструирования, часто используемся на работах, не соответствующих нашему профилю, например, на оформлении выставок, технических плакатов, объявлений и т. д.

Бывает так: рисуешь машину для выставки, ищешь наиболее красивый внешний вид, заглаживаешь формы, фантазируешь, а машина тем не менее остается уродливой. Почему? Потому что с художником не посчитались. А бывает еще хуже — его привлекают к работе не тогда, когда машина проектируется, когда художник может внести в ее конструкцию много полезного, сделать ее компактной, найти эстетическое

соотношение ее узлов, механизмов, линий, а тогда, когда он может разве только чуть-чуть украсить ее, «загримировать», придать ей хоть какой-нибудь «приличный» вид.

По собственной инициативе я установил контакт с некоторыми конструкторами и совместно с ними разработал проекты машин, в которых, как отметил техсовет, участие художника сказалось благотворно. Это, однако, не изменило положение дел. По-прежнему мне приходится заниматься плакатами, проспектами, выставками. Моя роль художника-конструктора отодвинута на последний план. Такое явление типично для многих проектных организаций, где работают художники. Ясно, что пока будет царить столь ошибочное понятие об обязанностях художника-конструктора, не может быть и речи о красоте машин и станков.

Я думал над тем, как поправить положение, пытался организовать рабочее время так, чтобы свое умение и энергию всецело отдать творчеству во имя красоты машин. Мои попытки добиться чего-либо в этом направлении не всегда приносили желанный успех. Должно быть, потому, что в одиночку всего не

сделаешь. По-видимому, нам, художникам промышленности, нужна какая-то опора, центр, который поддерживал бы нас, помогал разрешить спорные вопросы, обмениваться опытом.

Творя порознь, оторванно друг от друга, каждый из нас работает на ощупь, с неполной нагрузкой. Художники-конструкторы должны бывать на советских и зарубежных промышленных выставках, узнавать о работе зарубежных коллег, знакомиться с материалами о новинках в промышленной эстетике (книгами, статьями, фильмами).

Я и многие художники, от имени которых пишу, просим читателей высказать свое мнение по поводу этого письма, помочь нам увидеть наш истинный долг перед советской промышленностью, достойной иметь свой, радующий, жизнеутверждающий художественный стиль.

Б. ВОЙТКО,

художник-конструктор

г. Харьков

От редакции: Разделяя точку зрения Б. Войтко, редакция просит читателей высказать свое мнение по существу затронутого в письме вопроса.

НОВАЯ ТЕХНИКА ЖИВОПИСИ

И. БИБИКОВА

С каждым годом все более важное значение приобретает вопрос о художественном оформлении различного вида пластмасс, вырабатываемых современной химической промышленностью.

Одним из таких синтетических материалов является декоративный слоистый пластик на бумажной основе. Из него изготавливаются облицовочные листы и плиты, имеющие часто отделанную шелковисто-матовую или гладкую, блестящую поверхность. Последняя напоминает по своей фактуре лаковые изделия, красота которых всегда привлекала к себе художников.

Однако если полировка лаковых изделий требовала трудоемкой ручной работы, то в механизированном, машинном производстве слоистых пластиков тот же результат может быть достигнут значительно скорее и легче. Этот новый материал обладает также многими ценными практическими качествами: прочностью, водостойкостью, сопротивляемостью к ударам и царапинам, устойчивостью к растворам кислот, щелочей, жиров и к температурным воздействиям. Его верхний слой состоит из имитационной или белой бумаги, пропитанной меламиновыми смолами. Такая поверхность хорошо окрашивается в различные цвета, и на нее могут быть нанесены любые рисунки, выполненные офсетной печатью, карандашом, мелом или жароустойчивыми красками. При горячем прессовании эти изображения органически сливаются с самим материалом и приобретают присущую ему прочную и красивую фактуру.

Общий вид декоративной композиции из пластмассовых плит, выполненной группой преподавателей и студентов школы прикладного искусства в Берлине под руководством В. Нерлиха.



Однако для того, чтобы превратить все перечисленные возможности в живую творческую практику, надо преодолеть еще немало различных технических трудностей. У нас вырабатываются листы из слоистого пластика, окрашенные в один тон или (с чем нельзя согласиться) имитирующие различные породы дерева.

Прекрасные декоративные качества этого материала, естественно, заставляют художников искать новые интересные формы его творческого освоения. С этой точки зрения очень ценным является опыт создания сюжетных изображений на слоисто-прессованных плитах, проведенный впервые в ГДР директором профессиональной школы прикладного искусства в Берлине Вернером Нерлихом совместно с преподавателями отделения декоративной живописи той же школы. Путем длительной экспериментальной работы здесь были найдены нужные красители, не изменяющие своего цвета при соединении с искусственными смолами, и особая техника выполнения рисунка, благодаря которой он не искажался в процессе горячего прессования. Опыт прекрасно удался, и при помощи этой новой техники В. Нерлихом была художественно оформлена стенная поверхность размером 11×5 метров, облицованная слоисто-прессованными плитами, безукоризненно изготовленными в производственной мастерской школы. На этих плитах даны изображения крупных промышленных центров и городов ГДР, которые олицетворяются их наиболее выдающимися архитектурными сооружениями.

Композиция плит решена асимметрично и во многом определяется местоположением оформляемой стены, которая находится на лестничной площадке, где зритель не имеет возможности отойти на достаточное расстояние, чтобы увидеть целиком всю украшенную поверхность. Поэтому художник дал только один широкий, украшенный многоцветной росписью фриз на уровне глаз зрителя, оставив нетронутой большую спокойную гладь стены, на которой лишь в отдельных местах помещено несколько небольших асимметрично расположенных рисунков.

Одной из самых сложных задач в проведенной экспериментальной работе было укрепление слоисто-прессованных плит на поверхности стены, куда вначале накладывался гипс и клееная фанера, к которой уже приклеивались специальным контактным клеем сами плиты. Однако такая облицовка довольно трудоемка, она требует от мастеров-исполнителей большого практического опыта и нуждается в дальнейшем усовершенствовании.

Новый способ живописи на слоисто-прессованных плитах является еще одним результатом художественного освоения пластических масс. Своей блестящей поверхностью и органическим слиянием рисунка с фактурой материала эта живопись напоминает подглазурную роспись фарфора. Красивый внешний вид сочетается в ней с прекрасными практическими качествами, и там, где другая техника живописи — масло, акварель, темпера и т. д. — подвергается опасным для ее сохранности внешним воздействиям, можно смело применять украшенные рисунками слоисто-прессованные плиты.

Ценный опыт немецких друзей должен быть использован и в советском декоративном искусстве, особенно во внутреннем убранстве зданий, где он может помочь нашим архитекторам и художникам найти новые интересные формы художественных решений интерьера.

О ВЫСТАВОЧНОМ ОБОРУДОВАНИИ

Г. ШЕНЕФЕЛЬД,
руководитель отдела рекламы фирмы
«Деваг Вербунг» (ГДР)

Заветной мечтой каждого работника промышленных выставок является создание унифицированных элементов выставочного оборудования, которые в различных сочетаниях можно было бы использовать для многих выставок. Эти элементы должны быть недорогими и рентабельными в серийном производстве и сконструированы так, чтобы их можно было повторно использовать.

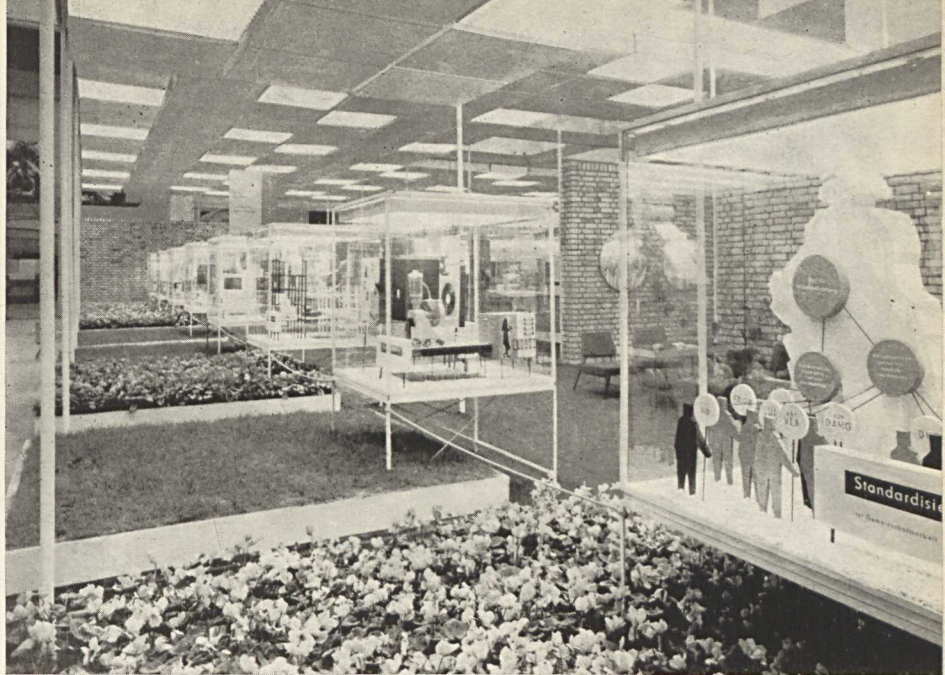
Благодаря типизации отдельных строительных деталей и изготовлению их индустриальными методами эта система уже получила широкое распространение у нас в стране, так как она представляет собой единственную форму, позволяющую вводить современные технологические методы и добиваться концентрации производства не только при изготовлении большого числа деталей, но и при умеренном серийном выпуске. Этот метод вполне соответствует уровню развития нашей промышленности. Немалое значение при этом имеет общий стиль оформления выставок, создаваемых на основе стандартных элементов. При этом нужно создать гармоничное сочетание общего интерьера выставок с современными формами промышленных экспонатов. Всем этим требованиям отвечает так называемая система сборных коробок, которая позволила по-новому и на современном уровне решить задачу унификации выставочного оборудования.

Система сборных коробок не подменяет работу художника-декоратора. Напротив, ему приходится порой решать более сложные проблемы создания свежих стендовых комбинаций из стандартных элементов. Но эта система позволяет поставить дело организации выставок на прочную основу современной индустрии.

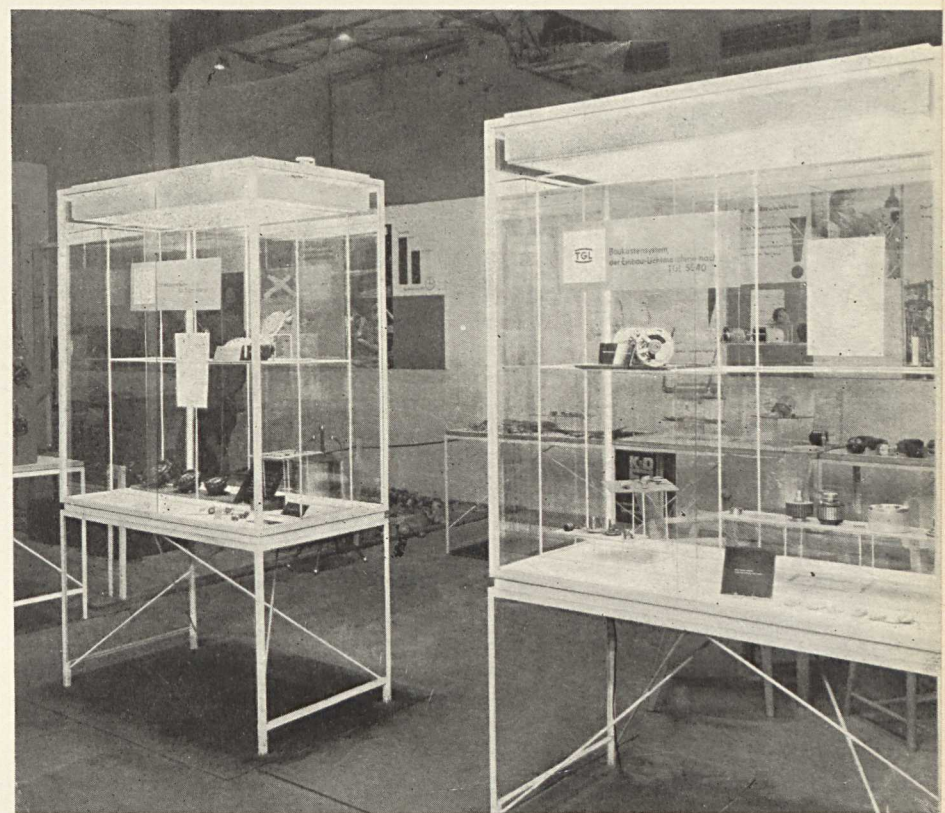
В 1959 году в Лейпциге была открыта выставка по стандартизации народного хозяйства ГДР. Выставка была организована для того, чтобы оказать помощь предприятиям в проведении социалистической реконструкции и в решении основных экономических задач семилетнего плана.

Для выставки нельзя было использовать старое, имеющееся в распоряжении устроителей выставочное оборудование. Тема выставки требовала соответствующего внешнего выражения. Поэтому здесь как нельзя более уместными оказались унифицированные элементы. При организации этой выставки приходилось заботиться о том, чтобы единая линия оформления не переросла в однообразие. В самом деле, ведь нельзя же одинаково оформлять, скажем, стенды отделов тяжелого машиностроения и дамских мод. Разнообразие оформления выставки на основе унифицированных элементов должно было также подтвердить ту, красной нитью проходившую через всю экспозицию выставки мысль, что стандартизация не означает однообразия, что на основе стандартных элементов можно создавать яркую, оригинальную экспозицию.

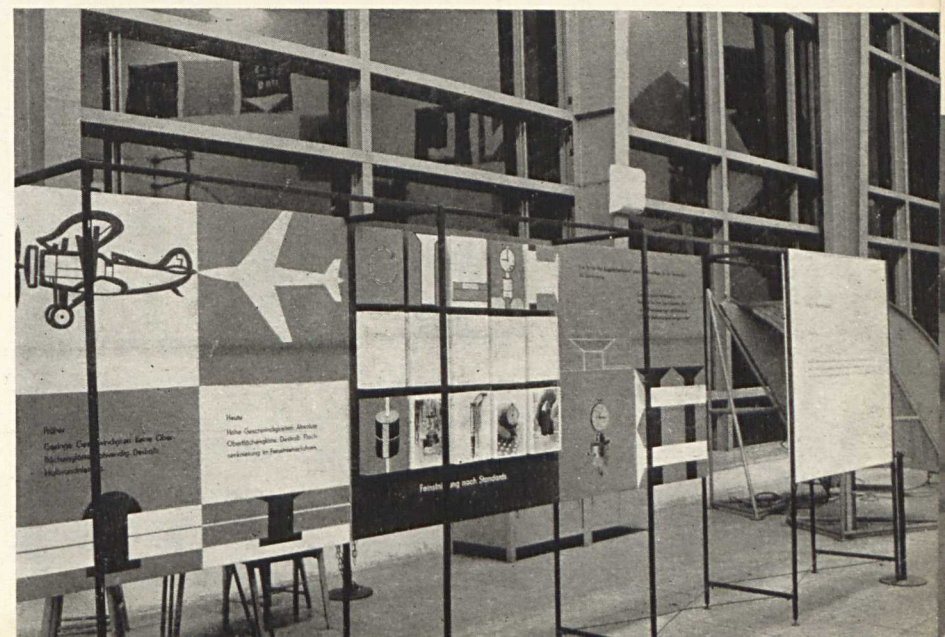
Щиты с фотографиями и графическими композициями, выполненные из унифицированных элементов.

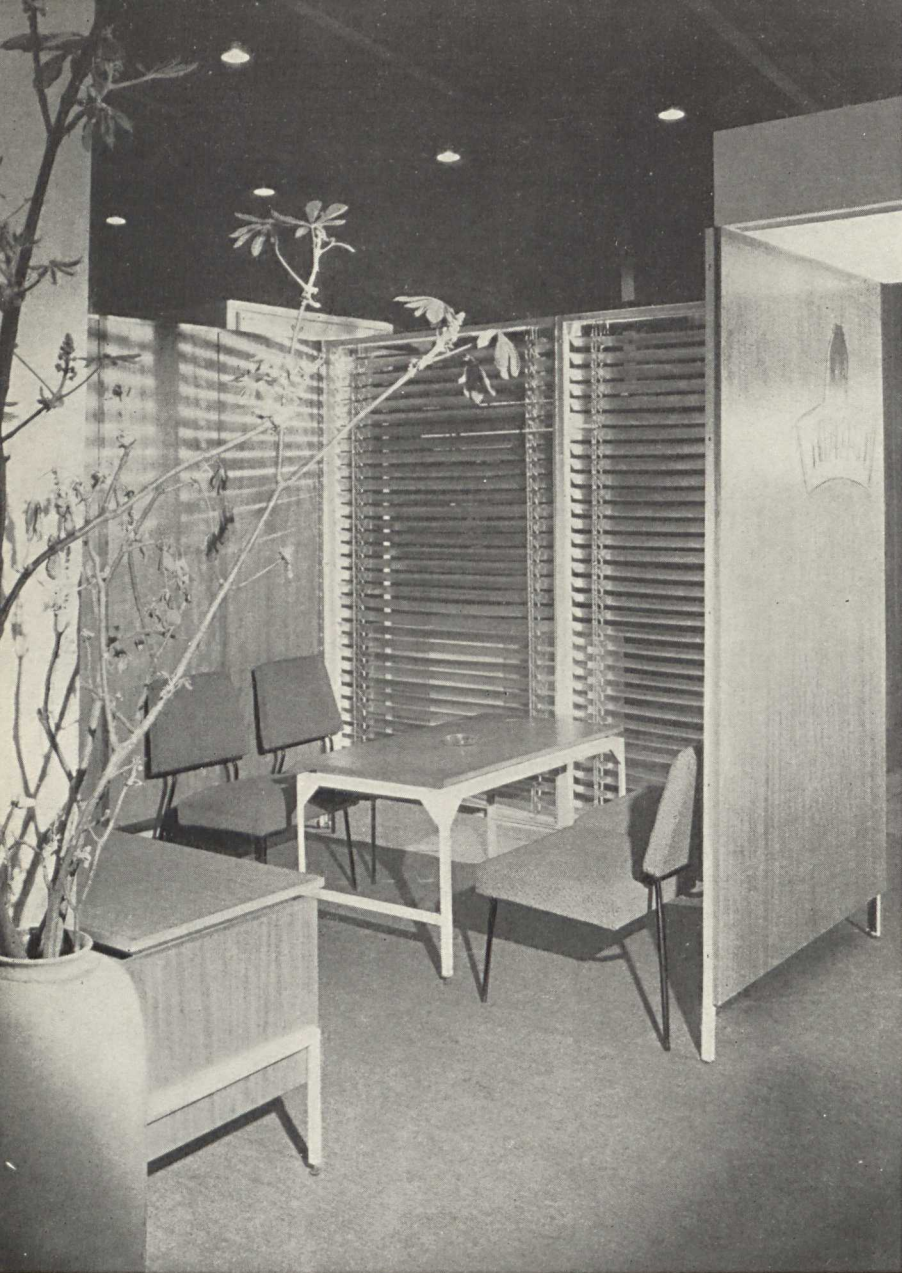


Общий вид экспозиции, созданной из стандартных элементов.



Выставочные стенды, выполненные из унифицированных деталей.





Служебные помещения, выполненные из стандартных деталей.

В основу оформления выставки был положен модуль 62,5 см. С этим модулем были созданы доски (на основе проволочных сеток) 62,5×62,5 см, столы, щиты и подставки 125×125 см, 125×187,5 см, 125×250 см, 250×250 см и т. д. при неизменной высоте подставок. Материалом для рам служило угловое железо, для столов и витрин — дерево и пластмасса. Подставки и декоративные элементы делались на проволочном каркасе. Необходимо подчеркнуть, что число основных унифицированных элементов для этой выставки достигало сотен и тысяч штук. Это сделало их производство достаточно рентабельным. Само собой разумеется, что все типовые элементы были приспособлены для многократного использования.

Описываемая выставка занимала пять павильонов. При таком объеме выставки было особенно важно, чтобы посетитель мог легко ориентироваться в огромном количестве экспонатов и не терял ощущения единства экспозиции. Поэтому размещение экспонатов и оформление стендов

на выставке направляло посетителя по нужному пути. Большую помощь в этом деле оказал наглядный показ преимущества стандартизации в народном хозяйстве с помощью единообразных диаграмм. Для диаграмм, например, были приняты следующие основные изображения-символы: экономия рабочей силы — фигура человека; экономия времени — часовой циферблат; повышение производительности труда или снижение себестоимости — монета.

Фотографии и графические композиции строились на основе единого размера 125×125 см, что позволило соблюсти одинаковую высоту стендов. Целесообразное размещение стендов и щитов дало возможность указать правильный маршрут осмотра выставки. Сочетания красок на щитах и стендах способствовали обострению внимания посетителей.

Заложенные на этой выставке принципы построения экспозиции на основе унифицированных элементов в дальнейшем неоднократно использовались на многих промышленных выставках и ярмарках. В частности, унифицированные элементы были широко применены в оформлении Лейпцигской весенней ярмарки 1960 года. Особенно интересным оказалось решение огромного стенда «Станки» (площадь около 4000 м²), целиком построенного по системе сборных коробок.

При оформлении Лейпцигской ярмарки пришлось столкнуться с некоторой спецификой оформления, связанной с тем, что на ярмарке заключались торговые сделки.

Чтобы создать удобные условия для работы, оказалось необходимо выделить в выставочных залах отдельные небольшие помещения для машинисток, бухгалтеров, торговых работников, для деловых встреч. Все необходимое для этого оборудование (перегородки, застекленные щиты, столы, шкафы, диваны и т. д.) было создано также на основе единого модуля с использованием углового железа, проволочных каркасов, деревянных и пластмассовых щитов. При этом оформление было сделано разнообразным, изящным и единым по стилю. Яркими пятнами красочных графических изображений и диаграмм осуществлялись неожиданные переходы между отдельными частями экспозиции.

Следует упомянуть также о проведенной при оформлении ярмарки унификации шрифтов для надписей на щитах и стендах. Использование одного и того же рисунка шрифта, но пяти размеров, позволило резко сократить трудоемкость графических работ.

Обычно на выставках подводка электроэнергии к действующим станкам и машинам осуществляется под полом выставочного зала. Для этого приходится всякий раз, когда расположение экспонатов для новой выставки в том же помещении меняется, заново производить дорогостоящие работы по вскрытию пола и прокладке кабелей. На Лейпцигской ярмарке этого года подводка кабелей была осуществлена непосредственно по унифицированным стендам на высоте 2,6 м, что создало очень гибкую и легко перемещаемую систему электропроводки.

Вопросы унификации выставочного оборудования, разумеется, нельзя считать окончательно решенными. В этой области еще имеется немало проблем, которые должны привлечь внимание специалистов. Чрезвычайно полезным, на наш взгляд, был бы широкий обмен мнениями по этому вопросу между специалистами отдельных стран социалистического лагеря.

«ТАТРА-603»

В. АРЯМОВ

Слово «Татра» издавна связывается с представлением о необыкновенных автомобилях. Уже с середины 30-х годов, когда легковые автомобили еще не расстались с исконной формой кареты, в Чехословакии начался серийный выпуск «автомобиля будущего» — «Татра-77», с мотором сзади и обтекаемой формой кузова. Следующая модель, широко известная «Татра-87», завоевала мировую славу в качестве «третьего в партии» инженеров Ганзелки и Зикмунда.

И вот в 1955—1956 годах после некоторого перерыва в выпуске легковых «Татр» стало известно, что завод «Татра-Копршивнице» готовит к выпуску новую модель. Нетер-

пению автомобилистов не было предела. И новая «Татра-603» не обманула их ожиданий.

Новая машина настолько же необычна, прогрессивна, насколько и верна традициям прежних «Татр»-«восьмерок». Для нее так же характерны относительно короткая передняя часть и плавный, аэродинамический контур крыши. Заметим, что в Чехословакии «Татра» — автомобиль высшего класса, то есть соответствует нашим «ЗИЛ-111» и «Чайке». Но по размерам он ненамного превосходит «Волгу», а благодаря округлости и покатоку силуэту кажется еще компактнее. А главное — форма этой маши-



ны решена прогрессивно, без оглядки на моду и консервативные вкусы.

Самое необычное — это «лицо», передняя часть «Татры»: крайне простая, сильно округленная в профиль и в плане (последнее особенно отличает ее от плоских угловатых «фасадов» современных модных автомобилей), она лишена всяких выступов, кроме невысокого рельефа по бокам. Традиционные татровские три фары глядят сквозь общее окно, застекленное заподлицо с общей поверхностью. Такой и должна быть головная часть автомобиля с точки зрения обтекаемости. Такой и сделали ее создатели «Татры-603», не робея перед модой и предоставив ей догонять «Татру» (так оно и будет, потому что автомобильной модой все-таки движет не один производ, но и технический прогресс!).

Пологая «спина» была у нашей «Победы», и многие невзлюбили ее, ссылаясь на то, что в ней невозможно поместить достаточно большое заднее окно, необходимое современному автомобилю. Но «татроваки» (так называют себя работники завода) сделали именно такое окно — большое, светлое, сохранив милую им аэродинамическую форму «спины». Очень тщательно проработали и сладили они и контуры всех окон. Верх кузова получился легкий, светлый и в то же время сохранил органическое единство со всем телом машины (несмотря на хромированный пояс и иногда контрастирующую окраску крыши), в отличие от четко отчлененных надстроек большинства современных кузовов («Москвич», «Волга» и др.).

Благодаря правильной обтекаемой форме «Татра-603», как и ее предшественницы, достигает скоростей значительно больших (около 170 км в час), чем обычные машины сходного класса (130—150 км в час) при умеренной мощности двигателя и небольшом расходе бензина.

Хвостовая часть «Татры» выглядит несколько «обычнее», чем ее перед, даже «обычнее», чем у многих современных автомобилей. У них часто «корму» украшают всевозможные «реактивные» элементы, в частности рельеф в виде решетки. У «Татры» выход горячего воздуха от двигателя встроен в задний буфер и привлекает мало внимания. Очень скромны задние фонари. Когда вспоминаешь впечатляющий «киль» прежних «Татр», появляется желание, чтобы и у новой «Татры» «хвост» был необычнее, смелее — не в угоду одному зрительному эффекту. Появив-

шиеся в последнее время декоративные гребешки на «хвостах» едва ли заметно меняют это впечатление.

То же хочется сказать вообще обо всех немногочисленных чисто декоративных деталях внешности «Татры». Первоначально это были только два прямых молдинга по низу боковин. Потом прибавились фигурные накладки над передними колесами, и наконец прямые молдинги стали зигзагообразными. Нельзя сказать, что все это ухудшило вид машины, но вместе с тем и не улучшило его. Форма «Татры» хороша сама по себе, в чистом виде, и едва ли она нуждается в «модернизации» за счет украшений.

Кроме этих украшений (все же еще относительно очень скромных) декоративную роль у «Татры» играют конструктивные детали: клыки буферов, подфарники, рамка номерного знака и еще три схожие детали, о которых несколько слов особо. Это воздухозаборники: один «на носу» и два сзади по бокам. Где-то что-то похожее мы видели, и потому на необычном автомобиле эти детали кажутся слишком «обычными». Но припомним: мы их видели там, где им быть, в сущности, не следовало. Такие «таинственные» щели с зубчиками украшали одно время носы и бока американских машин. Стоило обычно сунуть туда палец, чтобы убедиться, что они не сквозные: чистая бутылка. А у «Татры»? Всякому понятно, что сквозь боковые «жабры» дышит ее двигатель. А через «нос» дышат люди: тут проходит воздух для вентиляции. Здесь это детали конструкции. И, может быть, лучше было бы их оформить (поскольку они сохраняют и декоративную роль) как-то иначе, чтобы они не напоминали уже знакомые и отцветшие игрушки американской моды.

Колесные колпаки — ныне излюбленный объект фантазии декораторов-стилистов — у «Татры» предельно просты и скромны. Они лишь украшены круглыми медальонами с традиционной маркой «Татра».

Интерьер выполнен достаточно богато, хотя и без помпы: просторные диваны с объемистыми подушками, красивая двухцветная обивка, простой и изящный щит приборов, «безопасный» руль с глубоко расположенной ступицей...

В целом эстетическое решение и выполнение «Татры-603» соответствует ее смелой, прогрессивной технической идее, ее высоким конструктивным и техническим качествам.

НОВЫЕ КОВРЫ

На заседании художественного совета ВИАЛЕГПРОМа было рассмотрено 162 новых рисунка для ковров и 104 готовых изделия.

Интересные ковры небольшого размера с орнаментом и с включением сюжетных мотивов, решенные в современном стиле, показал коллектив Люберецкого коврового комбината.

Витебский ковровый комбинат наряду с богато орнаментированными коврами по мотивам белорусского и литовского народного искусства, характерными для этого предприятия, представил на совет ряд ковров, орнаментированных по-новому. Эти решения отличаются более свободной композицией и оригинальным колоритом.

Лентварисская фабрика Литовской ССР выступила с серией современных ковров для пола, отличающихся свет-

лой, спокойной колористикой и изяществом мягкоочерченного геометрического и народного орнамента. В коллекции фабрики выделялся интересный и необычный ковер с отвлеченным белым рисунком на черном фоне.

Совет отметил неудовлетворительную работу старейшего коврового предприятия — Обуховского комбината, в коврах и эскизах которого не проявились поиски новых композиций и колорита. Колорит ковров изобилует темными, некрасивыми по оттенкам и плохо подобранными цветами.

Успешных результатов добились коллективы самых молодых ковровых предприятий — Ходжентского и Брестского. Художники Ходжентского комбината, среди которых особенно выделяется художница Савкина и колорист Замета, умело претворяют в своем творчест-

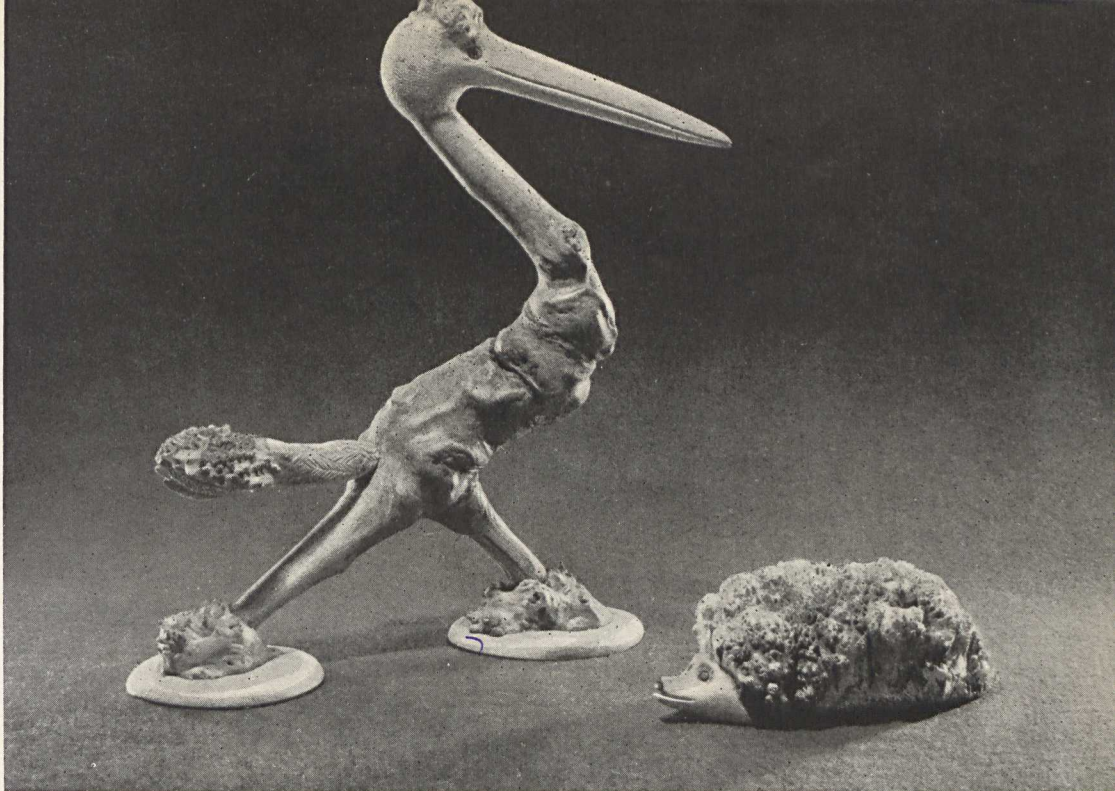
ве богатое народное искусство Средней Азии.

Художница Брестского комбината Сенькина показала отлично исполненные рисунки для ковров и эскизы. Художница ранее трудилась на Витебском ковровом комбинате, где проявила себя как активный и самобытный мастер. Начав работу на новом предприятии, она сумела найти для его продукции своеобразный характер оформления.

Впервые показала свои готовые изделия Цхакаевская ковровая фабрика (Грузия), до сих пор демонстрировавшая только эскизы. Рисунки ковров этого предприятия, сделанные по мотивам грузинского народного декоративного искусства, интересны и самобытны, хотя и не лишены отдельных недостатков.

Искусство рядом с тобой

С. Чайка. Журавль и Ежик.
Дерево. Резьба. Выставка
«Советская Украина». 1960



МАСТЕРСКАЯ—ЛЕС

В. РОЖАНКОВСКИЙ

Село Бродки Пустомытовского района Львовской области расположилось у большого красивого леса. Местный лесник Степан Ильич Чайка провел в этом лесу всю свою жизнь. Темные чащи, светлые полянки, все уголки леса и все живое, что встречалось ему на пути во время служебных обходов — мелкая дичь и пернатые лесные музыканты, запечатлевались в его душе. Чайка изучил их жизнь, их тайны, знал о них значительно больше, чем сказано в книгах.

Но разве мог ограничиться одним лишь созерцанием красот родной природы человек, выросший в среде, где каждая девушка вышивала рушники, бабы белили и расписывали хаты, в соседних деревнях гончары «крутили» и украшали узорами горшки, ткачи ткали красочные ковры?

Жизнь в лесу развила в нем острую наблюдательность и тонкое чувство формы. Обладая большим творческим воображением, Степан Чайка открывал массу интереснейших форм, в которых отображалась близко знакомая ему жизнь. Он видел эти формы в разветвлениях дуба, сучках сосны, гибких очертаниях разных деревьев. В них пульсировала жизнь, они двигались, дышали, по-своему говорили, пели. Но особенно привлекли лесника обнаженные корневища, извлеченные при раскорчевках пней. Здесь уже совсем определенно намечались формы будущих скульптур, смело изогнутых силуэтов и разнообразных декоративных деталей. Природа сама подсказывала сюжеты, как бы требуя вмешательства руки мастера. Верное острое реза снимало только лишнее, несущественное. А то, что существовало только в фантазии, но обязательно принадлежало к виденному образу, Степан Ильич подыскивал в другом месте, вырезал, составлял, компоновал. То поставил резную птицу на ветку, то круглой бороздкой подчеркнул глаз зверя, моделировал голову животного, придавая ему то доверчивое, то настороженное, иной раз веселое выражение. Чайка вводит зрителя в атмосферу народных сказок, поговорок, где животные наделены человеческими характеристиками, говорят, высказывают мудрые сентенции, высмеивают пороки, награждают за добродетель.

Разве журавли танцуют? Да, и совсем как люди, убеждает С. Чайка веселой фигуркой. Он заставил своего журавля исполнять довольно трудное для длинноногой птицы па, и это движение придает фигурке забавный вид. Выпятив грудь и чинно отодвинув голову, журавль, словно подгулявший начальник,

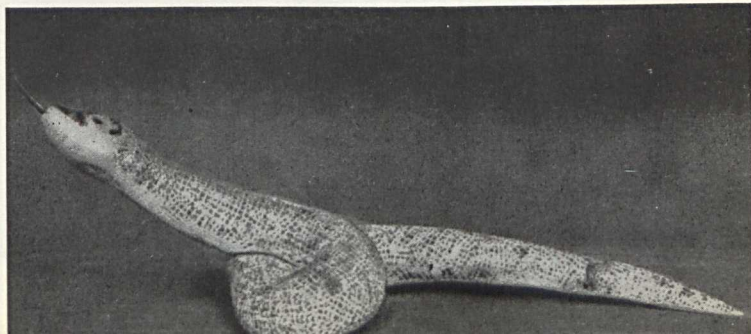
старается сохранить свое достоинство. Глаз по-птичьи смотрит боком, подмигивает, и — право же — чуть улыбается. На голове у него какой-то кудрявый хохолок — это часть узловатого нароста на корне, оставленная автором при гладкой моделировке головы. Хвост пришлось приделать из другого куска — форма его несколько необычна, зато совсем в стиле «прически». Этому сочетанию комического с серьезным вторят контрасты пластических форм: естественных накипов и выплывок корня и обтекаемых заглаженных частей, где прикоснулся резец мастера. Поражает, как свободно и легко ладит резчик с природными формами корня. Выразительный, очень динамичный силуэт фигурки настолько убедителен, что все анатомические «вольности» автора в общей трактовке образа вполне приемлемы.

Группа «Семья водоплавающих» звучит по-иному, более лирически. Здесь изображены утки или чирки, а может быть, и нырки — не это самое главное. Все внимание сосредоточено на внутренней напряженности, настороженности птиц. Им угрожает опасность, птенец ищет защиты возле матери, она создает серьезность положения и, чтобы сохранить жизнь детеныша, использует только ей одной известные уловки. В этой композиции форма столь цельна, что невозможно угадать, где кончается природная пластика корневища и где начало творческой работы резцом, — все переплелось, органически соединилось.

Иной раз корневище в глазах С. Чайки оказывается разветвленной кроной дерева. Вот оно послужило скелетом для группы «Лесной концерт». Всех певчих птиц мастер разместил на ветках. И если можно говорить о смелости обобщения, то мы ее видим здесь в самом чистом виде. Например, для изображения густой листвы на дереве, Чайке достаточно двух-трех листиков, к тому же вырезанных совершенно немасштабно. Но цель достигнута: этими предельно лаконичными средствами ему удается довести до зрителя рассказ о богатстве и разнообразии формы.

Есть у Чайки также лесные скульптуры, где акцентирована их декоративная сторона. «Барсук в норе» привлекателен прежде всего декоративным рисунком многочисленных, гладко обработанных капов на куске корневища. Они образуют богатый фактурный фон, словно какой-то фантастический мох, маскирующий вход в нору. Видны лишь общие очертания головы животного и несколько черточек на ней, которыми передано выражение инстинктивной осторожности, так точно подмеченной лесником, неоднократно наблюдавшим характерные повадки барсука. В таком же декоративном плане Чайка решил несколько фигурок ежей, бобров и ряд других.

Своеобразие индивидуального видения формы, искренность и непосредственность ее передачи, выразительность пластики и подлинная народность — вот что неизменно племлет в работах Степана Чайки.



С. Чайка. Питон. Дерево. Резьба. 1959

ПЕРЧАТКИ

Эти модные из цветного материала перчатки вы можете сделать сами по выкройке, которая помещена здесь.

Дана выкройка одной перчатки размером $9\frac{1}{2}$ см. Каждая клетка равняется одному сантиметру.

I. Большой палец выкраивается один раз.

II. Указательный палец выкраивается один раз.

III. Средний палец выкраивается два раза.

IV. Безымянный палец выкраивается два раза.

V. Мизинец выкраивается один раз.

VI. Выкраиваемый материал складывается вдоль по линии пунктира.

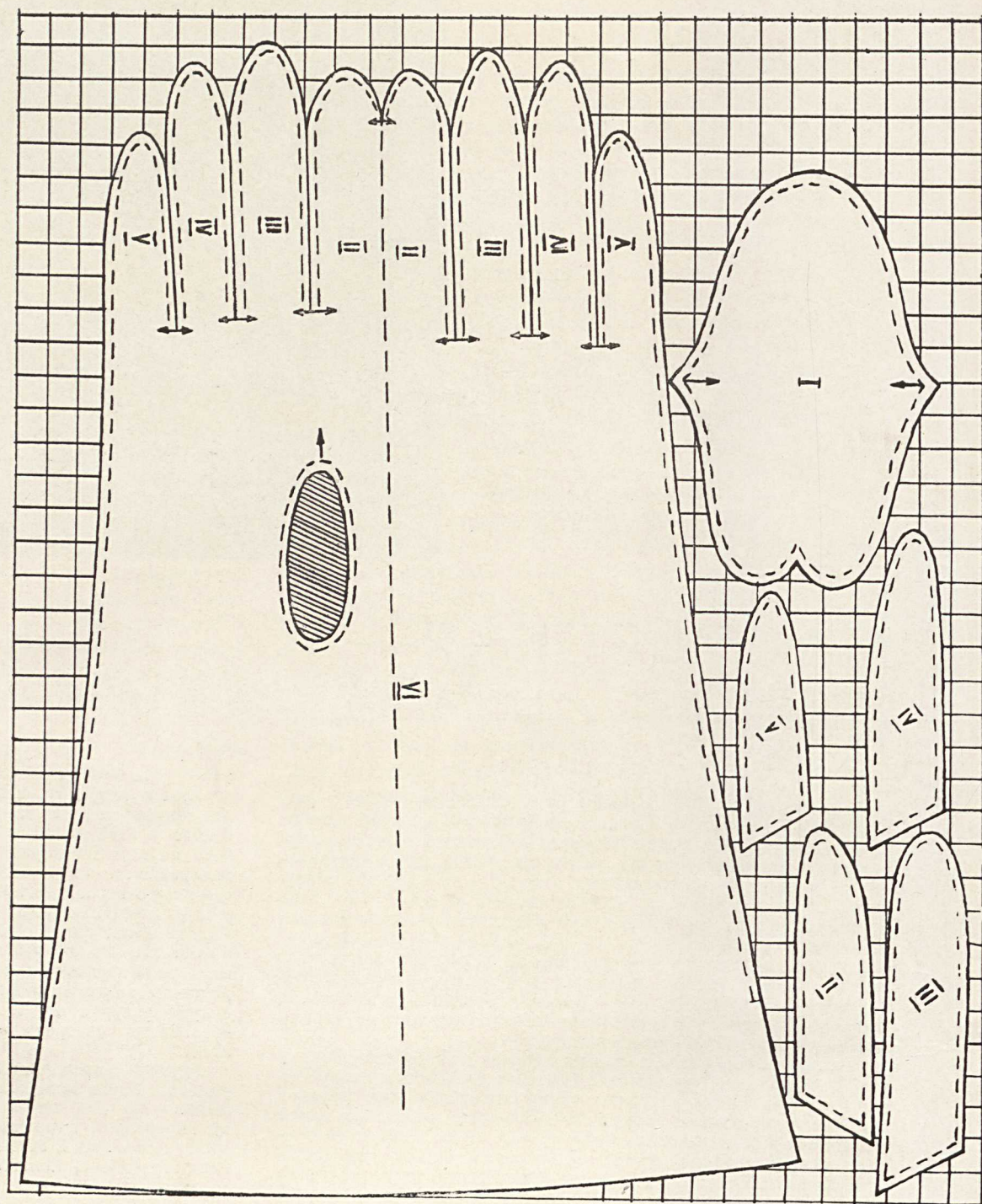
VII. Верхняя часть перчатки.

VIII. Ладонь.

При раскрое необходимо следить за правильным кроем для левой и правой руки. Материал складывать на лицевую сторону. Строчка указывается прерванной линией (пунктиром).

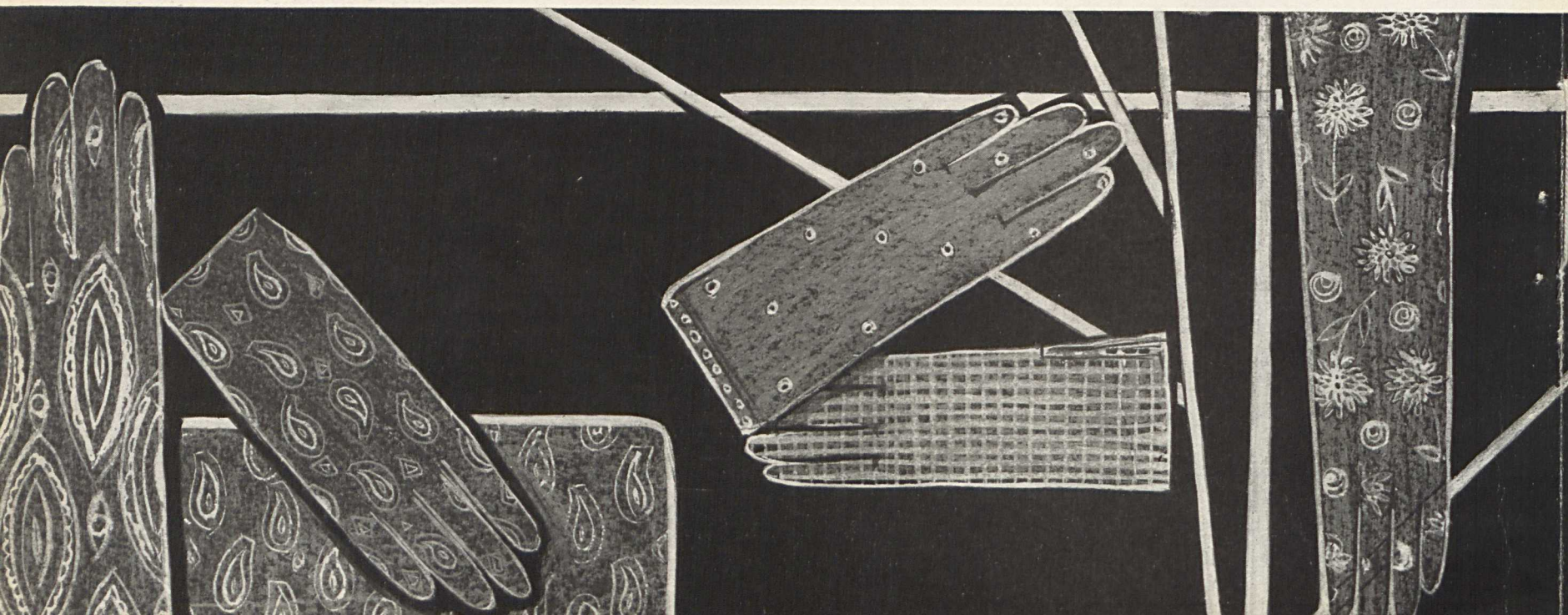
Для одной пары перчаток требуется 40 см материала одинарного или 25 см двойного.

(Из венгерского журнала «Ez adivat».)



VIII

VII



О ВЫШИВКЕ

И. РАБОТНОВА

Вышивка — один из распространенных видов декоративно-прикладного искусства. В нашей стране вышивкой занимаются миллионы женщин. И большинство из них прекрасно владеют техникой различных швов, умеют шить крестом, гладью, делать различные строчевые и гипюрные работы.

Для того чтобы вышивать со вкусом, прежде всего необходимо понять, в чем заключается специфика вышивки.

Одно из условий правдивости и художественной убедительности произведений декоративно-прикладного искусства заключается в максимальном выявлении красоты материала, из которого они сделаны. Плохо, когда художник, создавая деревянную или майоликовую вазу, стремится сделать ее похожей по форме и по орнаменту на фарфоровую. Столь же недопустимы попытки сделать вышивку похожей, например, на ковер — покрывать всю ее поверхность мелкими стежками. Вышивки делаются на тканях, и эти ткани — их цвет и фактура — являются одним из очень важных слагаемых в общем художественном образе вещи.

Вышивка — это орнаментальное искусство. Без орнамента, хотя бы самого простого и скромного, вышивка существовать не может. Орнамент в вышивке, как и в других произведениях декоративного искусства, состоит из отдельных мотивов: геометрических, растительных, включает в себя нередко фигуры людей и животных, обобщенные изображения зданий и даже пейзажа. Но все эти мотивы, находящие себе нередко прообразы в окружающей действительности, передаются в орнаменте совсем иначе, чем в живописи. Они решаются плоско, многократно повторяясь в едином ритмически построенном узоре. Художественный смысл орнамента воплощается в ритме линий и цвета, в гармонии и соразмерности его отдельных частей, в органической связи с вещью, на которую он нанесен.

Выбор орнамента для вышивки и его расположение на вещи в значительной степени зависят от размера и формы изделия, его назначения, материала, из которого оно сделано, цвета этого материала и техники выполнения узора.

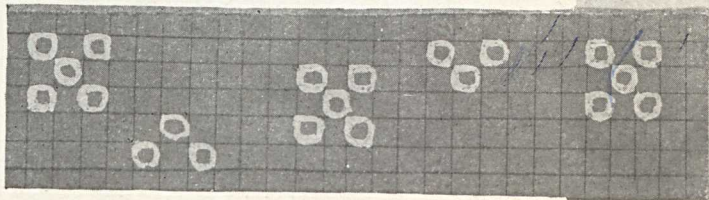
Одна из характерных особенностей современной советской вышивки состоит в том, что она создается на основе лучших традиций народной вышивки прошлого и в то же время является искусством сегодняшнего дня.

Сейчас, когда стиль советской архитектуры и интерьера жилища стал лаконичным и сдержанным, народное искусство, строгое и предельно выразительное, оказалось особенно близким современным эстетическим требованиям.

Вышивка, как и все бытовое искусство народных масс, была в прошлом у каждого народа неповторимо своеобразна. Кое-где она сохраняет это своеобразие и до сих пор. Оригинальность народной вышивки — одно из ее ценнейших качеств. Этим она выгодно отличается от вышивки с



Н. Белецкая. Образец вышивки для блузки. Швы — ажурная крестецкая строчка. 1961.





В. Эммануилова. Фрагмент вышивки шарфика «Фестивальный». Швы — гладь, «козлик». Ленинградский Дом народного творчества. 1961

натуралистическими, повсюду одинаковыми узорами, возникшей в условиях капиталистического общества и получившей широкое распространение.

Сейчас у нас складываются совсем иные представления о красоте убранства квартиры. Простота, скромность, высокая культура художественного вкуса — вот что должно отличать жилище современного советского человека. Меняется ассортимент вышитых изделий, предназначенных для украшения комнаты, и характер их узоров. Уходят в прошлое портьеры с ламбрекенами, накидки на подушках, гипюрные или вышитые «ришелье» салфетки и дорожки с сильно вырезанными фестонами.

Вышивкой сейчас можно украшать занавеси на окна, скатерти, небольшие салфетки и дорожки, диванные подушки, детские коврики. Лучшая ткань для этих изде-

лий — редина и льняное полотно, натуральные и окрашенные в различные цвета. На таких тканях удобно и легко вышивать, они хорошо гармонируют своей скромной простой фактурой со всей обстановкой нового жилого интерьера.

Чайные и столовые скатерти сейчас очень часто заменяются набором маленьких салфеток, которые кладутся под каждый прибор.

В убранство современной квартиры органично входят дорожки, небольшие декоративные скатерти и салфетки, которые стелят на столы, серванты, прикроватные тумбочки таким образом, чтобы они полностью не закрывали поверхность изделия.

Дорожки, по сравнению с прежними, имеют другие соотношения сторон. Они становятся короче и шире, приближаясь по форме к салфеткам. Края современных вышитых изделий делаются почти всегда ровными, без всяких зубцов и фестонов.

В убранство комнат могут найти место и детские коврики и вышитые подушки. Но их должно быть не много. Если на диване или тахте лежат две-три подушки — этого вполне достаточно, причем вышивкой желательно украсить лишь одну из них, а другие сделать из гладкоокрашенной яркой ткани или ткани в крупную клетку. Для диванных подушек или коврик можно использовать не только льняные, но и шерстяные ткани, а также вышивать их шерстяными нитками.

Украшая изделие вышивкой, нужно прежде всего правильно решить все оформление вещи, найти место той или иной узорной полосы или узорному пятну, найти нужную ширину этой полосы и размер пятна.

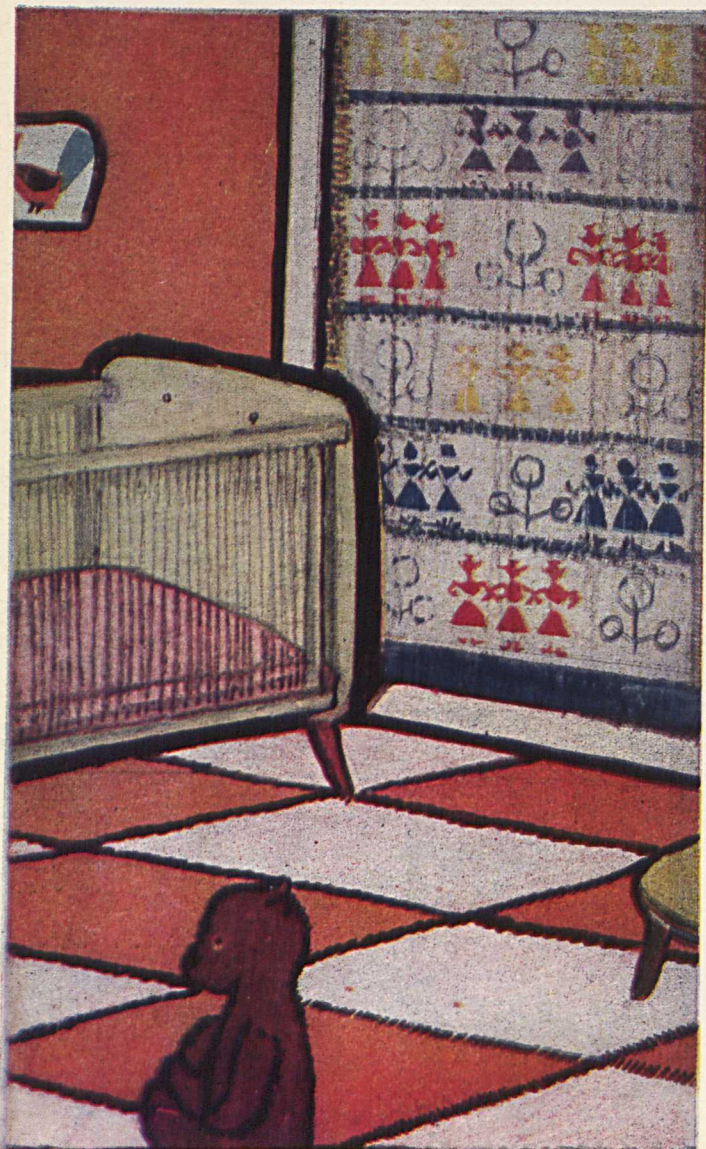
В украшении вещи всегда что-то должно быть главным, ведущим, а остальное подчиняется этому главному. Иногда это широкая гладкая цветная кайма, иногда какая-то часть вышивки. В тех случаях, например, когда дается одинаковая орнаментальная нагрузка на кайму и середину скатерти, одно обычно спорит с другим.

Важное значение имеет удачно найденное соотношение фона и узора. Надо сделать так, чтобы все части художественного оформления изделия были связаны между собой в единое неразрывное целое и из этого целого нельзя было выкинуть ни одной детали.

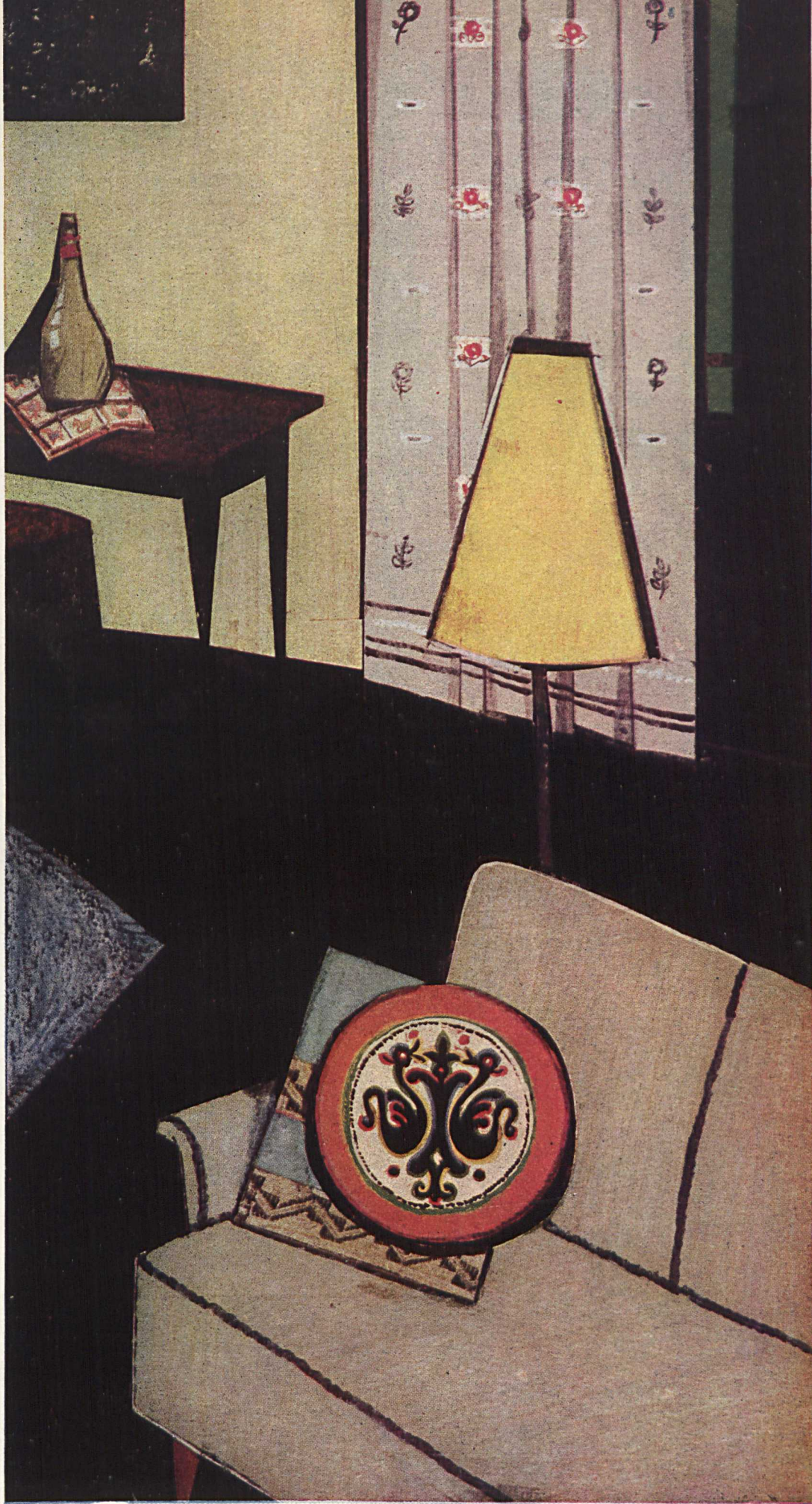
Различные по своему назначению вещи требуют разного подхода к их оформлению. Изделия, служащие не только для украшения комнаты, но и имеющие практическое назначение, не рекомендуется перегружать большим количеством вышивки. В особенности это относится к маленьким столовым и чайным салфеткам, к одежде. В более крупных вещах утилитарного назначения необходимая декоративная выразительность может быть нередко достигнута тоже небольшим количеством вышивки, данной в сочетании с тканью другого цвета.

Такие вещи, как диванная подушка, детский коврик, а иногда и занавес, могут нести гораздо большую орнамен-

Уголок детской комнаты. Вышитое панно художницы Л. Филоновой. В приложении дан технический рисунок этого панно. 1960



Уголок интерьера. Вышитый занавес художницы Р. Фисенко. Диванная подушка по мотивам нанайской вышивки художницы Т. Дунаевой. 1960



Б. Дмитриева-Шульпина. Деталь детского коврика. Владимирские швы. Пос. Мстера. 1961. Общий вид (план) коврика дан в приложении.

тальную нагрузку. На этих вещах допустимы узоры более крупные и разнообразные по мотивам, а также и сюжетные композиции, но, разумеется, решенные декоративно, а не как подражание картине.

Механическое подражание живописи в вышивке будет неизбежно фальшивым, а следовательно, и безвкусным. Не рекомендуется также вышивать по рисункам, во множестве штампуемым различными артелями и, к сожалению, еще засоряющим наши магазины. Эти рисунки-штампы, как правило, не отвечают элементарным требованиям декоративно-прикладного искусства. Большинство из них — слащавые копии картин. Есть среди продаваемых рисунков и орнаментальные композиции — с растительными и геометрическими узорами, но и они очень низкого художественного качества. При взгляде на эти рисунки невольно представляется комната с комодом, заставленным множеством разнохарактерных статуэток, флаконами от духов, вазами с бумажными цветами, диваном с высокой спинкой, на которой стоят неизменные семь слонов и прочие атрибуты мещанского «уюта».

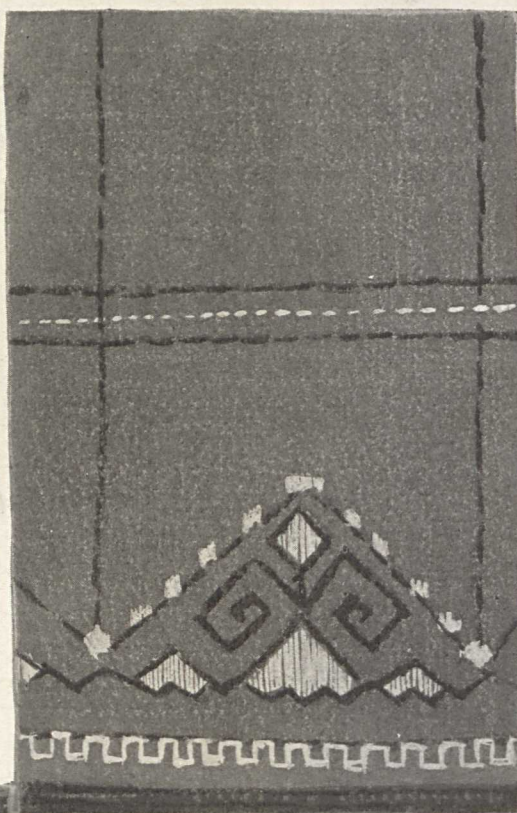
Обилие в комнате пестрых подушек и салфеток делает комнату похожей на безвкусную бонбоньерку. Утомительно выглядят занавес, скатерть, подушка, дорожка, салфетка, вышитые одним и тем же узором.

Сделать комнату уютной — совсем не значит загромождать ее скопищем разнородных, а нередко и ненужных предметов. По-настоящему уютной комната будет только тогда, когда в ней нарядно, удобно, по возможности светло и просторно, когда каждая вещь привлекательна для глаз и находится на соответствующем месте.

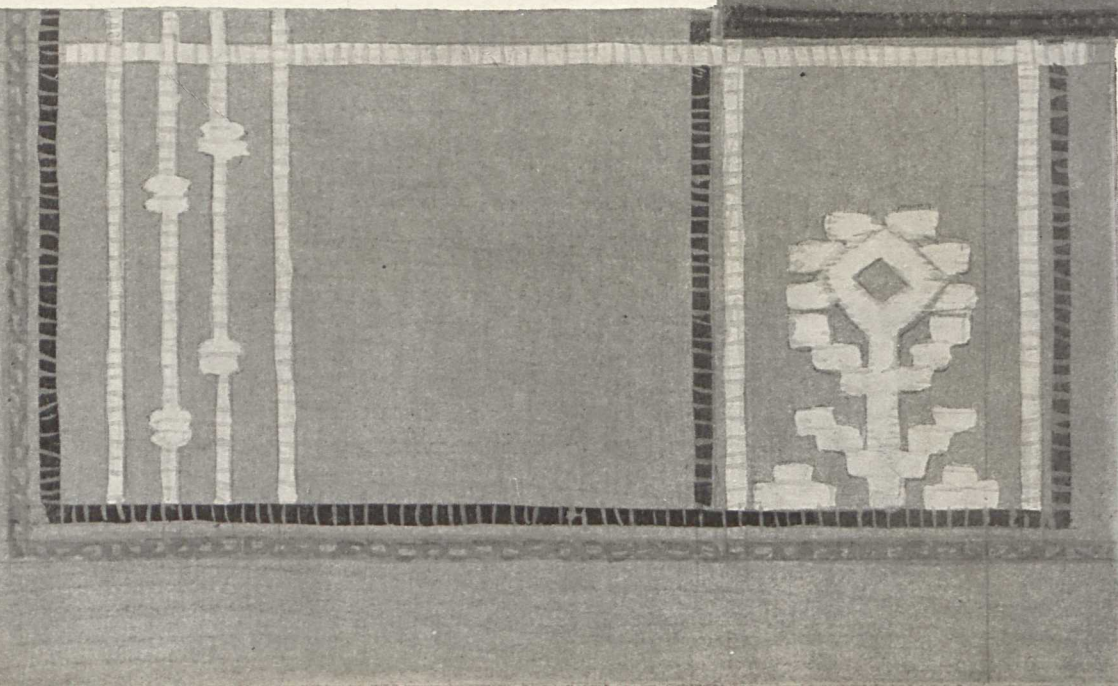
Гармоничность убранства квартиры при большой декоративной выразительности отдельных предметов, входящих в этот ансамбль, высокая культура художественного вкуса — вот что должно сейчас отличать жилище советского человека.

Мы предлагаем читателям образцы рисунков для вышивания различных предметов — салфеток, коврика, дорожки, созданных художниками-профессионалами и любителями этого вида искусства.

Т. Еременко. Деталь дорожки. *Чесуча. Швы — роспись, гладь, набор мережки «панка»*. Московский Дом народного творчества. 1961
Общий вид (план) дорожки дан в приложении.



Т. Дементьева. Деталь салфетки. *Машинная или ручная вышивка*. 1960



НОВЫЙ ПОЛЕТ В КОСМОС!



Герман Степанович ТИТОВ

СОВЕТСКОМУ КОСМОНАВТУ, ВПЕРВЫЕ В МИРЕ СОВЕРШИВШЕМУ 25-ЧАСОВОЙ
КОСМИЧЕСКИЙ ПОЛЕТ,

майору ТИТОВУ Герману Степановичу

Дорогой Герман Степанович!

Я счастлив горячо поздравить Вас с выдающимся героическим подвигом — 25-часовым космическим полетом на корабле-спутнике «Восток-2».

Весь советский народ, все прогрессивное человечество будут помнить в веках Ваш подвиг, как пример мужества и отваги, во имя служения человечеству.

Ваш героический подвиг еще раз показал, на что способен советский человек, воспитанный Коммунистической партией.

От всего сердца поздравляю Вас со счастливым возвращением из космического путешествия в горячие объятия своей Родины.

До скорой встречи в Москве.

7 августа 1961 года

Н. ХРУЩЕВ.

К Коммунистической партии и народам Советского Союза!

К народам и правительствам всех стран!

Ко всему прогрессивному человечеству!

**ОБРАЩЕНИЕ ЦЕНТРАЛЬНОГО КОМИТЕТА КПСС, ПРЕЗИДИУМА
ВЕРХОВНОГО СОВЕТА СССР И ПРАВИТЕЛЬСТВА СОВЕТСКОГО СОЮЗА**

Центральный комитет КПСС, Президиум Верховного Совета СССР, Правительство Советского Союза с большой радостью сообщают о новой беспримерной победе советской науки и техники — успешном полете второго космического корабля с человеком на борту.

6 августа 1961 года в 9 часов по московскому времени мощной советской ракетой на орбиту вокруг Земли был выведен новый космический корабль-спутник «Восток-2», пилотируемый летчиком-космонавтом — гражданином Союза Советских Социалистических Республик, коммунистом, майором товарищем Титовым Германом Степановичем.

Товарищ Титов благополучно совершил 25-часовой полет вокруг Земли и после выполнения намеченной программы успешно приземлился на территории нашей Родины — Союза Советских Социалистических Республик.

Советский космический корабль-спутник «Восток-2», управляемый товарищем Титовым, облетел более 17 раз вокруг земного шара, преодолев расстояние свыше 700 тысяч километров, то есть почти равное удвоенному расстоянию от Земли до Луны.

В этом подвиге отражены новые огромные достижения Советского Союза, нашей науки и техники, всего народного хозяйства — великие преимущества самого передового в мире социалистического общественного строя.

Все народы земного шара с огромным воодушевлением и восторгом отметили первый полет советского человека в космическое пространство. Замечательный полет нового советского космонавта показывает, что недалеко то время, когда космические корабли, управляемые человеком, проложат межпланетные трассы к Луне, Марсу, Венере. Перед человечеством открываются широкие перспективы покорения космического пространства и полетов к планетам Солнечной системы.

С чувством законной гордости Центральный Комитет КПСС, Президиум Верховного Совета СССР и Правительство Советского Союза отмечают, что наша страна, страна победившего социализма, уверенно идет в авангарде человечества в деле использования достижений науки и техники на благо народов мира.

Второй космический полет советского человека вокруг Земли — это новое яркое подтверждение великого могущества народа, построившего социализм. Наши достижения в освоении космоса не являются случайными, они отражают закономерное шествие победоносного коммунизма. Коммунизм неудержимо идет вперед. И нет такой силы в мире, которая могла бы помешать неукротимому движению человечества к своему светлому будущему.

Враги мира раздувают военную истерию. Этой истерии мы противопоставляем наши величественные планы коммунистического строительства, нашу твердую уверенность в своих силах, в правильности пути, указанном марксистско-ленинской наукой.

Всем людям на Земле известны планы и цели нашей страны. Они выражены в проекте вносимой на рассмотрение XXII съезда КПСС новой Программы Коммунистической партии Советского Союза — программы построения коммунистического общества. Коммунизм выполняет историческую миссию избавления всех людей от социального неравенства, от всех форм угнетения и эксплуатации, от ужасов войны и утверждает на Земле мир, труд, свободу, равенство и счастье всех народов.

Все во имя человека! Все для блага человека! — вот наша высшая цель.

Космические полеты советских людей знаменуют собой непреклонную волю, непреклонное желание всего советского народа к прочному миру на всей Земле. Наши достижения в исследовании космоса мы ставим на службу миру, научному прогрессу, на благо всех людей нашей планеты.

Советский народ твердо верит, что дело мира победит во всем мире. Мир восторжествует, если народы всех стран будут самоотверженно бороться за его укрепление.

Мы призываем правительства всех стран, всех людей, независимо от расовой, национальной, социальной принадлежности и религиозных убеждений, приложить все силы для обеспечения прочного мира на всей Земле.

Новая славная победа нашей Родины вдохновляет всех советских людей на еще большие подвиги в строительстве коммунизма!

Вперед к великим победам во имя мира, всеобщего счастья и прогресса человечества!

**ЦЕНТРАЛЬНЫЙ
КОМИТЕТ
КОММУНИСТИЧЕСКОЙ
ПАРТИИ
СОВЕТСКОГО СОЮЗА**

**ПРЕЗИДИУМ
ВЕРХОВНОГО
СОВЕТА СССР**

**СОВЕТ
МИНИСТРОВ
СССР**