

The background features a large, dark brown stylized letter 'М' (M) on the left side. The letter is composed of several vertical and diagonal strokes, some of which are filled with a pattern of small white stars. To the right of the 'М', the text 'ЕКОРАТИВНОЕ' is written in red, 'СКУССТВО' in dark brown, and 'СССР' in red. The entire page is decorated with a mosaic of small, irregularly shaped squares in various colors: red, yellow, green, blue, and purple. The mosaic is arranged in a way that it appears to flow from the top left towards the bottom right, creating a sense of movement and depth. The colors transition from red and yellow at the top left, through green and blue in the middle, to purple at the bottom.

ЕКОРАТИВНОЕ
СКУССТВО СССР

2 · 1959

С О Д Е Р Ж А Н И Е

Привет узбекским друзьям!	1
М. Рахимов, Л. Жадова. Развитие традиций.	2
М. Соколова. Усто Умаркул Джуракулов.	6
Л. Ремпель. Узбекский ганч.	8
О. Апухтин. Народный мастер — академик.	11
Р. Акбальян. Художники-читгары.	13
А. Морозова. Узорное ткачество Узбекистана.	15
Дискуссии и обсуждения.	
М. Некрасова. Предмет и миниатюра.	17
Т. Митлянская. Искусство русских костерезов.	21
Искусство в производстве.	
Н. Морозов. Облик станка.	27
Л. Ковшов. Рядом со скульптором.	31
В. Замков, В. Логинов. Трудности роста.	33
О. Глухарева. Совершенное мастерство. (На выставке японского искусства).	38
Советы художника	
Б. Нешумов.	
Как расставить мебель.	45
Хроника.	
На книжной полке.	

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО СССР

745
Д-28

2(15)

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ХУДОЖНИКОВ СССР

Февраль 1959

ПРИВЕТ УЗБЕКСКИМ ДРУЗЬЯМ!

Среди многих хороших традиций, сложившихся в нашей стране, пожалуй, одной из самых примечательных являются массовые смотры достижений культуры народов нашей Родины. Проводимые в Москве декады искусства и литературы союзных республик наглядно демонстрируют расцвет художественного творчества народов нашей страны, мощный подъем их духовной культуры. Творческие отчеты деятелей искусства братских республик, их встречи с трудящимися Москвы неизменно превращаются в волнующие праздники дружбы народов СССР, в торжество ленинской национальной политики нашей партии.

Москва дружески встречает писателей, артистов, музыкантов, художников и народных мастеров братского Узбекистана в знаменательные для нашего народа дни. Семилетний план развития народного хозяйства СССР, начертанный XXI съездом КПСС, предусматривает небывалый рост экономики и культуры всех союзных республик, в том числе и Узбекистана.

Узбекистан — страна древней культуры — издавна славится своим замечательным декоративным искусством. Много прекрасного создано в прошлом узбекскими народными художниками. После Великого Октября их замечательное искусство стало достоянием всего народа. Сейчас создаются исключительные условия для творчества художников декоративного искусства Узбекистана. Бережная забота о его мастерах будет способствовать дальнейшему развитию на новой основе чарующего искусства солнечной республики.

Открывающаяся в Москве выставка декоративного искусства Узбекистана, как и публикуемые в нашем журнале материалы о творчестве народных художников и мастеров, убедительно говорят о том, что древнее и вечно юное искусство Узбекистана тесно связано с жизнью народа, несет ему радость и красоту.

Сердечно приветствуя участников декады литературы и искусства Узбекистана, художники и мастера декоративного искусства братских республик СССР желают дорогим гостям дальнейших творческих успехов в создании новых произведений, достойных великих дел советского народа — строителя коммунизма.

Центральная городская
пуб. б-ка Библиотека
им. Н. А. Некрасова

Читальный зал



Я. Рауфов.
Кувшин и блюдо (ляган).
Керамика. Ура-Тюбе. 1938.

РАЗВИТИЕ ТРАДИЦИЙ

Народный художник Узбекской ССР М. РАХИМОВ,
Л. ЖАДОВА

Простые базарные лавки, торгующие посудой во многих городах и селениях Узбекистана, зачастую похожи на маленькие музеи керамики. Если собрать вместе все, что продается в них, получится, вероятно, удивительная по художественному богатству и разнообразию коллекция современной керамической посуды, которой позавидует не одно музейное собрание.

Оригинальные традиции гончарного искусства древнего Афрасиаба¹, обогащенные общением со знаменитыми керамическими школами Китая и Ирана, на протяжении веков развились в Узбекистане в самостоятельные художественные стили, сохранившие до наших дней наследие высокой культуры декоративного искусства Востока.

Для узбекского гончарного искусства, хранимого народными мастерами-кулолями и развиваемого созданными в советское время артелями, до сих пор характерна отчетливая локализация ряда местных школ с их своеобразными и неповторимыми особенностями.

Радостно-яркий благородный кобальт и небесно-светлая бирюза самых различных оттенков отличают изделия мастеров Риштана² и Хорезма³. Темно-коричневые, темно-красные и золотисто-оливковые фоны под густой зеленой, желтой, коричневой глазурной поливой сияют фантастиче-

ской бархатистой глубиной на посуде мастеров из Гиждувана¹, Шахриязбса, Катта-Кургана, Карши, Джизака²; богатые контрасты белых ангобированных фонов и пестрой многокрасочной орнаментики — на ташкентской керамике; легкая серебристость светлых нежных тонов зеленого, голубого, коричневого, желтого на изделиях мастеров Самарканда.

Орнаментальная узорчатость узбекской керамики могла бы поспорить своим богатством лишь с ее красочностью; эти два художественных свойства удивительно обогащают друг друга и подчеркивают взаимные достоинства. Всевозможные цветочные и плодовые розетки («анор-гуль», — цветок граната, «бодом-гуль» — цветок миндаля, «пахта-гуль» — цветок хлопка, «гуза» — нераскрывшийся бутон хлопка и т. п.); плавно выходящий классический узбекский орнамент «ислими», состоящий из различных листьев, побегов и цветов; вводимые в растительный орнамент предметные изображения, например чайники («чайдыш») или ножи («пичаг»³); наконец, простые линии, зигзаги, точки, циркульные построения, — даже трудно охарактеризовать все это многообразие растительных и геометрических орнаментов, применяемых узбекскими мастерами в самых различных композиционных вариантах.

¹ Афрасиаб — городище Самарканда, центр большой древней культуры.

² Риштан — прославленный центр керамического искусства Узбекистана в Ферганской области.

³ В Хорезме известны как центры керамического производства селения Ханки и Мадыр.

¹ Гиждуван — знаменитый центр гончарного искусства в Бухарской области.

² Шахриязбс, Катта-Курган, Карши, Джизак — города, где производится керамическая посуда.

³ Подобные мотивы особенно распространены в риштанской керамике.

Однако при этом нельзя не отметить полную гармонию орнамента и формы в узбекской керамической посуде, которая ярко обнаруживает себя в лучших созданиях современных народных мастеров: У. Умарова (Гиждуван), У. Ширматова и М. Исмаилова (Риштан), Т. Миралиева (Ташкент), У. Джуракулова (Самарканд), Р. Рахимджанова (Джизак), недавно умершего Балта Ваисова (Хорезм), А. Хазраткулова (Шахризабс), А. Худойназарова (Катта-Курган) и многих других.

Способы декорировки керамических изделий сохраняют и поныне местные оттенки, что связано с издавна сложившимися локальными художественными стилями. «Калями» — свободная живописная манера нанесения узора кистью, излюбленный прием художников-керамистов Риштана и Гиждувана. «Чизма» — процарапывание рисунка по белому поверхностному ангобу до нижнего темно-коричневого черепка и затем раскрашивание узора — техника, обладающая особыми графическими свойствами, издавна была господствующей в искусстве ташкентских мастеров. Однако в искусстве узбекских керамических школ есть и общее, так, например, техника «басма» — печатание красочного орнамента или выпуклого узора (на неглазурованных терракотовых изделиях) при помощи штампов различных размеров и видов — употребляется во всех районах Узбекистана.

Существует довольно широко распространенное и несправедливое мнение, что вся керамическая посуда, возникшая и развивавшаяся на низком уровне техники, какого бы классического совершенства не достигали ее художественные качества, является лишь наследием старого быта, связанного с феодальными и полуфеодальными пережитками. Для людей, в той или иной мере обремененных грузом вульгарно-социологических концепций, художественная керамика — лишь этнографический архив, не имеющий широких перспектив в социалистическом укладе жизни и в лучшем случае пригодный для показа в музеях и на выставках. По мнению сторонников такой точки зрения, народная керамика постепенно исчезнет и заменится высшей керамической формой — фарфором, развивающимся на базе промышленного производства.

Нельзя не отметить, что подобное мнение находит для себя пищу в аргументах противоположной, так сказать традиционалистской позиции, сторонники которой считают, что современная керамика должна лишь подражать старым

образцам, поскольку всякое новаторство в ней якобы приводит лишь к досадным неудачам и ошибкам.

Действительно, работа по созданию новых форм и декорировки современной узбекской керамики оставляет желать много лучшего. Нередко механически копируются европейские формы посуды, своим происхождением связанные обычно с другими материалами: стеклом, металлом, деревом. К тому же часто эти формы бывают отнюдь не самые удачные. Создаются и несовременные, псевдодекоративные формы, прежде всего так называемые «юбилейные» и «подарочные» вазы, не имеющие никакого практического назначения. А ложные формы ведут к украшательству, сопровождающемуся утратой стиля и в итоге — компрометацией высоких национальных традиций. Выполненные из гончарной глины нелепые вазы на длинных ножках или ни к чему не пригодные огромные коробкообразные чернильницы, стаканы для карандашей, безвкусно перегруженные орнаментальным убранством, вызывают чувство оправданного протеста.

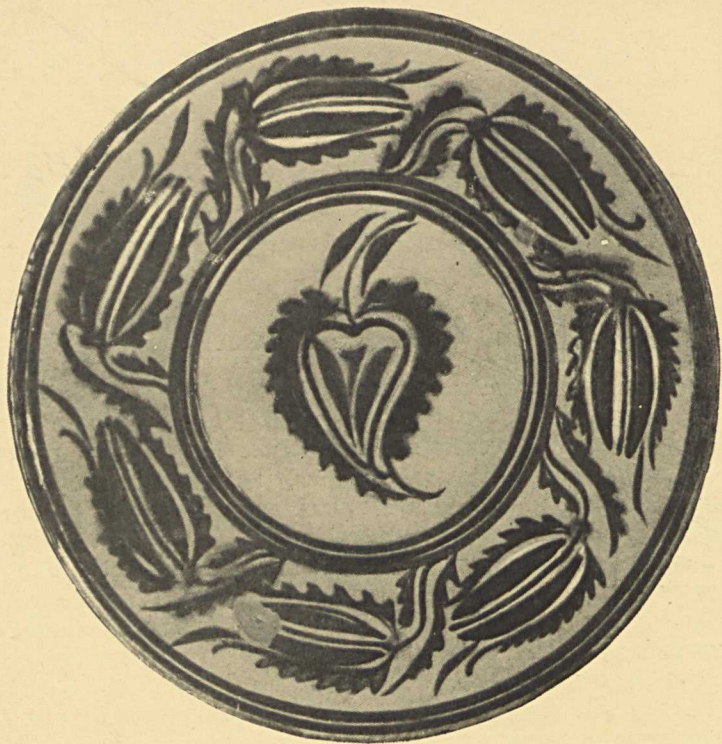
Нельзя не признать большого значения нового узоротворчества народных мастеров-керамистов, равно как и народных художников во всех других областях национального декоративного искусства. Эти мастера приложили немало сил к тому, чтобы классический растительный и геометрический орнамент, отличающийся известной отвлеченностью, унаследованной от эпохи господства ислама, обогатить современным живым чувством природы. При этом принципиально важно, что процесс переосмысливания орнамента и в старых традиционных мотивах, и в создании новых, в лучших образцах искусства современных мастеров никогда не выходит за пределы необходимой обобщенности, стилизации, являющейся одним из законов орнаментального искусства. Много удач, например, в разработке и трактовке на керамической посуде различных вариантов орнамента «хлопок», который сама жизнь сделала художественной эмблемой Советского Узбекистана.

Однако, хорошо зная и глубоко переживая многие серьезные неудачи новаторства в современной узбекской художественной керамике, нельзя согласиться ни с теми, кто не видит широких путей для ее современного развития, ни с теми, кто хочет ограничить ее перспективы лишь одним копированием традиционных форм.

Совершенно естественно, что многие формы керамической посуды уже отжили свой век и постепенно заменяют-

Т. Миралиев.
Блюда (ляганы).
Керамика. 1936.





Блюдо с орнаментом «гуза» (бутона хлопка).
Риштан.

ся или уже заменены металлическими, фарфоровыми и стеклянными изделиями.

Тем более показательно, что производство ряда традиционных форм и прежде всего самых разнообразных блюд (особенно ляганов — блюд для плова) переживает период нового большого подъема. Блюда, косы¹, пиалы органично входят в новый жизненный уклад и прекрасно выполняют свое извечное бытовое назначение и новые эстетические функции в украшении стола и современного интерьера.

В связи с потребностями современного образа жизни не только переосмысливаются старые традиционные формы, но и получают широкое развитие новые, ранее не употреблявшиеся в Узбекистане: цветочные вазы, кувшины для вина, кувшины для молока, самые разнообразные сувениры и т. п.

Сегодняшний опыт нашей страны и многих европейских стран показывает, что керамика не только широко бытует наряду с фарфором, но и переживает период нового процветания. И это естественно. Различные виды керамической посуды — и терракота, и майолика, и полуфаянсы, и фаянсы, и тончайший фарфор — обладают специфическими эстетическими и утилитарными качествами, позволяющими им развиваться и совершенствоваться одновременно, в ансамбле. Современный эстетический вкус требует богатства и разнообразия художественных впечатлений.

При этом представляется несомненным, что новаторство необходимо не только в народной ремесленной керамике, но и в развитии национальной традиции в фарфоре, имеющем сложную заводскую технологию.

Создать своеобразный художественный стиль в фарфоре на основе национальных традиций узбекского декоративного искусства на протяжении ряда лет пытались работающие в Ташкенте и Самарканде художники-керамисты С. Ракова и Л. Туркевич. В их работах много интересного, заслуживающего специального рассмотрения. Однако при всей плодотворности начинаний их творчество носит в известной мере экспериментальный характер.

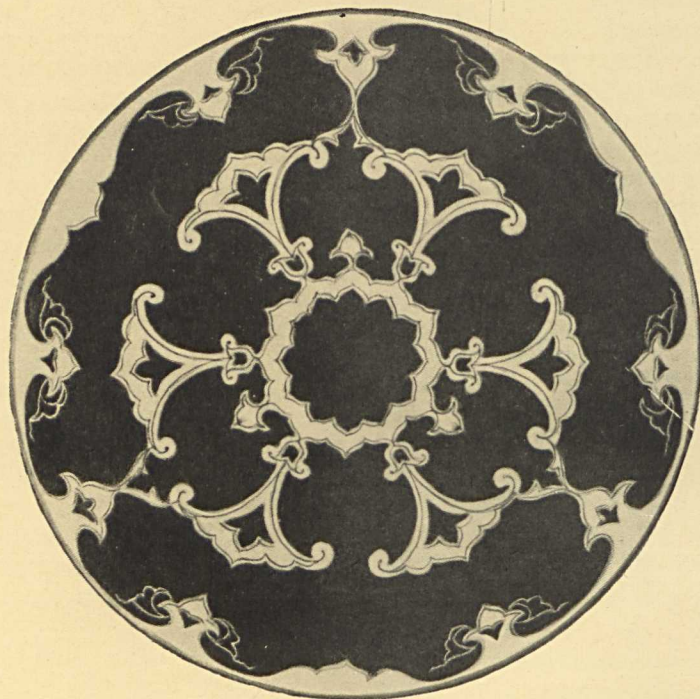
Безусловно, что большая работа по освоению национальных традиций в фарфоре могла начаться лишь с открытием в 1952 году Ташкентского фарфорового завода. (Изделия Раковой и Туркевич до этого выполнялись на Ленинградском, Дулевском и Рижском фарфоровых заводах).

Первый фарфоровый завод в Средней Азии — пред-

Л. Туркевич.

Блюдо.

Фарфор. Ташкентский фарфоровый завод.



приятие молодое, испытывшее и испытывающее немало технических и художественных трудностей. Вместе с тем нельзя не отметить настойчивое стремление художественного совета завода создать в фарфоре на базе национальных традиций свой оригинальный стиль.

Ташкентский фарфоровый завод создан и развивается при постоянной помощи заводов Российской Федерации и Латвийской ССР. Естественно, что первые рисунки для декорировки посуды (и для надглазурной росписи и для деколи) были взяты с этих заводов. Однако, переосмысливая широко распространенные на нашем фарфоре цветы и горохи для традиционных форм восточной посуды (коса, пиала, блюдо), ташкентские художники сумели вдохнуть в них особую декоративную сочность и яркость, придать им обаятельный оттенок национального колорита.

Интересны и показательны широко развернувшиеся в последнее время попытки художников завода использовать для росписи фарфора богатство орнаментальных традиций узбекского декоративного искусства. В этом смысле особенно плодотворно творчество молодых художников

¹ Коса — чаша для жидкой пищи.



А. Арипджанова, А. Мирзабаева, В. Черных. Работа этих мастеров идет вплотную с усовершенствованием на заводе метода подглазурного крытья кобальтом по трафарету, закрывающему узор, который остается белым. Эта техника, мало применяемая на других заводах, на Ташкентском заводе стала технической основой своеобразного стиля, — благородного, строго контрастного, с отчетливо рисующимися линиями белого орнамента по темно-синему фону. Узоры эти особенно хороши без золотой окантовки, придающей им и некоторую суховатость, а при излишествах золота — аляповатость. Характерно, что молодые художники пока еще почти не осваивают традиционной керамической орнаментики. В этом одна из причин композиционных просчетов молодых художников. Например, Арипджанов для своего орнамента «хлопок» использовал хлопковый мотив с вышивки. Само по себе это возможно, но требует решительной переработки узора для форм фарфоровой посуды, что, думается, не получилось у Арипджанова. Его орнамент «хлопок» при всей его внешней эффектности плохо гармонирует с фарфоровыми плоскостями кос, пилал, тарелок.

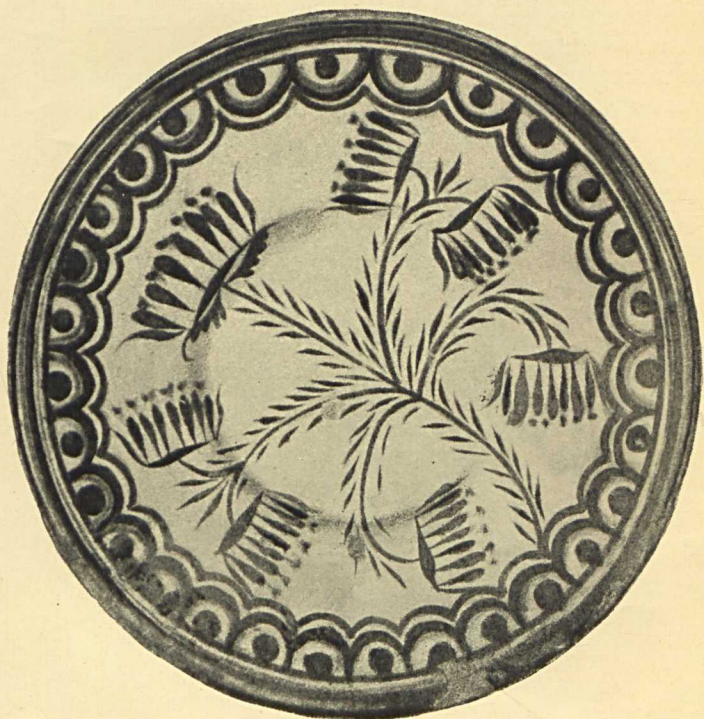
Думается, что Арипджанов сам почувствовал этот свой

художественный просчет. Его последняя работа по декорировке посуды традиционным «ислими-бодом» более художественно цельна и оригинальна. Здесь также мотив орнамента взят с резьбы по ганчу, но он органично переосмыслен для форм фарфоровой посуды.

Хотелось бы посоветовать художникам завода подумать над использованием в фарфоре традиционной керамической орнаментики и традиционных керамических форм. При этом, однако, необходимо помнить, что при всей родственной близости фарфора и керамики в фарфор нельзя механически переносить формы и орнаменты народной керамической посуды. Продолжение традиций в другом керамическом материале и на новой технической основе, безусловно, требует и известного переосмысления средств художественной выразительности.

На базе классической традиции узбекского керамического искусства может быть создано немало новых форм и в фарфоре и в глине. У художественной керамики Узбекистана есть большие современные перспективы. Но для ее расцвета наряду с расширением фарфорового производства и дальнейшей работы над созданием высокохудожественного узбекского фарфора требуется решительное повышение технологии народного керамического производства в Узбекистане, ибо в большинстве артелей до сих пор еще практикуются унаследованные от древности примитивные технологические приемы изготовления и обработки керамической массы. Очень важно также обеспечить и артели и отдельных народных мастеров первосортными керамическими материалами, особенно глазуриями и красителями.

И, наконец, самое важное. Хотелось бы, чтобы и многие видные художники Узбекистана в той или иной мере серьезно задумались над вопросами собственного участия в практике национального декоративного искусства, так органично и так плодотворно связанного с жизнью узбекского народа. При этом, думается, что здесь будет не только помощь, но и взаимное обогащение.



Блюдо с орнаментом «тарок-гуль».
Риштан.

УСТО УМАРКУЛ ДЖУРАКУЛОВ

М. СОКОЛОВА

Большое место в современной народной узбекской керамике занимает творчество 64-летнего самаркандского усто (мастера) Умаркула Джуракулова, удостоенного звания народного художника УзССР.

Трудно установить сейчас, насколько Джуракулов продолжает общую линию развития самаркандской керамики, ибо он начал заниматься художественной керамикой в конце 20-х годов, когда художественной керамики в Самарканде уже не производили, а привозили ее из Шахризбса, Гиждувана, Катта-Кургана.

Творчество Джуракулова отличается большой индивидуальностью, проявляющейся даже в возрожденных им старых, ранее бытовавших формах, не говоря уже об орнаментации и цветовом решении новых изделий.

Джуракулов — потомственный гончар. Почти на протяжении трех столетий гончарное искусство передавалось в его семье из поколения в поколение. Своему искусству усто Умаркул научился у отца, известного в Самарканде мастера крупных гончарных изделий, с которым начал работать с восьмилетнего возраста.

Отец Джуракулова не был художником. Под его руководством сын освоил лишь технику и секреты гончарного

Усто Умаркул Джуракулов.
Две «офтобы». Самарканд.



Т. Камалов. Блюдо (ляган).
Керамика. Ташкент.

ремесла и особенно отличающееся исключительной сложностью изготовление больших хумов — сосудов, вмещающих 50—100 литров воды.

Полученные знания и долголетняя практика гончарной работы явились для Джуракулова крепкой основой для всей его последующей деятельности. Для мастера не составляет никакого труда осуществить в керамике изделие любой, даже самой сложной формы. Творческий дар Джуракулова проявляется прежде всего в создании форм, отличающихся многообразием и несущих на себе яркую печать народной фантазии.

Подробно проследить эволюцию более чем 30-летнего творческого пути мастера, к сожалению, не представляется возможным, ибо работы Джуракулова, особенно первых двух десятилетий, почти не сохранились. Но об этой эволюции говорят отдельные изделия, выполненные Джуракуловым в разные годы и случайно оставшиеся в его мастерской.

Как не схожи они между собой и по цветовой гамме, и по технике исполнения рисунка, а главное — по подходу вообще к оформлению изделий.

Рисунки на блюдах (тобок) 30-х годов свидетельствуют о внимательном изучении автором окружающей его реальной действительности. Среди них архитектурные памятники Самарканда, хлопок, цветы, бабочки и другие изображения, исполненные цветными ангобами то в нежно-коричневых или голубых тонах, то построенные на контрасте кобальтового рисунка с белым фоном.

Среди ранних произведений усто Умаркула встречаются отмеченные каким-то особенным благородством колорита, мягкостью, переливающимися серебристо-зеленоватыми полутонами «дукки-коса», «шо-коса» и другие изделия. Рисунки на таких работах более стилизованные, с растворенными в полутонах контурами приобретают большую прелесть и органичность связи с формой.

Изделия Джуракулова 40-х годов резко отличаются от предыдущих. Рисунки на них становятся более простыми и даже несколько архаичными. Различные сочетания про-

стейших элементов, растительного орнамента с коротким штрихом, образующим то елочку, то змейку, украшают теперь произведения мастера. Выполнены они способом процарапывания по сырой основе, после чего изделие покрывалось одноцветной глазурью с небольшим введением дополнительного цвета, создающего игру красок.

В последние годы усто Умаркул Джуракулов больше склонен к росписи по выпуклому рельефу, достигаемому при помощи специальных форм — штампов. Теперь в его произведениях преобладает красивый серебристый колорит.

Для Джуракулова характерны непрерывные поиски новых форм. Примером этого могут служить многочисленные сосуды «офтоба», носики которых изображают то попугая («тути»), то соловья («буль-буль»), то сказочную говорящую птицу («кумри-сафид») и т. п.

Изготавливая тулово изделия с помощью гипсовых форм, такие части сосуда, как носик, ручки, крышку, мастер всегда лепит от руки, придавая им каждый раз все новые и новые формы.

Откуда же черпает мастер эти формы? Некоторые из народного фольклора (офтоба, например, означает летающего коня), другие подсказаны мастеру распространенными ранее древними формами.

В появлении целого ряда вещей сам мастер усматривает связь с далеким прошлым, когда в детстве к праздникам он сам делал народные игрушки — свистульки, изображавшие коней, барана и других животных, подобных тем, которые делает сейчас Хамро Рахимова из кишлака Уба близ Бухары*.

В мастерской Джуракулова можно видеть несколько бережно хранимых осколков древней керамики, найденной мастером на Афрасиабе — городище древнего Самарканда. Рядом с ними лежат несколько большего размера черепки, сделанные мастером и точно воспроизводящие цвета древних изделий.

Добившись получения нового для его палитры цвета, усто Умаркул Джуракулов постепенно начинает вводить его в свои изделия. Может быть, в этом и следует усмотреть одну из причин резких перемен колорита его изделий в разные периоды.

* См. «Декоративное искусство СССР» № 8 за 1958 г.



Р. Рахимджанов. Блюдо (ляган).
Керамика. Джизак. 1958.

Два года назад мастер вышел на пенсию, но он не думает отдыхать. Свободный от производственной работы в артели, где долгие годы часто бывал загружен выполнением нехудожественной работы, он все свои силы отдает любимому делу.

Решение секретариата Правления СХ СССР о постройке мастеру индивидуальной керамической печи создаст ему благоприятные условия для дальнейшей экспериментальной работы. Кроме того, предполагается прикрепить к народному мастеру учеников, которым он сможет передать свой богатый производственный опыт, знание местных материалов и традиции народной керамики.

Усто Умаркул Джуракулов.



УЗБЕКСКИЙ ГАНЧ

Л. РЕМПЕЛЬ

О резьбе по ганчу прославленных узбекских (и таджикских) мастеров часто говорят как об искусстве прошлого. Многим оно напоминает так называемые «мертвые языки», на которых писали Эсхил и Анакреонт, Вергилий и Катулл. Это языки, которые чтут, но на которых не разговаривают и переводы с которых «проходят» в классе, не постигая красот оригинала. Нужно ли удивляться тому, что язык искусства резьбы по ганчу, тоже древний, вызывает большие споры. Жизнь показала, что этот язык не только не «мертвый», но даже более активный, чем язык многих других видов художественного ремесла.

Еще вчера этим языком говорили только старые народные мастера. Сейчас им овладевает молодежь, к нему обращено внимание зодчих многих национальных республик.

Театр оперы и балета имени А. Навои в Ташкенте, в отделке которого принимали участие все лучшие мастера отделочных работ Узбекистана, стал национальной галереей своеобразного искусства резьбы по ганчу. Плеяда выдающихся представителей ряда архитектурных школ во главе с усто Ширин Мурадовым отдала этой работе весь свой творческий пыл. Театр создавался в обстановке необычайного творческого горения, захватившего старых мастеров, впервые очутившихся на лесах большой социалистической стройки.

Усто Ширин и многих его сверстников уже не стало, но великолепное резное убранство «бухарского», «ташкентского», «хивинского», «ферганского», «самаркандского», «термезского» и, наконец, главного зрительного зала не перестает привлекать к себе взоры всех, кто знакомится с культурой Советского Узбекистана. Реакция, которую вы-



Фрагмент резного ганчевого панно.
Дворец в Термезе. XII в.

зывает интерьер театра, разная: восторг и восхищение одних, недоумение и пожимание плечами — других. Возражения начинаются со стереотипной фразы: — Но ведь это искусство прошлого, где тут современность? И тот же зри-

У РИШТАНСКИХ ГОНЧАРОВ

Риштан — административный центр Куйбышевского района Ферганской области, стоит на магистральном шоссе Коканд—Фергана, утопая в зелени урюковых, абрикосовых, гранатовых садов. Вокруг — безбрежные хлопковые поля, где зреет «белое золото» — национальное богатство республики. А рядом несет свои живительные воды Большой Ферганский канал.

Искусство риштанских мастеров художественной керамики — искусство древнее, уходящее корнями в столетия. Оно всегда было органически связано с узбекским эпосом, со всей культурой узбекского народа. И поныне мастера Риштана бережно хранят и развивают лучшие традиции национального декоративного искусства.

Известность риштанских гончаров стала широкой еще задолго до Октябрьской революции. Изделия риштанцев — художественная посуда, блюда для праздничного стола, «обдаста», «хумы», «нондонь», в которых хранились вода,

масло и другие жидкости, — отличались прочностью, тщательностью выделки, благородством форм и разнообразием рисунка. А кроме того, риштанский кувшин обладал еще одним, далеко не маловажным в знойной Азии свойством: даже в 40-градусную жару вода в нем долгое время оставалась прохладной, свежей...

Купцы и разного рода торгаши, заключив кабальные договоры с мастерами, скупали у них всю продукцию, а затем перепродавали ее в близлежащие города — Коканд, Маргелан, Андижан, Фергану. Любопытно, что риштанская керамика через этих же купцов (часть из них вела торговлю азиатскими товарами с Россией и даже сбывала их за границу) попадала на международные ярмарки и выставки и не раз отмечалась серебряными и однажды даже золотой медалями. Разумеется, никто при этом не знал имен скромных риштанских мастеров.

Социалистическая революция в корне изменила положение трудящихся Узбекистана, создала все условия для работы народных мастеров, для развития национального самобытного ремесла и искусства.

Риштанские гончары объединились в артель. Цех художественной керамики и посуды возглавил старейший потомственный мастер гончарного дела Сали Саттаров. Вместе с ним в артель пришли и другие замечательные народные мастера — М. Исмаилов, Р. Касымов, М. Халматов, Х. Усманов, М. Разыков.

Сейчас цех художественных керамических изделий артели имени Сталина выпускает около 20 видов самой разнообразной посуды, пользующейся в Узбекистане большим спросом и популярностью. Вы встретите здесь пиалы и косы, украшенные характерным риштанским орнаментом, нарядные вазы, кувшины, чашки, пепельницы. На всех

тель при виде безвкусных эмблем и натюрмортов, выполненных из ганча на фасаде нового ташкентского рынка, восклицает: «Но где же здесь традиция, великая традиция национального искусства?!»

Вопрос о путях развития узбекской резьбы по ганчу стоит остро, ибо это большое искусство важно не только для одной Узбекской ССР.

Сущность вопроса сводится к тому, что такое традиция и что такое современность в такой специфической области декоративного искусства, как резьба по ганчу. Видеть местную традицию только в растительных и геометрических арабесках — значит ограничить ее рамками позднего средневековья и вопрос о традициях подменить отношением к определенному стилю. Между тем существуют и более давние традиции того же искусства. Достаточно назвать дворец Топрак-Кала в Хорезме (III в. н. э.), его «Алебастровый зал» и остатки крупных алебастровых статуй, украшавших, видимо, верхнюю часть фасада дворца; лепные украшения и большая алебастровая мужская голова сохранили следы раскраски. Столь же замечательные крупные скульптурные сцены сказочно-мифологического содержания украшали стены дворца Варахша под Бухарой (начало VIII в.). Памятники поздней античности и раннего средневековья исполнены реализма и декоративны, связаны со стенами по композиции и по характеру пластической формы.

Дворец в Термезе (XII в.) с его великолепным полуоткрытым аудиенц-залом знаменовал победу нового стиля искусства. Летящие по своду «звездные» грифоны, парная фигура львов с личиной-маской, лев, нападающий на быка, и другие мотивы народной сказки сочетаются в его декоре из резного ганча с отвлеченным узором геометрических фигур и роскошью изящно очерченных ветвей, цветов и бутонов. Завиток, волнистый побег и спираль подчинили себе живое чувство пластической формы и односторонне развили узор во всем богатстве проявлений средневекового ремесла. Его источник — народное творчество. Однако победы искусства нового стиля были куплены ценой потери живого чувства природы.

Сверкающий «Белый зал» дворца Ситораи Махосса (1912—1914) под Бухарой работы тогда еще молодого усто Ширина Мурадова завершал линию развития бухарской

этих изделий лежит печать национального искусства с его благородной простотой, строгостью и тончайшим рисунком.

Новое содержание эпохи рождает и новые формы в искусстве. И в творческой практике риштанцев появляются совершенно новые для восточного изобразительного искусства темы и мотивы, взятые из жизни республики, родной области, родного кишлака.

В честь третьей декады узбекского искусства и литературы в Москве мастера Риштана взяли обязательство расширить производство художественной посуды, глубже развивать в своем творчестве замечательные традиции национального искусства. В частности, решено возродить производство фаянсовой посуды. И сейчас опытные мастера и талантливая молодежь разрабатывают новые оригинальные сюжеты и темы, отражающие дальнейший расцвет экономики и культуры социалистического Узбекистана.

О. Коротаяев

Д. ГОРЛОВ

В 1958 году мои скульптуры в фарфоре были удостоены золотой медали на Всемирной выставке в Брюсселе.

В 1959 году буду готовиться к Международной выставке в Остенде. Начал работу над большим триптихом из фаянса. Кроме того, наметил ряд декоративных скульптур из фарфора и терракоты.

Что нужно сделать для того, чтобы произведения декоративного искусства отвечали высоким требованиям народа?

Для этого необходимо совершенствовать работу художественных советов и поставить ее так, чтобы решения авторитетного органа содействовали развитию индивидуальных особенностей художника. Нужно предоставить главным художникам предприятий более широкое поле для проявления творческой инициативы и ограничить права хозяйственных руководителей, торгующих организаций в решении вопросов художественного качества продукции.

Назрела необходимость организовать в Москве и столицах республик контрольные художественные советы, предоставив им право снимать с производства и не допускать к продаже антихудожественные изделия.

Е. ШИЛЬНИКОВСКИЙ

Знаменательным событием минувшего года явилось то, что артель «Северная чернь», художественным руководителем которой я являюсь, была широко представлена на Всемирной выставке в Брюсселе. Наряду с произведениями мастеров артели были показаны и мои творческие работы. Главнейшие из них посвящены столице нашей Родины — Москве.

Мои творческие планы на 1959 год в основном связаны с предстоящей республиканской выставкой декоративного искусства. Для этой выставки готовлю ряд новых серебряно-черневых работ. Главная из них — большая ваза — посвящается основателю Коммунистической партии и Советского государства В. И. Ленину.

Для того чтобы двигаться вперед в своем творчестве, необходимо глубже изучать народные художественные промыслы, видеть как можно больше различного рода произведений декоративного искусства, чаще общаться друг с другом, обмениваться творческим опытом.

Значит, необходимо чаще устраивать выставки произведений декоративного искусства с широким общественным просмотром и обсуждением, шире популяризировать в печати лучшие произведения народного искусства, чаще проводить творческие встречи в ведущих центрах художественных промыслов.

Н. ЗИНОВЬЕВ

Чем был знаменателен для меня минувший год? 8 мая исполнилось 70 лет со дня моего рождения, который был торжественно отмечен Палехскими отделениями Союза художников и Художественного фонда, художественным училищем, Музеем и общественностью Ивановской области и Палехского района.

В июле 1958 года бригадой палехских художников, которой я руководил, была закончена работа по воссозданию живописи китайского кабинета Монплезира в Петергофе. Ученый совет реставрационных мастерских Ленгорсовета принял нашу работу с отличной оценкой.

Кроме того, бригада палехских художников под моим руководством выполнила роспись стен детского ателье в Шуре Ивановской области на тему русских народных сказок.

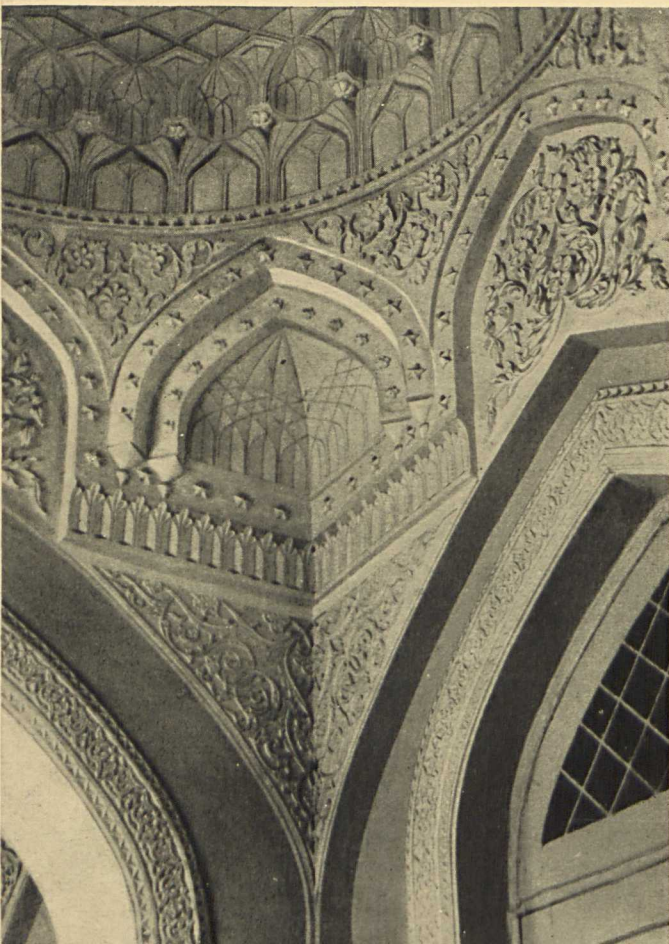
В 1959 году буду трудиться над составлением пособия по изучению палехского искусства.

Для дальнейшего развития декоративного искусства необходимо, на мой взгляд, чтобы в центрах народных промыслов были созданы художественные училища, укомплектованные опытными преподавателями.



Голова девушки. Резной ганч. Дворец Варахша, начало VIII в.
Фрагмент.

Фойе театра имени Мукими в Ташкенте.
Резной ганч. Фрагмент.



школы по ганчу. Тонкое белое кружево алебаstra, наброшенное на фон зеркал, было венцом творения мастеров начала XX века, но в какой-то мере и логическим концом искусства старого стиля.

Было бы печально сознавать, что искусство ганчкоров на этом себя исчерпало. Однако это далеко не так. В «Белом зале» была завершена сумма приемов, составляющих то, что бухарские мастера называют «пардоз». К старым «пардозам» принадлежали: «пах-пардоз» (резьба с косым срезом наружу), «чока-пардоз» (резьба с косым срезом внутрь рельефа), «лула-пардоз» (резьба с округлением форм). К ним усто Ширин прибавил усовершенствованный им, тоже старый, «табака-пардоз» (мелкая плоская резьба с игрой светотени). Но владение «пардозом» далеко не исчерпывало искусства самого усто Ширин и его ближайших соратников, потомственных мастеров, старейших бухарских зодчих («меморов») усто Рахим-Бобо Хаятова и Нарзилло Ядгарова. Все они, прекрасные резчики по ганчу, хорошо владели также и искусством планировки, архитектурной композиции, конструирования и выполнения сводов и куполов разнообразнейших систем, включая сложнейшие сталактиты. Главное в творчестве старых узбекских мастеров заключалось не в «пардозах», а в тесной связи их искусства со всем комплексом инженерно-строительных и собственно архитектурных требований. Отсюда и развитое у них чувство архитектоники декора, ясность, выразительность, энергия рисунка, исполненного поэтического вдохновения и радости.

В архитектуру Советского Узбекистана усто Ширин и его школа принесли старые «пардозы». Но они принесли и опыт разработки формы в соответствии с местом и назначением декора.

В их работе на стройках Узбекистана возникали огромные трудности. Были допущены и ошибки, проистекавшие из применения ганча для ряда конструкций и деталей, требующих более легких, современных материалов. Встал и ряд нерешенных вопросов технологии (уже сейчас многие работы испорчены грубой побелкой и несовершенными ме-

тодами чистки). И все же опыт привлечения народных мастеров к декоративно-отделочным работам вполне себя оправдал.

Унификация и стандартизация деталей, хотя и в ограниченных масштабах, применялись народными мастерами Узбекистана давно. Это способствовало прогрессу строительной техники и лаконичному выражению архитектурных идей. Экономия средств и выразительность архитектурных форм шли рука об руку. И это отличало прогрессивные эпохи развития строительного и монументально-декоративного искусства. Идти дальше, ограничив себя традицией «Белого зала» Ситораи Махосса, нельзя. Резьба по ганчу должна стать органической частью современной архитектуры — таков был практический вывод, осознанный старыми мастерами.

Сейчас выросло молодое поколение резчиков. Многие ученики усто Ширина Мурадова, прекрасно овладев искусством отцов, работают на реставрации архитектурных памятников, но, к сожалению, они оторваны от опыта современной архитектуры. Все больше и больше появляется талантливых выпускников Республиканского художественного училища, которые совершенствуют старые «пардозы». Среди них следует отметить Ильгиза Зайнуddинова, чье панно — новый шаг в разработке двухплановой резьбы и композиции традиционных мотивов.

В работах многих молодых мастеров сохраняется преемственность с резьбой народных мастеров старшего поколения. Однако в этих работах наблюдается и отрыв от собственно архитектурных задач. Все внимание молодых мастеров уделено уникальным панно для музеев и выставок. Понятно и их стремление насытить эти панно новым содержанием, но, к сожалению, на практике это порой приводит к механическому соединению национального узора, исполненного в традициях школы, с безвкусными, эклектическими барельефами ремесленного образца, лишенными всякого стиля. Нельзя считать удачей и ряд тематических панно, посвященных фестивалю молодежи, где «голуби мира» и эмблемы фестиваля, скомпонованные на стекле с подкладкой из бумаги, не нашли стилистического единства.

Узбекский национальный узор всегда был выражением живой, постоянно развивающейся традиции народного творчества. Эти его качества должны развиваться и дальше на основе опыта народных мастеров, для которых резьба по ганчу всегда была частью архитектуры, тесно связанной с жизнью.

Крайне важно приобщить мастеров отделочных работ к строительному делу, к производству, связать их работу с заводами, производящими архитектурные детали. Это приблизит искусство резьбы по ганчу к задачам современности. Резчик по ганчу должен, по примеру старых мастеров, знать строительное искусство. Отрыв от него рождает украшательство. Резьбу по ганчу желательно ввести в число художественных дисциплин строительных вузов и техникумов, а курс основ архитектуры — в программу республиканских художественных училищ, выпускающих мастеров отделочных работ.

Резьба по ганчу должна получить новую техническую базу, ибо старая себя уже во многом исчерпала. Необходимо придать ганчу водоотталкивающие свойства, улучшить процессы замедления схватывания при резьбе и качество получаемых с формы отливок. Мы можем и должны улучшить фактурные и колористические качества ганча; к этому постоянно стремились, в условиях несовершенной техники, старые мастера. Большую роль должны сыграть и новые «пардозы», разнообразящие пластические качества узбекского орнамента.

Резьба по ганчу — искусство не только прошлого, но настоящего и будущего республик Советского Востока.

НАРОДНЫЙ МАСТЕР — АКАДЕМИК

О. АПУХТИН

В Ташкенте, в живописном уголке Молочного переулка, среди ветвистого сада с виноградником, расположено небольшое декоративно оформленное здание. В саду на небольших подмостках стоят орнаментальные ганчевые панно, сталактитовые карнизы.

В этом своеобразном доме-мастерской все живо напоминает о том, что здесь совсем недавно жил и работал старейший узбекский мастер резьбы по ганчу Ширин Мурадов (1880—1957).

К имени Мурадова, как и к имени немногих других мастеров республики, обычно прибавляют слово «усто». Исстари уж так повелось в Узбекистане, что народ дает это имя особо почитаемым, заслуженным мастерам народного искусства.

Ширин Мурадов — народный зодчий, искусный мастер резьбы по ганчу. Он родился в Бухаре в 1880 году. Когда четырнадцатилетним подростком Ширин осиротел, заботу о воспитании и обучении мальчика взял на себя его дядя — известный бухарский мастер усто Хает. Он-то и научил Ширина ремеслу резьбы по ганчу. Более пятнадцати лет продолжалось обучение, пока не наступило долгожданное посвящение в мастера.

Усто Ширин Мурадов.



Однажды во время работы усто Хаёт подзвал к себе Ширину и сказал:

— Теперь, мой сын, ты можешь вести работу самостоятельно.

Спустя некоторое время по существующему в Узбекистане обычаю состоялось торжественное посвящение Ширин в мастера.

— По нашему обычаю, — рассказывал Ширин Мурадов, — учитель должен дать звание мастера своему воспитаннику в присутствии самых почетных гостей. Так было и со мною. На торжество посвящения усто Хаёт вызвал всех своих друзей; было приглашено более пятидесяти знаменитых мастеров во главе с устом Саидом. Усто Хаёт завязал мне на пояс платок и подарил инструменты мастера. Один из гостей заложил их за пояс. Тогда усто Хаёт взял отвес и сказал мне: «Сын мой, в своей работе будь таким же прямым, как этот «шовуль», работай для народа».

Так Ширин Мурадов стал усто. За шестьдесят лет самостоятельной работы Ширин Мурадов выполнил немало проектов, уникальных шаблонов — припорохов орнаментальных композиций.

Начало творческой деятельности Мурадова связано с Бухарой. Здесь он строил и декоративно оформлял жилые дома и целые кварталы. Наиболее значительными его работами раннего периода творчества являются строительство и отделка «Белого зала» бухарского загородного дворца Ситораи Махосса.

Творческая индивидуальность Мурадова по-настоящему раскрылась только после Великого Октября. Он становится не только бережливым хранителем национальных традиций народного искусства Узбекистана, но и чутким художником современности.

Свои богатые знания Мурадов применил в реставрации крупнейших памятников древности — мавзолея Исмаила

Саманида, медресе Улугбека, мечети Калян и других. В 1938 году он выполнил резьбу по ганчу в павильоне Узбекской ССР на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в Москве.

Монументальные общественные здания Ташкента несут на себе архитектурные детали, выполненные мастером. Он оформлял сталактитовыми карнизами, орнаментальными панно, резными решетками типа «панджара» здания Ташкентского облисполкома, Министерства совхозов. Декоративная отделка театра имени Мухоми, выполненная Мурадовым, принадлежит к лучшим произведениям мастера.

Правительство Узбекистана высоко оценило заслуги Мурадова перед народом. В 1943 году ему присваивается звание народного мастера. На первой сессии Академии наук УзССР Мурадов был избран почетным ее членом.

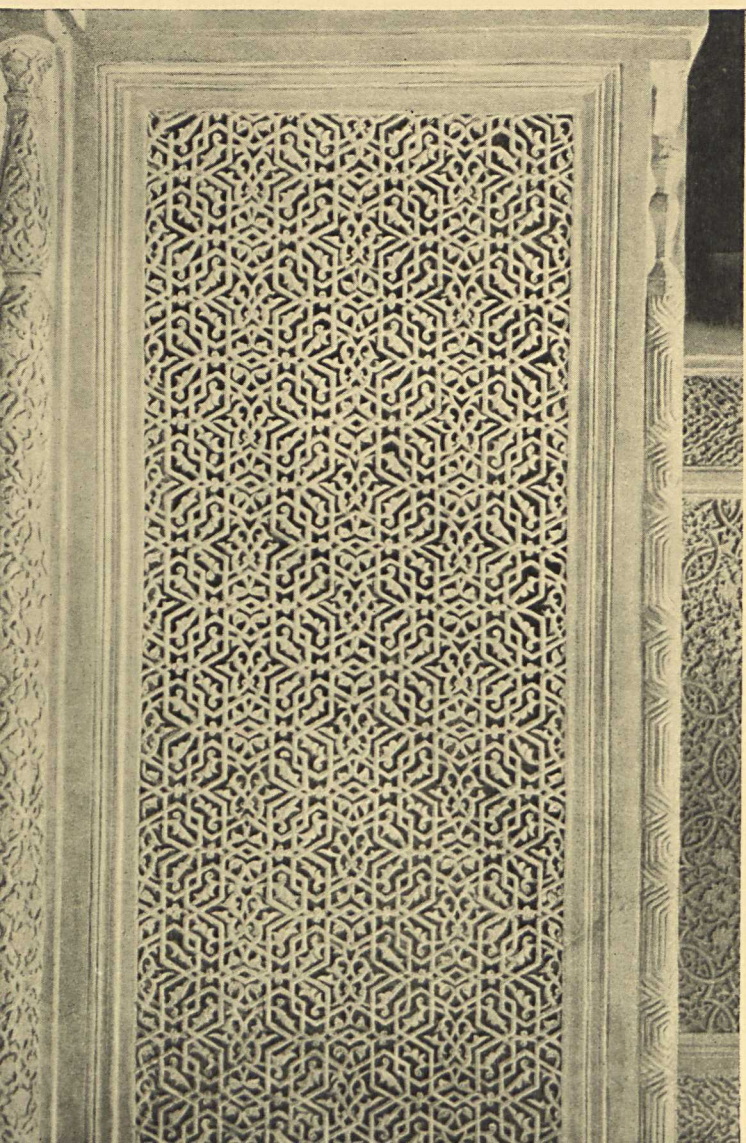
Наиболее характерным для последнего периода творчества Мурадова является участие в оформлении Ташкентского театра оперы и балета имени А. Навои. Академику А. В. Щусеву совместно с народными мастерами удалось осуществить в театре синтез архитектуры с художественным ремеслом, показать своеобразие оттенков декоративного творчества областей Узбекистана.

Бухарский зал Ташкентского театра был оформлен Ширин Мурадовым. Рукой мастера сделаны все чертежи, рисунки, шаблоны и модели. Главная особенность отделки Бухарского зала — резной ганчевый орнамент по зеркальному фону в настенных панно и розетках потолка, знакомый нам по бухарскому загородному дворцу. Тончайшими переплетениями сталактитовых карнизов обведены стены и прогоны потолка, изысканной формой рисунка орнамента отличается резьба на плафонах. Углы портала, открывающего вход в зал, окаймлены алебастровой решеткой.

Техника резьбы Мурадова, как представителя бухарской школы, характеризуется эффектной разработкой поверхности орнамента при незначительной глубине резьбы. В совершенстве владея сложным искусством изготовления многочисленных вариаций сталактитов «шарафа», Мурадов умел со вкусом применять красивую технику неглубокой резьбы с подкраской фона. В орнаментальных панно Мурадова нередко встречаются композиционные мотивы, составленные из растительного и геометрического орнаментов, кустов хлопка, плакучей ивы, силуэтов птиц.

Тонкое чувство материала, характерная для бухарских мастеров искусная резьба при невысоком рельефе, жизнерадостность композиции — таковы отличительные особенности произведений Ширин Мурадова. Свой многолетний творческий труд по изготовлению орнаментального декора и сталактитов мастер в последние годы жизни обобщил в таблицах, определяющих законы их построения.

Свое высокое мастерство и большой практический опыт мастер любовно передавал молодежи. Будучи педагогом Ташкентской школы строительного искусства (1940 — 1942), республиканского художественного училища имени П. П. Бенъкова (1952 — 1957), усто Ширин Мурадов воспитал плеяду мастеров декоративного искусства, ныне успешно продолжающих дело, которому посвятил свою жизнь славный сын узбекского народа.



Усто Ширин Мурадов.
Ганчевое панно на зеркальной основе.
Театр оперы и балета имени Алишера Навои, Ташкент.



Усто Абдураим Абдугафуров. Набойка. Фрагмент.

ХУДОЖНИКИ-ЧИТГАРЫ

Р. АКБАЛЪЯН

Среди многих видов орнаментированных тканей узбекская набойка выгодно отличается своим гармоничным орнаментом и благородным, сдержанным колоритом. Как правило, мастера узбекской набойки пользуются двумя цветами: черным и красным, а белая ткань, служащая основой набойки, приобретает после отварки* теплые, розовато-кремовые оттенки. Какую бы функцию не исполняла набойка в домашнем быту, она всегда удивительно хорошо входит в общий ансамбль жилого интерьера.

Искусство набойки, как, может быть, ни одно другое народное искусство, сохраняло столетиями в почти нетронутом виде свой орнаментальный язык и особенности своего стиля. То обстоятельство, что мастера набоек — «читгары» — пользовались из поколения в поколение наборами штампов — «колыбов», вырезанных из прочного, как кость, дерева, и не могли вносить в трактовку готовых узоров свой индивидуальный «почерк» (как это имело место в вышивках, в ткачестве, в резьбе и в росписи), способствовало сохранению в искусстве набойки традиционных черт в чистом виде. Вейния модернизма и эклектизм не коснулись этой отрасли народного искусства.

В узорах набоек преобладают мотивы растительного орнамента: «анор-гуль» — цветок граната, «кзыл-гуль» — роза, «пахта-гуль» — цветок хлопка, «тал-барги» — листья ивы, «шох» — ветка и другие. При этом заметно, что чем старше орнамент колыба, тем более стилизован узор.

Художественные качества узбекских набоек позволяют изделиям этого древнего искусства стать органической частью современного быта. Правда, в наше время изобилие дешевых декоративных тканей, выпускаемых текстильными фабриками, в значительной мере сократи-

ло как спрос на набойки, так и их ассортимент. Однако любовь народа к ней не ослабла. Набойка продолжает жить. Мало того — из года в год она завоевывает все большую и большую симпатию населения как в Узбекистане, так и далеко за его пределами.

Производством набивных тканей славились многие города и селения Средней Азии. Каждая область имела свои характерные особенности, свои излюбленные узоры, свой особый тон красного цвета. В одних районах вырабатывались преимущественно метражные набивные ткани для мужских и женских одежд, для подкладок к халатам и стеганым одеялам. Для этих тканей обычно употреблялись штампы с мелким густым и, как правило, геометрическим орнаментом.

В других районах (Бухара и прилегающие к ней районы) производились преимущественно штучные изделия: скатерти — «дастарханы», покрывала — «чайшабы», одеяла — «курпа-чит», занавески — «токча-пуш» и другие подобные изделия. Однако было немало и таких мастерских, где изготовлялись и штучные изделия и метражные набивные ткани.

Искусство читгара состояло в умении создавать из ограниченного количества неизменных элементов орнамента множество вариантов симметричных композиций. Так как размеры, форматы и практическое назначение набоек были различны, — читгар должен был каждый раз находить соответствующее новое решение. Основным модулем при его расчетах служил стандартный размер штампа, заполняющего центральное поле набойки. Но правильный расчет еще не гарантировал художественности изделия.

Тонкий вкус мастера, развитое чувство масштабности и пропорций, умение выразительно использовать законы

* Красные узоры набойки получают путем отварки изделия в котле с ализарином.



А. Абдугафуров. Курпа-чит. Фрагмент. Набойка.

А. Абдугафуров. Узбекская набойка. Фрагмент.



контрастов подсказывали ему выбор тех или иных элементов узора для создания гармонического единства. Разворачивая в мастерской ткань, приготовленную для набойки, мастер своим мысленным взором видел основные черты ее будущей композиции. Творческий замысел у читгара всегда предшествовал выполнению набойки. Поэтому не может быть никакого сомнения в том, что потомственные читгары являются художниками-творцами.

Подлинным художником орнаментальной набойки был умерший в 1950 году потомственный читгар Абдураим Абдугафуров — народный художник УзССР.

Работать для него значило искать новые пути, создавать новые композиции. Будучи одним из лучших знатоков и хранителей традиций узбекской набойки, — он в то же время искал новое, не боясь нарушить старые каноны. На Всемирной выставке в Париже в 1937 году набойки А. Абдугафурова получили высшую награду.

Прославленными читгарами, мастерами набойки являются также И. Исмаилов и Х. Рахимов (Ташкент), Г. Кузубаев (Маргелан), Р. Талипов (Жоңғал), Р. Бабаев (Бухара), Г. Таиров (Гиздуван).

Опыт совместной работы профессиональных художников с читгарами по созданию новых видов набоек и по расширению их ассортимента показал, что эта самобытная отрасль художественной культуры узбекского народа таит в себе массу еще неиспользованных возможностей.

Новые социальные условия жизни, новые формы городского и колхозного быта, новые эстетические запросы советских людей значительно расширяют возможности использования набивных декоративных тканей.

Опыт совместной работы мастеров и художников показал также широкие возможности создания на основе художественных традиций узбекской набойки сюжетно-орнаментальных набоек. Существуют такого вида набивные декоративные ткани и в дружественной Индии, и в Иране. Помощь профессиональных художников, хорошо чувствующих стилистические особенности народной набойки, позволила бы значительно раздвинуть рамки сложившихся веками традиций.

Богатейшие наборы орнаментальных мотивов из коллекции колыбов различных областей Узбекистана могут быть с успехом использованы не только в производстве новых видов кустарных набоек. С неменьшим успехом наши текстильные фабрики могли бы освоить выпуск метrajных декоративных тканей и штучных изделий, используя стилистические и колористические особенности узбекских набоек. Сама жизнь выдвигает эту задачу. Практическое осуществление ее не представляет ни технической, ни художественной трудности. Замечательные коллекции колыбов, собранные и обработанные научными сотрудниками музеев республики, — к услугам художников текстильной промышленности.

Решение этой важной задачи освоения промышленностью национальных художественных традиций диктуется сегодня уже не только эстетическими вкусами и бытовыми нуждами народов Узбекистана, но и потребностью и вкусами народов всех братских республик.

Несомненно, что при надлежащем внимании и при умелом использовании имеющихся в различных областях республики кадров читгаров можно в короткие сроки полностью восстановить популярное в народе искусство набойки.

Большую роль в этом деле могут и должны оказывать союзы художников. Так, в частности, Художественный фонд может организовать в своих мастерских выпуск не только высококачественных набивных тканей для продажи в своих салонах, но и образцов-эталонов для промысловых артелей.

Прекрасное, не стареющее народное искусство узбекской набойки заслуживает того, чтобы дать этому благородному и привлекательному искусству путевку в новую, большую жизнь.

Палас.
Шерсть, ткачество.
Музей прикладного искусства
Узпромсовета. 1957.

УЗОРНОЕ ТКАЧЕСТВО УЗБЕКИСТАНА

А. МОРОЗОВА

Из разнообразных видов художественных тканей Узбекистана, справедливо славящихся своими декоративными качествами, особо хочется отметить различные паласные ткани, имеющие здесь очень широкое распространение. Их вырабатывают многочисленные артели промысловой кооперации, но еще большее количество паласов ткнут узбекские ковровщицы в домашних условиях для своих нужд. Паласы употребляются для застилания полов и покрытия постелей, идут на обивку мебели и украшение стен жилых комнат. Яркие, живописные паласы придают особый уют и нарядность популярным в узбекских селениях и городах чайным (чайхона).

В старину паласы ткались исключительно из шерсти, в настоящее время наряду с шерстяными паласами повсеместно выпускаются паласы и из хлопчатобумажной пряжи. Большая часть узбекских паласов ткется на узконовом станке в виде узких длинных полос, которые потом разрезаются на равные части и сшиваются друг с другом по продольным кромкам.

Паласы Узбекистана очень разнообразны и по орнаментации и по технике исполнения, причем каждому виду техники соответствует особая система художественного оформления.

Разновидности технических способов узбекского паласоткачества, в сущности говоря, сводятся к двум приемам. В одних паласных тканях основную декоративную роль играют мягкие окрашенные нити основы, полностью закрывающие сравнительно жесткие неокрашенные нити утка, невидимые ни с лица, ни с изнанки. В других — декоративные функции исполняют белые или окрашенные нити утка, перекрывающие основу с лицевой и обратной сторон.

К первой группе относятся паласы, известные под названиями «кохма» (или «кокма») и «тирме». По технике и орнаментации они очень близки хлопчатобумажным и шелковым тканям — «калами» и «алоча». Паласы «кохма» представляют собой двустороннюю ткань, узор которой состоит из гладких разноцветных полос, чередующихся по цвету и ширине. Старинные паласы содержали в основном четыре-пять цветов: белый, синий, красный, черный и коричневый. В паласах современных гамма цветов стала значительно богаче — мастерицы стали употреблять различные оттенки красного, а также фиолетовый, голубой и желтый цвета. В оформлении этих простых, скромных тканей в полной мере проявляется художественная одаренность народа. Паласы «кохма» поражают своей красочностью,



Палас «араби».

Центральная городская
публичная библиотека
им. Н. А. Некрасова

гармоничностью сочетания порой даже резко контрастных тонов, поистине бесконечными вариациями в чередовании цветов.

Более сложны по технике и по орнаментации паласы «тирме», представляющие собой также двустороннюю полосатую ткань, имеющую, однако, различную расцветку полос на лицевой и обратной сторонах. Это достигается специальной заправкой основы при сновании ее на станке. Цветные полосы в паласах «тирме» нередко украшаются тканым узором, который четко проступает с обеих сторон паласа, причем цвет узоров на лицевой стороне и изнанке бывает различный (на красной полосе — синий узор, на синей — красный). Геометризированные тканые узоры паласов несут в своей основе изобразительные мотивы. Их темы, раскрываемые в названиях, вследствие крайней условности изображений с трудом воспринимаются зрителем. Большинство орнаментальных мотивов больше напоминает геометрические фигуры, чем изображения тех предметов, названия которых они носят (например, острие ножа, гребень, тарелочка и др.). Колорит паласов «тирме» несколько темноват. По традиции, мастерицы для этих паласов употребляют красный и синий цвета темных оттенков; несколько оживляют их темный колорит лишь вводимые в полосы белые и светло-коричневые нити.

Кроме тканей «кохма» и «тирме», узбекские ковровщицы ткут большое количество паласов, в художественном оформлении которых основную роль играют мягкие цветные нити утка. Паласы эти ткются обычно на широконавойных станках, представляя собой цельнотканые изделия. Технические приемы изготовления паласов этой группы очень разнообразны. Наиболее распространены в Узбекистане паласы, называемые «араби», производство которых можно встретить и в других южных районах СССР (на Кавказе, Украине, в Молдавии)*.

Основной особенностью техники «араби» является то, что цветные нити утка пропускаются не по всей ширине

* Название «араби» — арабский — объясняется тем, что в старину подобные ткани ткались в Средней Азии исключительно арабами, жившими в районах Бухары и Закаспия.

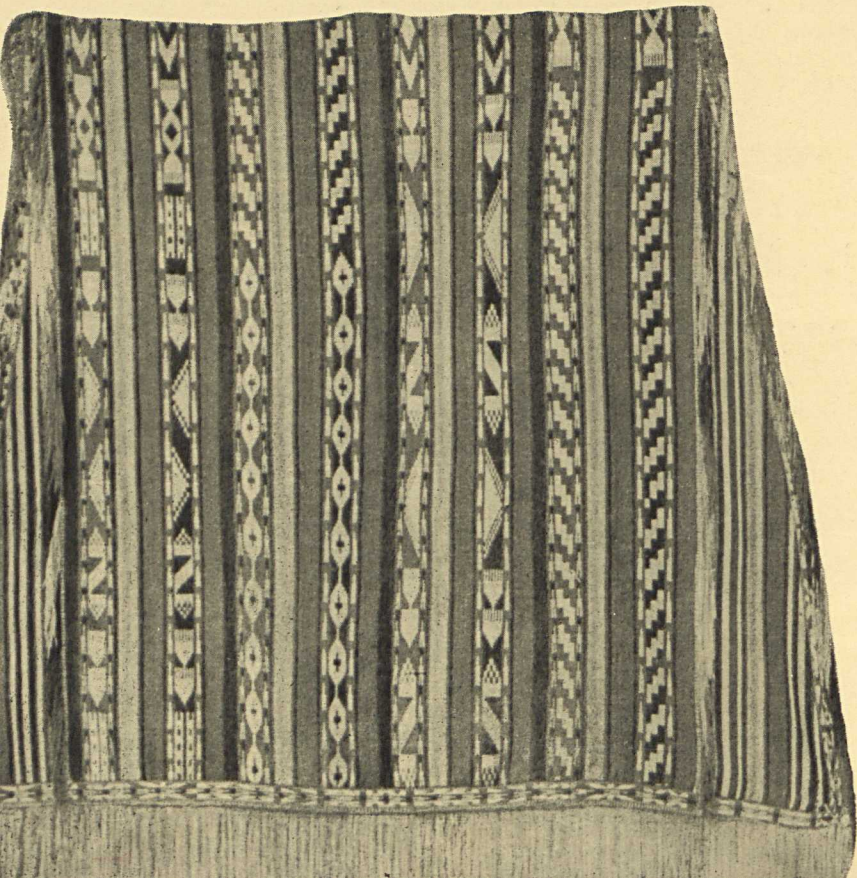
основы, а лишь определенными участками, соответствующими рисунку орнамента. Все элементы узора, выполненные нитями разного цвета, не соединяются друг с другом, а их разделяют продольные отверстия («зазоры»), идущие по вертикали на границе цветных участков. Особенность техники определяет и необходимость при построении узоров избегать прямых контуров по вертикали. Учитывая это, все очертания контуров узоров делаются ступенчатыми. Орнаментация паласов «араби» по колориту и характеру узоров очень оригинальна и выразительна. Мастерицы применяют от пяти до восьми резко контрастирующих друг с другом цветов. Орнамент «араби» составляют крупные геометрические узоры, очень искусно соединяемые в сложные декоративные композиции. То это широкие продольные и поперечные полосы, пятиугольные медальоны, ступенчатые восьмиугольники и другие фигуры, на поверхности которых выполнены отдельные геометризированные узоры. Ступенчатость всех контурных линий, вызываемая технической особенностью изготовления и составляющая характерную черту орнаментации паласов «араби», смягчает резкость контрастных пятен узора и придает этим паласам определенную живописность. Монументальность орнаментации центрального поля паласов «араби» обычно подчеркивается узкими скромными коймами, чаще всего темного цвета.

Наиболее сложными по технике и богатыми по разнообразию узоров являются узбекские паласы, украшаемые рельефными накладными рисунками, производящими впечатление вышитых гладьевым швом. Техника изготовления этих паласов носит в Узбекистане различные названия. Узбекские мастерицы называют ее «беш-кашта», среди арабов она известна под именем «хурбофлик». Накладной узор наносится в процессе ткачества вручную или при помощи крючка дополнительными нитями разных цветов, концы которых обрезаются на изнанке. Накладной узор «беш-кашта» получается лишь на лицевой стороне, на обратной стороне видны довольно длинные концы обрезанных нитей. Так как, выполняя накладной узор, мастерицы отсчитывают нити основы, что удобнее делать по изнанке, то паласы эти ткются на станке лицом вниз. Иногда накладные узоры размещаются на гладком цветном или белом фоне ровными рядами, в других случаях они сплошь заполняют поверхность паласа, составляя непрерывный сложный узор. Элементами накладного узора являются геометрические фигуры, звезды, розетки, стилизованные изображения птиц и т. п.

Очень хороши узбекские паласы, выполненные комбинированной техникой, в которых чередуются гладкие цветные полосы и полосы орнаментированные.

Паласоткачество — один из популярных видов народного искусства Узбекистана. Это искусство имеет все условия для широчайшего развития, так как пользуется большой любовью населения и обладает многочисленными кадрами опытных мастериц, владеющих высоким техническим мастерством и богатыми художественными традициями.

Палас «гаджари».



ПРЕДМЕТ И МИНИАТЮРА

М. НЕКРАСОВА

Искусство палехских лаков, как новый вид народного творчества, родилось после революции. Оно выросло на основе многовековой традиции древнерусского искусства, которую старшее поколение мастеров Палеха унаследовало от своих отцов и дедов — потомственных иконописцев.

Эта связь с традициями древнерусской живописи во многом определила специфику искусства палехских лаков. Однако не менее существенным для нее оказался и тот факт, что традиционное мастерство древней живописи соединилось с искусством бытового предмета.

Обращение к жизни, к человеку, новое эстетическое и утилитарное содержание палехских произведений, как и сам новый материал — черный лак, явились той животворной основой, на которой возродилось образное чувство художника, бывшего иконописца-ремесленника.

Образовался новый своеобразный вид декоративно-прикладного искусства — палехские лаки. По своей природе оно глубоко синтетично. Если в древнерусском искусстве декоративная миниатюрная живопись была тесно связана с листом книги или плоскостью иконы, то в новом искусстве Палеха, в корне изменив содержание и приобретя новые цели, она соединилась с объемной формой лакового предмета из папье-маше (в создании которого была освоена традиция федоскинских лаков). Таким образом, черный лакированный предмет явился той материальной основой для палехской миниатюрной живописи, без которой она не может существовать, как не может существовать фреска без стены. Миниатюрная живопись во всем своем своеобразии и предмет из черного лака, имеющий определенную форму и назначение, образуют единое произведение искусства. Это соединение не было механическим. В результате больших творческих поисков старых мастеров при непосредственном участии А. В. Бакушинского был выработан целый ряд принципов, благодаря которым произведения палехского искусства приобрели художественную цельность. Эти принципы находятся в тесной зависимости от самой формы связи живописи с предметом и действительны только благодаря этой связи. Если же миниатюра начинает жить в виде иллюстрации в книге или соединяется с другим видом предметного искусства, или, наконец, если художник-миниатюрист начинает расписывать стены, то в каждом отдельном случае будут действовать свои специфические законы, вырабатываться иные художественные принципы.

В этой связи и оказывается очень существенным в художественной практике палешан чувство предметной основы своего искусства, — понимание свойств материала, формы предмета, их художественных возможностей в создании декоративного образа произведения.

В искусстве палехских лаков ведущую роль в создании декоративного образа предмета играет миниатюра, она определяет идейное содержание произведения. Однако в его художественной выразительности немалое значение имеет и предметно-вещная основа, с которой соединяется живопись.

Задача сюжетной миниатюры не только в том, чтобы создать художественный образ, способный обогатить содержание предмета, но и в том, чтобы его украсить, сде-



И. Вакуров. Охотник.
Папье-маше, темпера. Палех. 1932.

лать предмет под росписью узорнее, красивее и ярче, чем без нее. Связь миниатюры с предметом, особенно тесная в искусстве Палеха, во многом определяет и обобщенность живописного образа. Миниатюра на поверхности предмета приобретает значение декоративной росписи, в принципе близкой к народному искусству тем, что поверхность предмета служит фоном для росписи, ритмично входящем в нее и образующем с ней одно художественное целое. Поэтому в искусстве Палеха имеет особенное значение сама предметная форма, определяющая плоскость, на которой располагается живопись.

Чувство «предметности» старые палехские мастера перенесли в свое искусство из иконописи. Оно было воспитано многовековой традицией древнерусского искусства и более чем трехвековой практикой палехских иконописцев. Благодаря этому палешане хорошо понимали выразительные свойства плоскости, умели распределить на ней изобразительный материал, вписать композицию в ее форму, достичь декоративной выразительности ее поверхности. Это чувство «предметности» стало одной из важных основ в формировании декоративно-образного строя палехских лаков, определило во многом их художественный язык.

Но если прежде мастер имел дело с одной поверхностью плоской иконы, то в искусстве лаковой миниатюры перед ним встала задача связать живопись со всей формой объемного предмета различного вида и назначения.



И. Голиков. Битва. *Палье-маше, темпера. Палех. 1928.*

Одним из элементов этого синтеза становится получивший широкое развитие орнамент и сама черная лаковая поверхность предмета, которая входит в композиционно-колористический строй росписи.

Таким образом, палехская миниатюра становится не самостоятельным живописным изображением на предмете, как бы вставленным в него, а является неотъемлемой частью этого предмета.

В связи с этим огромное значение приобретает форма предметов, с которыми органически соединяется живопись. И чем эта форма художественнее, тем больше выразительных возможностей открывается перед художником-миниатюристом. Это хорошо знали старые мастера Палеха, которые вместе с поисками новых тем, образов, декоративных приемов своего искусства искали и пути развития его вещевой основы.

В 20—30-е годы было создано много разнообразных форм, связанных с ассортиментом изделий: маленькие, средние, большие (но никогда не чрезмерно большие), плоские, высокие, низкие, прямоугольно-вытянутые и квадратные, круглые и овальные коробочки различного назначения, а также письменные приборы, ларцы. В строгости их линий, выразительной лаконичности форм проявилось понимание декоративных качеств черного лака.

Однако это чувство предметной основы своего искусства значительно утратилось в конце 40-х и в начале 50-х годов. Художники младшего поколения не только не ищут дальнейших путей ее развития, но предаются забвению те многие художественные принципы, которые были выработаны долгим напряженно-творческим трудом старых мастеров. В эти годы наряду с произведениями, творчески развивающими традиции, в работах молодого поколения мастеров получает распространение крайне отрицательная тенденция, подрывающая основы палехского искусства. Она выражается в том, что миниатюрная живопись рассматривается как самостоятельный вид творчества, не

связанный с украшаемым предметом. Переносимые в искусство Палеха принципы станкового искусства, искажаясь сами, в то же время разрушали и декоративную природу миниатюрной живописи.

В работах ряда молодых художников миниатюра перестает быть связанной с предметом, она мыслится на его поверхности как станковая картина с пространственной глубиной и горизонтом, ломающими плоскость. Миниатюра утрачивает черты декоративности.

Происходит нарушение синтеза декоративной живописи с искусством бытового предмета, естественно, разрушается и художественный образ произведения. Почти одинаковые коробочки в эти годы появляются на выставках и в музеях. Предельно упрощается метод работы. Молодые мастера пренебрегают рядом технических приемов, характерных для Палеха.

Таким образом, увлечение станковизмом, характерное для Палеха в начале 50-х годов, привело к значительной утрате важнейших художественных принципов синтеза миниатюрной живописи с предметной основой. Он подменялся внешним украшательством лаковых изделий, для которых стало типичным однообразие форм, громоздкость и преувеличенность масштабов, что противоречит не только декоративным принципам миниатюрной живописи, но и лишает предмет его целесообразности.

Теперь, когда Палех успешно начинает преодолевать все отрицательные наслоения в его искусстве и ищет пути дальнейшего развития, палешанам прежде всего необходимо возродить чувство «предметности», как одну из основ палехского искусства.

Специфика палехской лаковой миниатюры, в отличие от Мстеры и Федоскина, позволяет широко использовать в художественно-изобразительных целях декоративные качества самого материала лака и его сочетания с техникой темперной живописи. Благодаря им можно достичь значительных художественных эффектов: то путем наложения

последовательных слоев жидкой краски «плавят» получить прозрачную глубину живописной поверхности, то посредством корпусного письма — ее непрозрачность. В зависимости от того или другого по-разному можно заставить играть блестящую плоскость предмета, различно сосредоточивающую на себе свет, отчего черный цвет ее звучит не одинаково, усиливая или ослабляя краски.

Одним из существенных недостатков Палеха в настоящий момент является то, что молодые мастера слабо владеют чувством материала и техникой темперы, в которой они работают.

Художественный образ миниатюры мыслится ими чаще всего в отрыве от предмета, форма которого продолжает нести все недостатки предшествующих лет. В этом в значительной степени и заключается причина бедности используемых художественно-выразительных средств палехского искусства.

Необходимо понять, что произведение Палеха представляет собой сложный художественный организм, выразительность которого не исчерпывается сюжетной миниатюрой, а достигается образностью синтеза всех его элементов: росписи, формы и материала. Чем больше в создании образа миниатюры используются выразительные возможности формы предмета, тем она эмоционально-действительнее и тем художественнее произведение в целом.

Поэтому вопрос создания многообразия красивых форм предметов, выражающих наиболее полно качества самого материала, является крайне существенным в дальнейшем развитии палехского искусства. Предмет из папье-маше и без росписи должен быть художественно-выразительным своим материалом, формой, пропорциями, соответствием современному быту и т. д. Путем различных соотношений несущих и несомых частей конструкции можно достичь впечатления то тяжеловесной устойчивости, торжественности, то легкости, интимности предмета, ласкающего глаз закругленностью или радующего сиянием строгих граней, ясностью четких линий гладких поверхностей.

Большую роль в достижении эстетической выразительности формы играют не только силуэт и рисунок, но и соответствие формы масштабу, ритм, вносящий особую гармонию в соотношение частей изделия.

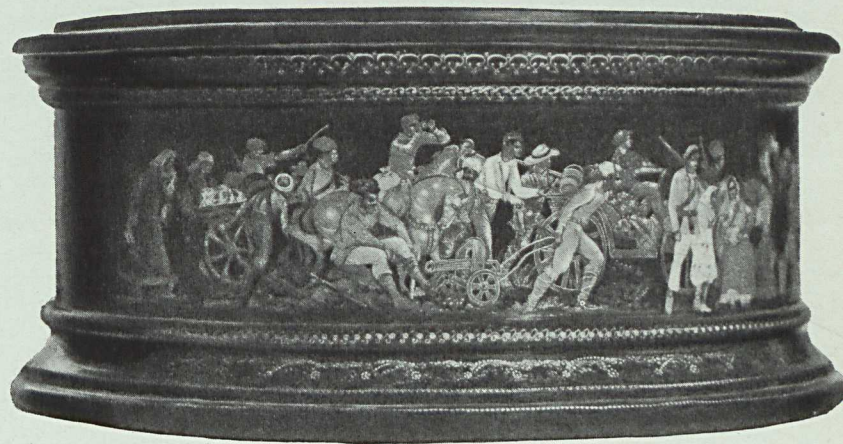
Сам предмет из черного лака должен возбуждать эстетическое чувство художника, направлять его творческую фантазию, подсказывать декоративное решение миниатюры, способной обогатить предмет, сделать его содержательнее. Поэтому выбор формы входит в творческий процесс художника: она должна способствовать выявлению эмоционального строя миниатюры.

Примеры показывают, что особенно удачны те произведения, где художник максимально использует в создании художественного образа «предметную» основу. Артистично умел обыгрывать множество разнообразных по форме и величине предметов художник И. Голиков. Решая один и тот же мотив, то на круглых, то на прямоугольно-вытянутых или сжатых формах, меняя соответственно композицию и ритм, он находил все новые и новые эмоциональные оттенки образа.

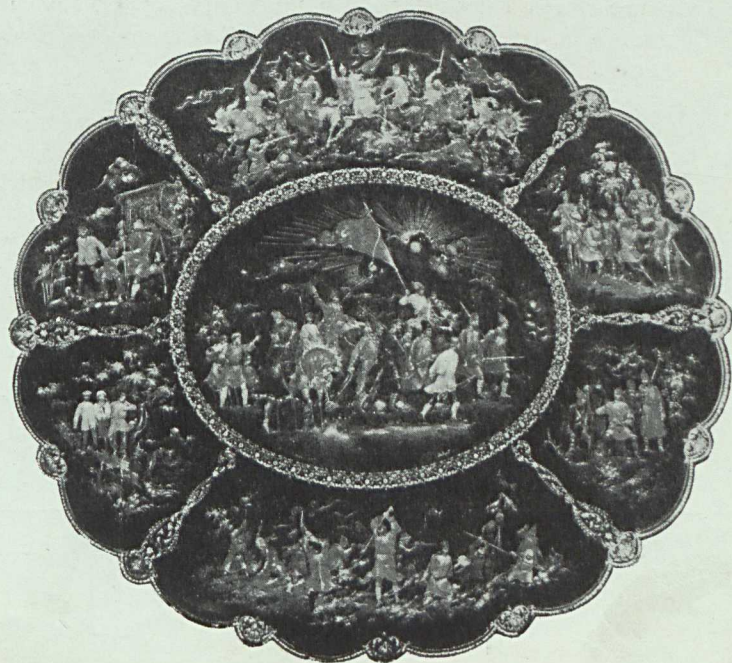
Удачно использует круглую форму в решении темы «Железного потока» Б. Ермолаев. Расположив по боковой



Б. Ермолаев. «Железный поток». Крышка круглой коробки. Папье-маше, темпера. Палех. 1957.



Б. Ермолаев. «Железный поток». Боковая сторона. Папье-маше, темпера. Палех. 1957.



А. Зайцев. «Как закалялась сталь». Папье-маше, темпера. Палех. 1957.

стороне шкатулки вереницу идущих людей, художник достиг выражения бесконечно движущегося людского потока. Однако в решении миниатюры на крышке им не использован ритм круглой формы, композиция не вписана в нее, невыразительно раскрывается движение. Неудачны пропорции шкатулки и ее силуэт с нависающим карнизом крышки.

Правильный выбор формы во многом может способствовать воплощению творческого замысла художника и, напротив, форма неправильная может мешать ему, как это случилось у Б. Парилова в произведении «Русский перепляс». Здесь сама тема подсказывает создание особенно ритмичного, напевного образа. И художник почувствовал это, но выразить достаточно полно не сумел. Сама форма предмета, грубая и тяжелая, не позволила художнику свободно развернуть свой творческий замысел. Изрезанная профилировкой, слоистая крышка своим приподнятым центром, отделенным скошенными углами от всей поверхности коробки, замыкала мастера в искусственно заданном формой пространстве, этим самым толкая его на полустанковое решение. И, не чувствуя формы предмета в целом, художник обрамляет миниатюру тремя рядами плотного орнамента. Он создает как бы картину в самостоятельном от предмета пространстве. Из-за всего этого черный фон, оставленный сверху и резко разделяющий изображение на две части по линии намеченного построением композиции горизонта, смотрится недописанным черным небом и своей глубиной нарушает плоскость. Подобные формы предметов не только не художественны и безвкусны, но и противоречат всей природе палехского искусства, его материалу, сковывают художника в создании декоративного образа.

В связи с поставленным вопросом немалое значение имеет и орнамент, который не только эмоционально обогащает образ сюжетной миниатюры, служа ей как бы аккомпанементом, но ритмом, чередованием своих элементов организует, строит форму предмета, подчеркивая в ней главное и необходимое. Поэтому орнаментом надо пользоваться так, чтобы он не мешал выразительности самого материала, создавал, а не разрушал форму, усиливал, но не заглушал звучание живописи. Кроме того, не всегда художественный строй произведения нуждается в орнаментальном дополнении. Так, например, И. Вакуров очень скупно пользуется орнаментом, а И. Голиков часто, узорно строя композицию своих миниатюр, оставлял свободными черные гладкие боковые поверхности предмета, которые, однако, никогда не казались пустыми и не нарушали целостности художественного произведения.

В то же время в произведениях А. Котухина орнамент всегда играет большую роль и образно связывается с сюжетной миниатюрой. Значительного развития орнамент достигает в творчестве Т. Зубковой и А. Котухиной. Они не только обогащают его новыми элементами, но и широко используют для связи миниатюры с предметом. Примером этого могут служить известные ларцы «Лучше нету того цвету» Т. Зубковой и «Слово о полку Игореве» А. Котухиной.

Однако необходимое чувство меры в употреблении орнамента не всегда соблюдается многими молодыми художниками. Так, в работе В. Парамонова «Партизаны в Отечественной войне» статичный неритмичный орнамент не только не обогащает произведения, не поддерживает живописную миниатюру, но, напротив, располагаясь по углам крышки шкатулки и по закруглениям краев, переходящих в боковую плоскость, нарушает форму предмета. Таким образом, форма предмета не воспринимается, исчезает ее объем, а живопись не связывается с ним, как бы «плавает» в черном фоне. Неудачна и овальная форма тарелки, выбранная А. Зайцевым в его произведении «Как закалялась

сталь». Неровность ее края, образуемая мелкими и крупными фестонами, нарушает цельность формы, обтекаемость ее линий. Этот недостаток усугубляет неправильное орнаментальное решение, которое делает плоскую тарелку похожей на бумажную салфетку. Орнаментальные полосы, идущие по радиусам от края к центру, дробят форму, внося в произведение перебивающие друг друга ритмы. Напротив, ларец «Чапаев» П. Чалунина, несмотря на его недостатки в композиционном решении боковых клейм (как и в выборе их сюжетов), производит довольно цельное впечатление. И хотя есть некоторое излишество в обилии орнаментального украшения ларца и мало выразительная линия неровного края его крышки, тем не менее это произведение Чалунина радует тем, что художник чувствует предмет, любит его, заботится о его красоте так же, как и о содержании своей миниатюры. Цельность общего впечатления от ларца во многом создается единством колористического решения росписи. Преобладающие серовато-голубоватые и бирюзовые оттенки ее цветовых пятен образуют общий серебристый тон, который хорошо гармонирует с холодноватым оттенком орнамента и блеском черного лака.

Умение выбрать форму и правильно использовать ее в создании художественного образа в значительной степени определяет удачу произведения. Поэтому «предметная» основа, имеющая большое значение в искусстве палехских лаков, требует к себе и особенного внимания. Сложная профилировка формы мешает, с одной стороны, соединению ее с живописью, с другой — утяжеляет и утолщает стенки предмета, что делает его не только не экономичным в производстве, но и противоречит природе материала — черного лака.

Необходимо удалить из практики палешан чуждые их искусству безвкусные формы и создать большее разнообразие художественных изделий из папье-маше, отвечающих специфике искусства Палеха и потребностям быта. Плотный, отражающий свет зеркальной поверхностью черный лак требует монолитно-цельных в своем объеме форм, где игра света и бликов создает ощущение перетекающих поверхностей. Для него более органичны простые, цельные, не изрезанные контуры.

Однако уметь чувствовать форму предмета и правильно ее использовать в создании живописного образа — это еще не значит, что можно легко создать эту форму. Для этого дела нужно привлечь специальных художников, которые, изучив природу лака и специфику палехского искусства, помогут решить этот крайне важный вопрос в развитии современного палехского искусства.

Кроме того, пора решительно покончить со всякого рода нелепостями в оплате труда художника, отрицательно сказывающимися на его творческой деятельности. В Палехе, например, совсем исчезли миниатюры на предметах, расписываемая плоскость которых представляет вытянутый прямоугольник, хотя отсутствие таких форм лишает художника богатых композиционных возможностей в решении образа. Причина этого заключается в том, что оплата художественного произведения ставится в зависимости от ширины коробки. Поэтому в тех случаях, когда предмет имеет форму, в которой ширина его оказывается меньше длины, труд художника оплачивается незаслуженно низко. Это, естественно, и заставляет мастеров избегать подобных форм.

Нельзя стоимость произведения искусства измерять сантиметрами; определять ее должна художественность.

Сейчас в истории Палеха наступил тот период, когда каждый художник с особой творческой активностью должен бороться за чистоту стиля своего искусства и, преодолевая все отрицательные влияния и наслоения, искать путь дальнейшего его развития.

М. Раков. Моржи. Кость, рельефная резьба.
Музей народного искусства НИИХП.



ИСКУССТВО РУССКИХ КОСТЕРЕЗОВ

Т. МИТЛЯНСКАЯ

Наглядное знакомство с историей развития народных художественных промыслов всегда бывает чрезвычайно интересным и поучительным. В этом ценность выставки народной резьбы по кости, проведенной в Музее народного искусства Научно-исследовательского института художественной промышленности. Скомплектованная из фондов музея выставка дает представление о развитии традиционных костерезных промыслов в Холмогорах и Тобольске, а также о возникших в советское время очагах художественной обработки кости в Хотькове и Кисловодске.

Ведущее место в истории русского костерезного искусства занимают работы мастеров наиболее древнего из известных костерезных промыслов в России — холмогорского.

К началу XVIII века относятся простые по формам деревянные ларцы, оклеенные пластинками кости, которые украшены «глазковым» орнаментом (состоящим из комбинаций концентрических кругов) и протравлены зеленой краской. Ритмичное чередование ослепительно белых пластинок кости с интенсивно-зелеными в сочетании с бронзированным или окрашенным в красный и черный тона орнаментом составляет декоративное своеобразие этих произведений. В них поражает простота средств и приемов, которыми народные мастера достигают большого декоративного эффекта, построенного на тонком сочетании живописности и графической строгости.

Наряду с «глазковым» орнаментом изделия первой половины XVIII века украшались гравировкой растительного характера, рельефной и ажурной резьбой. К середине века богатство декоративного оформления изделий из кости возрастает. Гравировка, изображающая цветы, ветки и листья, окрашенные в зеленые и красные тона, стала отличаться непринужденной легкостью и грациозностью. Сюжеты рельефных вставок, почерпнутые, как правило, из популярного в то время издания гравюр «Символы и

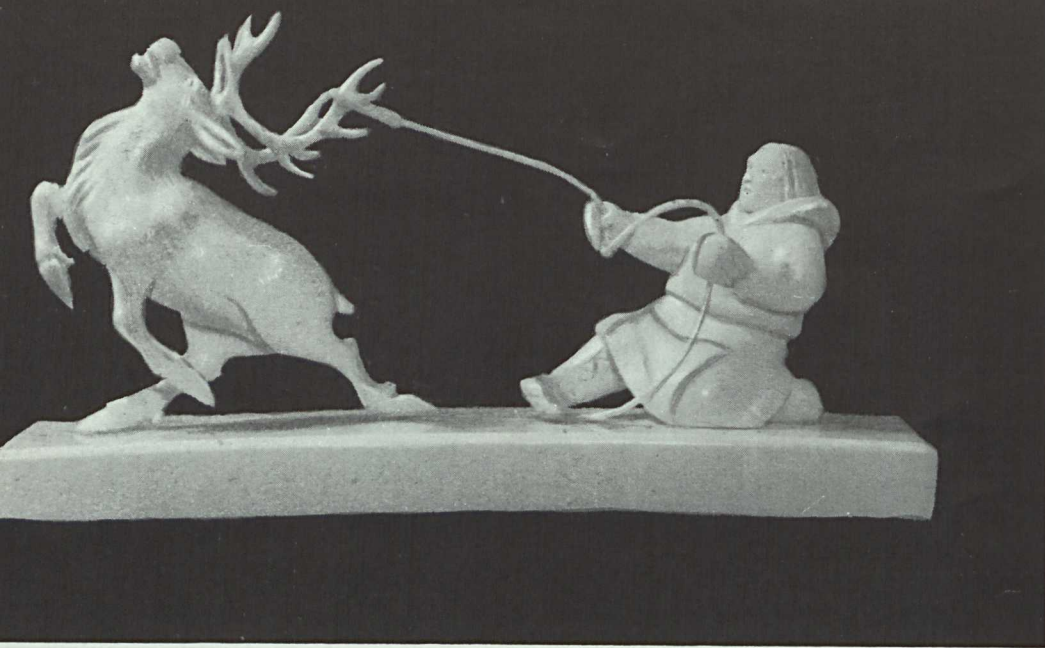
Эмблемы», не копировались холмогорскими мастерами, а своеобразно перерабатывались, приобретая плоскостный, орнаментальный характер. Это было необходимо для помещения вставки на плоскости изделия, связи ее с формой предмета и всем декором изделия в целом.

К середине XVIII века излюбленным приемом оформления изделий становится ажурная резьба. Большинство изделий этого времени украшено ажурным узором из пышных завитков, в основу которых была положена рокайльная раковина, варьировавшаяся бесчисленное количество раз. В этих бесконечных вариантах орнамента и проявилось неистощимое богатство фантазии народных мастеров.

Тонкость ажурного узора говорит о виртуозном мастерстве, которого достигли холмогорские резчики. В ажурный узор мастерски вплетались рельефные сюжетные изображения, часто почерпнутые из того же сборника. Так же как и рельефные вставки, изображения, вплетенные в ажур, приобретали в переработке холмогорских мастеров орнаментальный характер. Это достигалось единым композиционным ритмом ажюра и рельефного изображения, единым направлением движения линий изображения и завитков узора, а также обобщенной трактовкой силуэта изображаемого.

Большого многообразия достигает оформление костяных изделий во второй половине XVIII века. В богатом и пышном оформлении ларцов сочетаются ажурная рельефная резьба, гравировка, протрава и подкладка цветных фонов под ажур. О разнообразии ассортимента холмогорского промысла этих лет говорят дошедшие до нас многочисленные шкатулки различных форм, туалетные корбочки, гребни, игольники, шахматы, рельефные иконы и т. п.

На рубеже XVIII и XIX веков ажурная резьба приобретает несколько однообразный узор, гравировка теряет звучность цвета, рельефные изображения почти исчезают.



В. Синицких. Ловля оленя. Кость. Артель «Коопэкспорт»
Тобольск. 1954. Музей народного искусства НИИХП.



М. Раков. Весенний мотив. Пудреница. Резная кость, гагат.
1934. Музей народного искусства НИИХП.

Экспозиция выставки показывает, насколько меняется характер холмогорских изделий в первую половину XIX века. Отказавшись от пышности оформления, свойственной произведениям XVIII века, мастера XIX века декорируют изделия строго, лаконично. Формы становятся более геометрическими, ажурный орнамент теряет свою сочность, превращается в тончайшую ромбовидную сетку, на фоне которой помещаются изящные гирлянды из мелких цветов и листьев. Ажурный узор отличается изысканной красотой. В изделиях остаются неукрашенными большие плоскости гладкой кости, контрастное противопоставление которых легкому, ажурному узору также создавало определенный декоративный эффект. Наряду с подчеркиванием тонкости ажюра этот прием выявлял красоту гладкой кости, ее блеск, фактуру, цвет.

Известно, что к концу XIX века развивающаяся промышленность, поставляющая на рынок дешевые безделуш-

ки, оттесняет холмогорские изделия. В результате снижаются их художественные достоинства, падает техническое мастерство.

В начале XX века промысел почти умирает. Работают лишь три талантливых мастера — В. П. Гурьев, Г. Е. Петровский и В. Т. Узиков, ставшие первыми инструкторами школы художественной резьбы по кости, организованной в с. Ломоносово.

В работах этих мастеров сохраняются черты, свидетельствующие об использовании ими традиций старой холмогорской резьбы и особенно резьбы XVIII века. Это чувствуется в пышных завитках брошей Г. Е. Петровского, в растительный узор которых умело вкомпонованы стремительно бегущие олени, это мы видим в легком ажурном спиралевидном орнаменте коробок В. Т. Узикова и, наконец, в рельефных изображениях на мундштуках и трубках В. П. Гурьева. Эти рельефные изображения с большим

НАША АНКЕТА

А. КОВАЛЕВ

Вместе с мастерами прикладного искусства В. Липицким и Т. Шульпиной в 1958 году мне довелось побывать в Народном Китае и увидеть, как под руководством Коммунистической партии Китая в корне меняется облик братской страны, с каким творческим вдохновением трудится талантливый китайский народ.

Никогда не забыть сердечное гостеприимство, какое оказали нам, советским людям, китайские друзья.

Стремление трудящихся Китая к миру и дружбе я старался отразить в своей новой работе «Песня о Ленине».

В 1959 году буду работать над лаковой миниатюрой «Москва — Пекин» и «Давайте дружить» для Всесоюзной выставки 1960 года.

Для развития советского декоративного искусства необходим единый орган управления очагами народного творчества. Нужны, мне кажется, специальные мастерские научного характера, в которых опытные мастера создавали бы образцы декоративного искусства высокого качества и художественной культуры. Надо, наконец, создать Центральный музей народного искусства в Москве, а также музеи в Федоскине, Холуе и но-

вый музей в Палехе. Целесообразно было бы открыть специальные магазины для реализации изделий народного искусства.

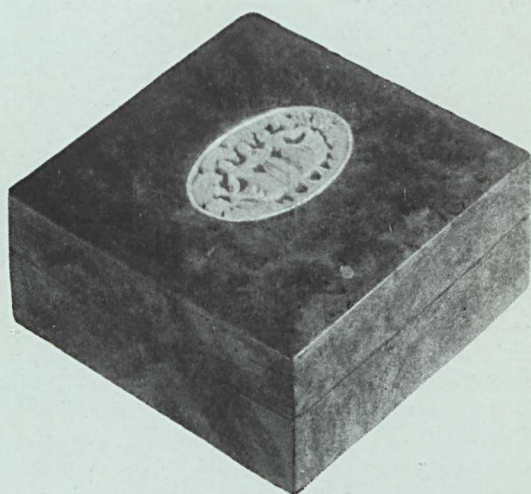
Н. МАКСИМОВ

1958 год был для меня знаменателен участием во Всемирной выставке в Брюсселе. Для советского павильона сделал две творческие работы на былинно-сказочные темы: декоративную скульптуру «Никита Кожемяка с драконом» и «Микула Селянинович». Из повторных творческих работ сделал для Брюссельской выставки тройку «Генерал Топтыгин» и «Весну». В минувшем году работал также над созданием новой богородской игрушки на тему «Спутник».

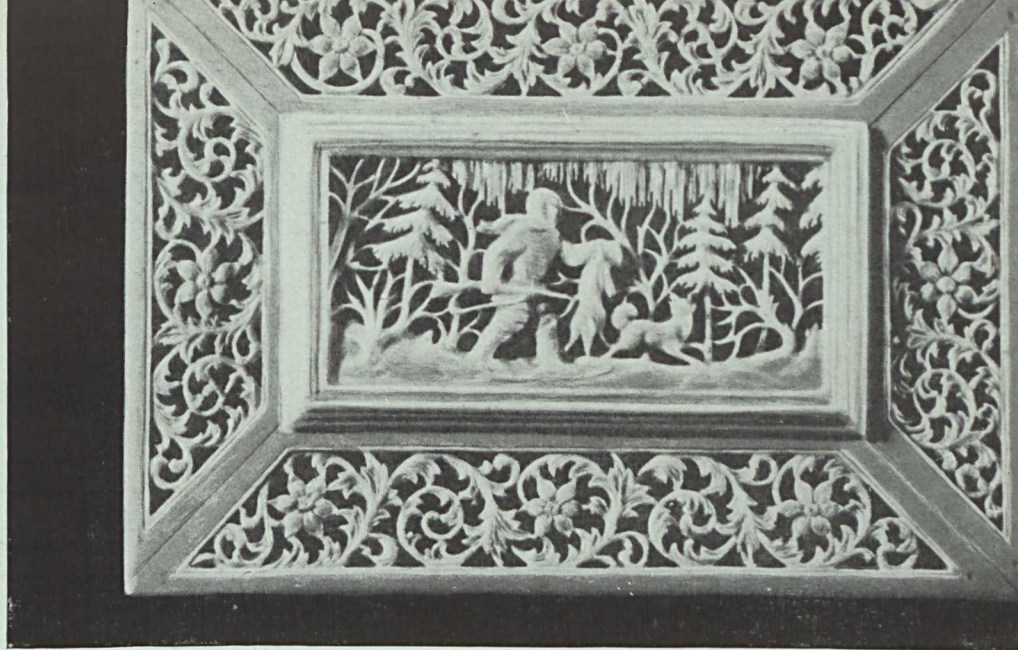
В настоящее время работаю над темой «Русская зима» (масленица). В новом году я, как и мои товарищи по богородскому промыслу, готовлюсь к предстоящему Всероссийскому смотру декоративного искусства.

В новом году следует осуществить ряд мер, которые способствовали бы дальнейшему развитию нашего промысла. Для этого в первую очередь надо укрепить его материальную базу.

Необходимо создать музей народного искусства, в котором демонстрировались бы работы наших мастеров,



К. Зориллов. Танец. Коробка. Капо-корень, резная кость.
Артель «Народное искусство». Хотьково. 1954.
Музей народного искусства НИИХП.



И. Верещагин. Охота. Шкатулка. Резная кость. Артель имени
Ломоносова. 1951. Музей народного искусства НИИХП.

таким образом располагаются на поверхности изделия и органически связаны с формой предмета.

30-е годы нашего века были годами исканий, годами начала формирования творчества молодых, ведущих резчиков артели — С. Козицына, У. Шарыпиной, П. Штанга, П. Черниковича. Для этих лет типично стремление к отражению новой, советской действительности, появление образов человека-труженика, строителя новой жизни.

В эти годы для промысла начинают работать московские художники-профессионалы, создавая образцы, которые затем воспроизводились в артели. В экспозиции были показаны работы талантливого художника М. Ракова, произведения которого отличаются большой декоративностью, достигаемой ясностью и простотой обобщенного силуэта, умением вkomпоновать в ажурный узор рельефное изображение, изяществом композиции. Внося новые мотивы в

сюжеты, которые он черпал часто из современной советской жизни, подчиняя их декоративно-орнаментальному строю. М. Раков, глубоко изучивший замечательное холмогорское искусство, своими работами ориентировал промысел на возрождение ценных традиций старой холмогорской резьбы, на творческое использование их в современном сюжете.

В послевоенный период мастера артели имени Ломоносова обращаются к традиционной для их промысла технике ажурной резьбы.

Представленные на выставке ажурные кубки с тончайшей резьбой, выполненные М. Синьковой, П. Черниковичем, П. Штангом, демонстрируют виртуозное мастерство, высокое техническое совершенство их авторов.

Увлечение ажурной резьбой, наблюдающееся в эти годы на промысле, не всегда приводило мастеров к твор-

К. КОСТЕРИН

В 1958 году я сделал несколько творческих работ: миниатюры на папье-маше на темы «Иван царевич и серый волк», две шкатулки на сюжет «Сказки о рыбаке и рыбке». Кроме того, написал на шкатулке пейзаж «Лето», в котором хотел декоративными средствами передать красоту русской природы.

Значительным событием явилось для меня участие во Всемирной выставке в Брюсселе. Большое удовлетворение получил от творческой командировки в Москву со своими воспитанниками — учениками Холуйской художественной профшколы. Замечу к слову, что выпускники этой школы порадовали замечательными работами на темы советской действительности. В их лице художественная артель получает хорошее пополнение.

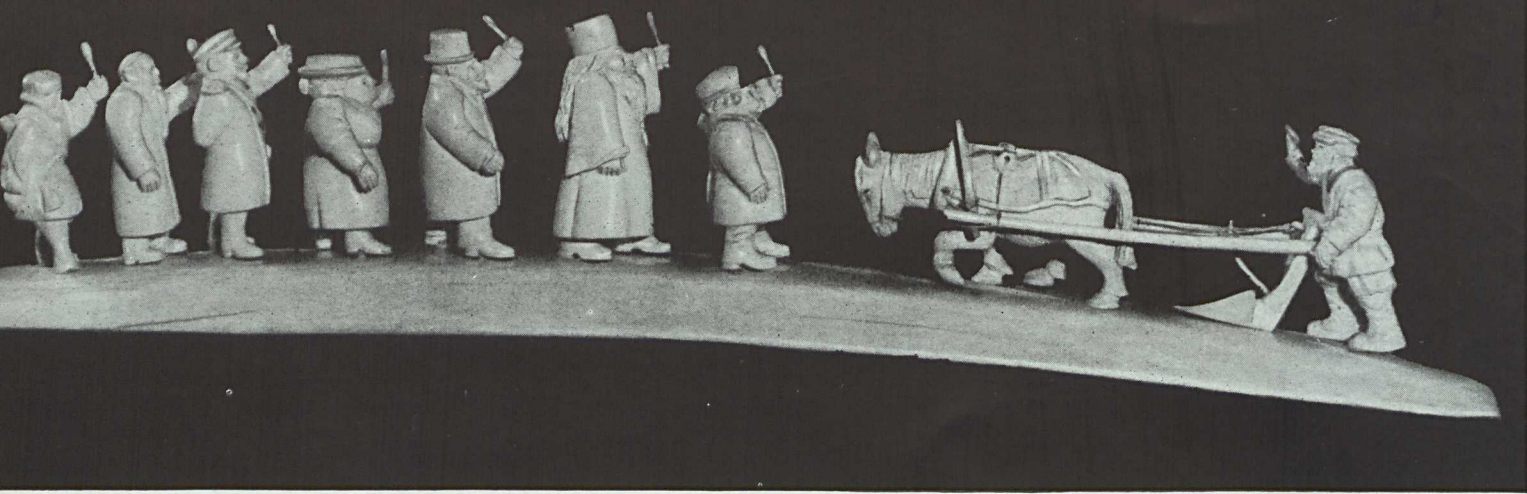
Мне и моим коллегам принесло большую радость присуждение Холуйской артели диплома первой степени Всесоюзной торговой палаты.

НАША АНКЕТА

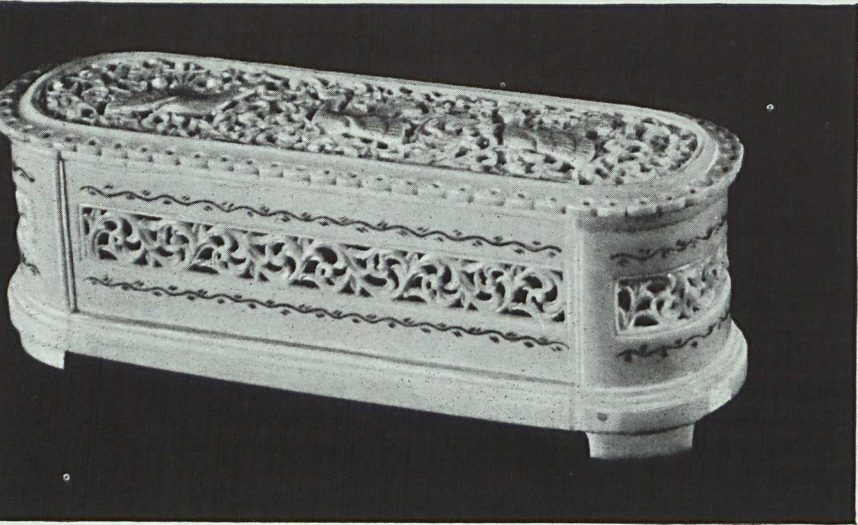
В 1959 году буду работать над композицией, в которой хочу раскрыть тему труда — источника радости и счастья. Готовлюсь также к смотру-выставке произведений художественных промыслов Российской Федерации.

В мае 1959 года мне минет 60 лет. К этой дате задумал композицию на тему «Раньше и теперь», в которой хочется отразить великие перемены, происшедшие в нашей жизни.

Для дальнейшего развития советского декоративного искусства необходимо создать организацию, которая объединила бы все отрасли нашего декоративного искусства. Кроме того, на мой взгляд, следовало бы продлить срок обучения будущих художников и мастеров. В Холуе, Мстере, Федоскине вместо профшкол следует организовать художественные училища с пятилетним сроком обучения. Было бы полезно издать учебник об особенностях построения композиции в произведениях декоративного искусства.



И. Третьяков. Один с сошкой, семеро с ложкой.
Кость. Тобольск. 1926. Музей народного искусства НИИХП.



А. Леонтьева. Глухари. Коробочка. Резная кость, гравировка.
Артель имени Ломоносова. 1956.
Музей народного искусства НИИХП.



ческим удачам. Особые трудности встают перед художником при решении проблемы связи ажурного узора с тематическими рельефными изображениями. Об этом могут свидетельствовать работы А. Штанга «Победа» и М. Соловцова и У. Шарыпиной «Отечественная война», в которых ажурный орнамент настолько активен, что перестает служить фоном и, отодвигая на второй план рельефное изображение, приобретает самодовлеющее значение.

Определенного успеха удалось добиться У. Шарыпиной в коробке «Сказка о рыбаке и рыбке», где характер завитков узора, напоминающий волну, отвечает теме произведения и органически связан с рельефными вставками.

В работах последнего десятилетия уже можно наблюдать стремление мастеров отойти от перегрузки произведения декором, достигнуть простоты, строгости (П. Черникович — коробка «Собака и заяц», рамка «Елочки»). Все это говорит о творческом росте холмогорских резчиков, в коллективе которых появляются новые молодые способные художники А. Гурьев, А. Гурьева, А. Бугаев и другие.

Наряду с крупными, выставочного характера многодельными вещами мастера артели имени Ломоносова работают и над созданием изделий иного плана: различных бытовых предметов — маленьких туалетных коробочек, шкатулок, игольниц и т. д.

В работе над теми и другими вещами огромную пользу мастерам может принести глубокое изучение замечательных традиций их промысла. Изучая произведения прошлого, мы видим, как народные мастера умели добиваться большого декоративного эффекта простыми средствами: противопоставлением плоскостей гладкой кости и тончайшего ажюра, ритмичным чередованием белых и тонированных пластин кости, применением простого, геометрического орнамента, композиционным единством ажюра и рельефа.

Творческое восприятие и переосмысливание ценного наследия помогут мастерам артели имени Ломоносова решать стоящие перед ними задачи дальнейшего совершенствования своего мастерства, задачи, связанные с вопросами связи декора с формой изделия, с функциональным назначением вещи, гармонией пропорций и сдержанностью оформления.

* * *

Другой традиционный промысел русской резьбы по кости возник в 60-х годах прошлого века в Западной Сибири, в Тобольске.

В традиционных для промысла изображениях жителя Сибири — остяка-охотника сказались обостренное внимание к изнуренному непосильным трудом и бесправием

Ларец-комодик.
Резная кость, гравировка.
Холмогоры. XVIII в.

человеку, основному герою произведений тобольских резчиков.

Возможно, это связано с большим количеством политических ссыльных в Сибири, способствовавших проникновению в Тобольск передовых политических взглядов, демократических идей.

Близость к русскому искусству критического реализма выразилась в работах талантливого тобольского резчика П. Г. Терентьева (1861—1926), представленных на выставке. Социальным содержанием насыщена его композиция «Один с сошкой, семеро с ложкой», обличающая жестокую эксплуатацию и гнет, которым подвергалось беднейшее крестьянство. Психологический характер носят произведения П. Г. Терентьева, изображающие мальчика со шляпой, смеющегося крестьянина, странника, навеянного образом горьковского Луки.

В начале XX века тобольский промысел приходит в упадок. И лишь в советское время, точнее в 30-е годы, началось возрождение промысла. Организовавшаяся в это время артель объединила мастеров резьбы по кости. И в их произведениях прежде всего отразились коренные изменения, происшедшие в жизни народов Сибири. Иной характер приобретает и традиционное изображение остяка, идущего на лыжах. В работах ведущих резчиков артели В. Денисова, В. Лопатина вместо образа измученного, обездоленного человека мы встречаем сильного, смелого охотника с энергичными, волевыми движениями.

В произведениях советских мастеров получают дальнейшее развитие реализм тобольской миниатюры, психологическая содержательность изображений, острота и выразительность силуэта, умение выявить красоту материала. В любимых изображениях поездок на оленях, помещенных на срезе мамонтового клыка, тобольским резчикам удается передать стремительность движений животных, ощущение быстроты езды.

Типичными произведениями этого промысла в 30-е годы были многофигурные композиции, отражающие новый быт народов Севера. Наряду с тем, что обращение к современной действительности было положительной стороной в этих работах, их нельзя считать удачей в творческой жизни промысла, так как построенные как театральный макет, они не имели декоративного значения, а из-за своих больших размеров теряли характер и настольной скульптуры. В дальнейшем тобольские резчики отказались от работы над произведениями подобного рода. В 40-е годы на промысле появляются молодые мастера, сумевшие продолжить дальнейшее изменение традиционных композиций, обогатив их новым содержанием. Работы В. Синицких, А. Уженцева отличаются динамикой и эмоциональной приподнятостью. Энергией и силой веет от героев их произведений.

В последние годы значительно расширился круг сюжетов, изображаемых тобольскими резчиками. Мастера обращаются к темам русских народных сказок (Ф. Федоров — «Репка», Г. Хазов — «По щучьему велению»), изображают нового человека советского Севера (И. Хлызов — «Оленевод», А. Марко — «Лесопильщик»).

* * *

Среди костерезных промыслов Российской Федерации особое место занимает промысел художественной обработки кости, возникший в Хотькове (Московская область).

В 1947 году из выпускников-резчиков по дереву Ахтырской профтехшколы была образована группа будущих костерезов. Эта группа, которую специально обучили технике резьбы по кости, явилась первым костяком молодой артели «Народное искусство». Перед молодым, только что образовавшимся промыслом был пример старейших, традиционных костерезных промыслов — Холмогор и Тобольска. Мастера Хотьковской артели могли бы пойти по

тому или другому пути, подражая какому-либо из этих двух крупных очагов народного искусства резьбы по кости. Но коллектив Хотьковской артели выбрал свой самостоятельный путь. Это был путь широкого использования простой кости — цевки, сочетания различных материалов (кости, дерева, пластмассы), путь создания нового типа орнамента и своеобразной миниатюрной скульптуры.

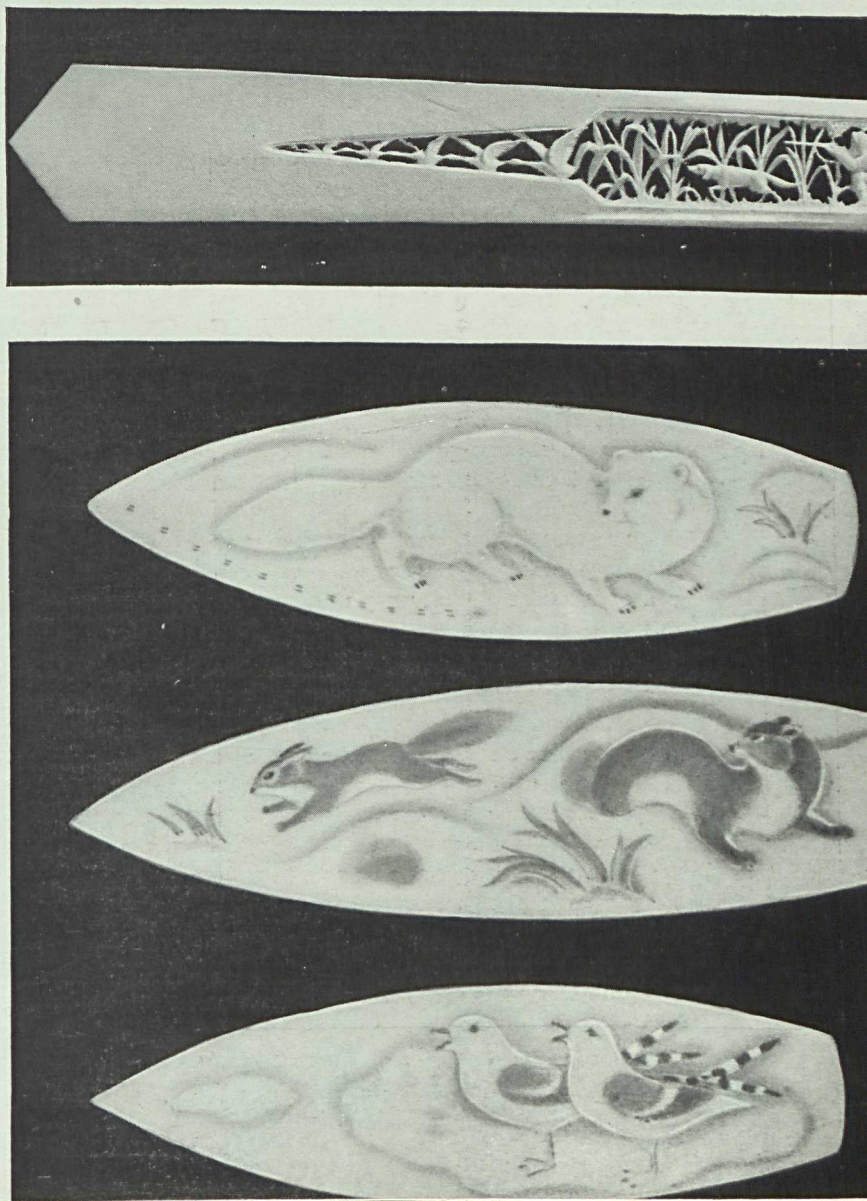
Первой удачной работой этого плана можно считать часы «Урожай» художников С. Васинской и Е. Петровой (исполнитель В. Логинов). Примененный в этой работе принцип сочетания различных материалов получил дальнейшее развитие во многих произведениях мастеров Хотьковской артели. Интересна по сочетанию таких различных материалов, как кость и папье-маше, работа М. Дроздовой «Сбор винограда». Декоративность этого произведения достигнута контрастом интенсивно-черного цвета папье-маше и белого тона кости, а также известной общностью между блеском гладких, полированных поверхностей этих двух материалов.

Принцип сочетания различных материалов явился большой удачей в работе Хотьковского промысла. Этот принцип расширил сферу деятельности художников, акцентировал их внимание на целостном решении всего облика изделия, а не только на его декоре.

Своеобразное развитие получила в Хотьковской артели многоплановая рельефная резьба, создающая иллюзию глубины, пространства, усиливающая декоративные качества произведения.

Среди работ, выполненных в этой технике, коробка В. Логинова «Мичурин» и ларец К. Зорилова «Дружба на

Г. Федухина. Охота на уток. Нож для бумаги. Резная кость. Артель имени Ломоносова. 1953. Музей народного искусства НИИХП.



М. Раков. Ножи-закладки. Кость, гравировка. 1937. Музей народного искусства НИИХП.

веки». В последней уже чувствуется чрезмерное увлечение многоплановым рельефом, таящим в себе опасность прорыва поверхности изделия в глубину и разрушения всей формы украшаемого предмета. Работа в этой технике несомненно требует большого такта.

Своеобразен и сложившийся на промысле тип объемной скульптуры, которая выполняется также из различных материалов, но в основном из простой кости — цевки.

Объемная резьба по цевке имеет свои трудности, так как тонкие стенки этой кости ограничивают возможности объемного изображения. Кроме того, не обладая такой красивой фактурой, как мамонтовая или моржовая кость, цевка требует сложной предварительной обработки.

Используя трубчатую форму цевки, К. Зорилов, а затем и другие мастера артели создали своеобразные композиции на темы русских народных сказок и басен И. А. Крылова. Широкая нижняя часть кости служила подставкой, а на узких стенках верхней части, вокруг полого пространства, располагались изображения животных и деревьев, пышная листва которых служила как бы фоном для всего изображения.

В последнее время в артели «Народное искусство» появляется все больше и больше работ, отличающихся простотой формы, строгостью орнамента, умением связать в единое целое декор, форму и функциональное назначение предмета. В этом плане работают художники В. Васильев, Ю. Строганов, М. Зудин, В. Зуденков и многие другие. Работы этих художников проходят при консультации известного художника-костереза М. Ракова, под руководством художников Института художественной промышленности Д. Шушканова и М. Барина и художественного руководителя артели Т. Кузнецовой. Результаты показывают всю плодотворность подобного содружества.

Перед молодым промыслом стоят задачи дальнейшего совершенствования мастерства, создания новых красивых и дешевых изделий, способных украсить быт советского человека.

* * *

Второй из промыслов резьбы по кости, получивших развитие в советское время, организовался в Кисловодске. Основой возникновения резьбы по кости в Кисловодске по-

служило производство сувениров, изготавливавшихся мастерами Дагестана и Армении, приезжавшими в Кисловодск на время курортного сезона.

В начале 30-х годов объединенные в артель «Художпром» мастера изготавливали в технике пропильной резьбы из мамонтовой и моржовой кости разнообразные броши, браслеты, рамки для фото и т. п. Все эти изделия отличались слабым техническим исполнением, случайностью и сухостью композиций. В работах кисловодских мастеров тех лет отсутствовало стремление к выявлению красоты кости, ее блеска, текстуры.

В эти годы кубачинский орнамент, печать которого лежала на большинстве изделий кисловодской артели, не перерабатывался мастерами творчески, а механически переносился на изделия. Впоследствии кисловодским мастерам удалось преодолеть это и найти свои творческие решения. В частности, о творческом использовании кубачинского орнамента может свидетельствовать брошь «Орнаментальная», выполненная мастером М. Ибрагимовым.

Кроме ажурной резьбы в кисловодском промысле нашла применение и высокорельефная резьба, в которой мастера достигли определенного технического мастерства. Пластическая разработка высокого рельефа составляет положительную сторону работы кисловодских мастеров. Однако в их произведениях наблюдается и отрицательный, натуралистический подход к изображению цветов, листьев и других элементов декора.

В 40—50-е годы в ассортименте артели значительное место начинает занимать круглая скульптура, обычно изображающая стремительно скачущих всадников или горных животных.

Произведения кисловодской артели последних лет свидетельствуют об определенных успехах в области создания станковой миниатюрной скульптуры. Примером этому может служить работа «Девочка с ягненок» Н. Николаева, отличающаяся композиционной и тематической цельностью. Движения фигуры привлекают детской мягкостью и непосредственностью наблюденного. В наши дни в артели «Художпром» получает дальнейшее развитие и рельефная резьба. Одним из лучших произведений, выполненных в этой технике, является карандашница «Кавказ» Ю. Эминова. Разнообразная трактовка рельефа, связь декора с формой предмета, выразительность в изображении животных делают это произведение значительным в Кисловодском промысле.

Кисловодская артель еще находится в начальной стадии творческого развития. Задачи этой артели заключаются в улучшении художественного качества изделий бытового характера, в дальнейшем развитии настольной миниатюрной скульптуры, а также в создании произведений сувенирного характера, потребность в производстве которых неизмеримо возросла за последние годы.

Показавшая своеобразие путей развития основных очагов костерезного искусства Российской Федерации, выставка народной резьбы по кости представила большой интерес не только для мастеров народных художественных промыслов и историков искусства, но и для широкого круга зрителей, ознакомив их с замечательными произведениями русского декоративного искусства.



К. Песков. Мальчик с луком. Кость. Артель «Коопэкспорт». Тобольск. 1957. Музей народного искусства НИИХП.

ИСКУССТВО В ПРОИЗВОДСТВЕ

ОБЛИК СТАНКА

Н. МОРОЗОВ

Опубликованные в журнале «Декоративное искусство СССР» № 12 статьи по промышленной эстетике поднимают очень важные и чрезвычайно актуальные вопросы. Для нас, работников промышленности, эти вопросы особенно важны сейчас, когда разворачивается борьба за увеличение производительности труда и снижение себестоимости. Забота об эстетической стороне производства сократит потери рабочего времени и улучшит общее состояние работающего. Соглашаясь с основными доводами статей А. Давыдовского и Е. Ладыжинского, я хотел бы высказать ряд дополнительных соображений об архитектонике машин и их окраске.

Красота машинных форм не получила у нас пока должного развития, если не считать некоторых локомотивов, самолетов и автомобилей, эстетическое оформление которых связано с повышением их аэродинамических качеств.

Между тем красивые формы и правильно подобранный цвет технологических машин не только воспитывают у обслуживающего персонала любовное отношение к станкам, но облегчают работу и уход за ними.

Уход за машиной, имеющей плавные и простые формы, значительно проще, чем за станком с большим числом открытых узлов и механизмов, нагромождение которых затрудняет удаление грязи, подтеков машинного масла, эмульсии и т. п.

Хорошее архитектурное оформление рабочей машины, окрашенной в светлые тона с выделением цветом движущихся частей и органов управления, уменьшает утомляемость и снижает травматизм рабочего.

Архитектурные формы современных машин выкристаллизовались не сразу. За последние 25—50 лет многие машины настолько изменили свой внешний облик, что между первоначальной и современной моделью того или иного станка порой не сохранилось ничего общего. Изменения эти происходили не только в связи с тем, что увеличивались скорости резания и подачи, но и потому, что приходилось считаться с условиями эксплуатации станка на производстве, обслуживанием его и т. п. Выступающие части станка, грузы и контргрузы, прижимные устройства, редукторы и т. п. становились со временем значительно совершеннее и постепенно закрывались обтекаемыми кожухами.

В настоящее время задача сводится не только к усовершенствованию того или иного станка, но и к выработке определенного архитектурного стиля, присущего всем машинам, что имеет особенно важное значение при установке разных станков в систему единой поточной линии или конвейера.

Выработка единого стиля оформления машин является делом чрезвычайно трудным, поскольку формы машин диктуются функциональным их назначением и не поддаются шаблонным решениям.

Машины, имеющие закругленные формы, производят впечатление более устойчивых. Кроме того, закругленные формы предохраняют от возникающих при отливке станин вредных напряжений в металле, т. к. плавные криволинейные переходы обеспечивают правильное распределение напряжений при остывании отливок.

Но выполнение закругленных станин отличается повы-

шенной трудоемкостью, а стало быть, и более высокой стоимостью.

Большое значение для образования форм с криволинейными поверхностями имеет выбор образующих кривых, которые определяют контуры станка. Так, дуга окружности обычно не придает формам станка хороших очертаний. Значительно более ровные и спокойные контуры получаются при использовании эллипсоидных кривых, правда, создание таких моделей более трудоемко.

Значительно проще решается вопрос оформления станков в виде системы параллелепипедов, которые образуются прямоугольниками различной формы. Однако возможное появление вредных напряжений, особенно при неверных решениях переходов от одной плоской стенки к другой, может вызвать значительный брак в отливках.

Оформление переходов от одной плоскости к другой имеет наибольшее значение для архитектуры станка.

Спорным в архитектонике машин является вопрос о необходимости «зализывать» все части станка. На этот вопрос можно ответить конкретно лишь применительно к той или иной определенной машине. В большинстве случаев ответ все же будет, видимо, получен отрицательный.

Следует заметить, что чрезмерное упрощение форм машин, стремление «упаковать» все части станка в систему немногих и простых параллелепипедов приводит в некоторых случаях к вульгаризации идеи архитектурного оформления.

Во многих случаях трудно и не нужно скрывать такие части станка, как, например, электродвигатель, имеющий самостоятельную функцию. Некоторые станки, напротив, без ущерба для внешнего вида позволяют скрывать все части в едином композиционном объеме.

Масштабность отдельных частей станка имеет также весьма большое влияние на его внешний вид. Несоразмерность частей, диктуемая часто функциональным назначением той или иной машины, всегда может быть смягчена системой кожухов или иных устройств. Неубедительно и фальшиво выглядят на станке различного рода накладные украшения, неоправданные ни функционально, ни художественно.

Удачное оформление станков в так называемом «аэродинамическом» стиле, выражающем идею максимального ускорения, весьма редкое явление в нашей практике. Да к тому же изготовление подобных машин обходится очень дорого из-за высокой стоимости моделей.

Однако правильные красивые формы машины — не есть еще решение проблемы. Плохо подобранная окраска может резко снизить производительность труда рабочего, даже если он работает на хорошо оформленной машине. Потери рабочего времени из-за неправильного освещения, плохо подобранной окраски машин и поверхностей, окружающих рабочее пространство, почти не учитываются. Между тем эти потери весьма велики. Если предположить, что рабочий только раз в минуту реагирует на изменение цвета или освещенности, что по существу одно и то же, то при длительности процесса приспособления глаза к новым условиям — 5 сек. потери рабочего времени составляют в смену $480 \times 5 \text{ сек.} = 2400 \text{ сек.}$, или свыше 8 проц. от всего ра-

В. ПУЗАНОВ

Прошедший год знаменателен для меня тем, что он подвел итог моей 25-летней творческой деятельности. В Москве в Музее народного искусства была устроена выставка моих произведений. К выставке подготовил ряд творческих работ: «Афанасий Никитин в Индии», «Иван Грозный принимает послов от Ермака», «Борис Годунов и юродивый» и пейзаж «Осень».

Для массового производства мною были подготовлены новые образцы.

В 1959 году предполагается показательная выставка художественных народных промыслов. Первого июня исполняется 25-летний юбилей холуйской художественной артели. Готовясь к ним, хочу создать ряд творческих работ на советскую тематику.

Для дальнейшего развития искусства холуйской лаковой миниатюры, являющейся частью советского декоративного искусства, необходимо, на мой взгляд, сделать следующее:

- 1) организовать в Холуе отделение Союза художников;
- 2) реорганизовать холуйскую профшколу в художественное училище;
- 3) открыть музей холуйского искусства;
- 4) практиковать персональные выставки художников Холуя в районе, области, Москве;
- 5) художникам чаще бывать среди колхозников и рабочих, изучать их жизнь и труд и в своих произведениях больше отображать советскую действительность.

И. БАЛАКИН

На опыте работы в 1958 году я еще раз убедился в том, что отражение современных и даже злободневных тем в произведениях лаковой миниатюры не только возможно, но и крайне необходимо.

Не может быть ни одного вида искусства, какими бы условиями оно не было связано (это касается и лаковой миниатюры, основанной на принципах древнерусской живописи), в котором нельзя было бы отразить во всем многообразии жизнь советского человека. Нужно только разумно относиться к выбору тем и способу их отображения, учитывая специфику данного вида искусства.

Глубоко неправы те, которые утверждают, что в лаковой миниатюре, например, можно ограничиться изображением одних песенно-сказочных и чисто орнаментальных сюжетов и композиций.

При такой концепции развития народного искусства мы неизбежно придем к голому украшательству, и из поля зрения наших мастеров выпадет огромное количество тем и сюжетов, настойчиво требующих отражения в искусстве.

В новом году я намеряю создать до десяти вещей на современные темы, не исключая, конечно, излюбленных мной песенно-исторических сюжетов. Более половины из намеченных вещей явятся образцами для производства. Надеюсь также создать несколько форм изделий с новым для нашего производства утилитарным назначением и продолжать начатую в 1958 году работу над иллюстрированием поэмы Дм. Кедрина «Зодчие».

На третий, самый сложный вопрос ответить в нескольких словах более или менее обстоятельно не удастся. Поэтому скажу только, что для дальнейшего развития советского декоративного искусства необходимо, по-моему, прежде всего объединение всех его видов, распыленных по различным системам, часто никакого отношения не имеющим к искусству, в одну централизованную организацию.

Необходимо, на мой взгляд, создать самостоятельное управление всеми видами декоративного искусства, включив в него и находящиеся ныне в ведении Роспромсовета художественные промысла.

Назрела, мне кажется, насущная потребность значительно расширить штат Научно-исследовательского института художественной промышленности, укомплектовать его лаборатории более опытными и эрудированными кадрами. Это, в частности, даст возможность покончить с гастролерством членов художественного и ученого советов НИИХП, фактически не отвечающих за судьбу утверждаемых или отклоняемых ими произведений. Ученый и художественный советы института должны иметь в своем составе авторитетных работников, компетентных в каждой отдельной отрасли декоративного искусства.

бочего дня. Кроме того, такие изменения, влияя на остроту зрения, могут вызвать несчастные случаи.

Перевод взгляда с монотонной серой поверхности станка, выкрашенного в серую краску, поглощающую 95 проц. света, на ярко-белый потолок или стену, поглощающие лишь 5 проц. света, вызывает резкое сокращение зрачка, возвращение взгляда обратно, к серой поверхности, — расширение зрачка и т. д. В таких условиях глаза находятся в чрезвычайном напряжении.

В приведенном нами примере отношение яркостей очень велико и составляет 5 : 85, тогда как нормальным условием работы соответствует отношение яркостей 1:3, в крайнем случае — 1 : 10.

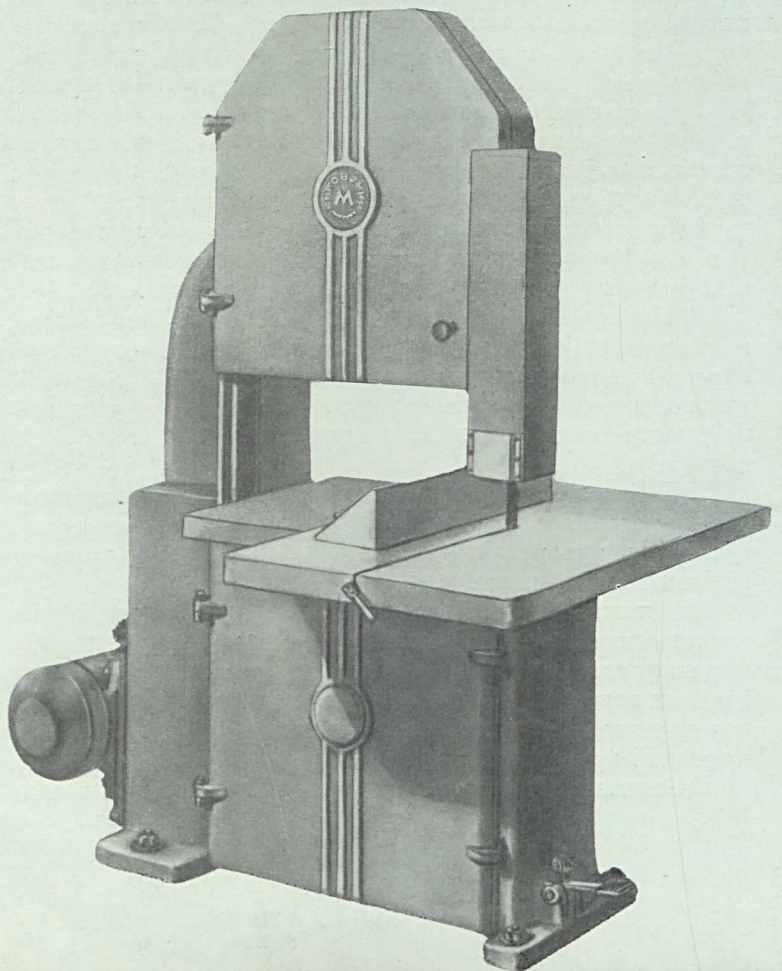
При плохой освещенности рабочего места приспособление глаза к условиям работы протекает особенно медленно, однако и при хорошем свете, но плохо подобранных красках рабочему требуется затратить много энергии, прежде чем создадутся приемлемые условия для работы.

Причины этого следует искать прежде всего в недостатке цветных контрастов, облегчающих глазу рассмотрение предмета.

Энергия, которую нужно затратить для того, чтобы рассмотреть черную нитку на черном фоне, превосходит энергию, которую затрачивают для обнаружения белой нитки на черном фоне, в 2100 раз!

Большое напряжение требуется от рабочего, чтобы хорошо рассмотреть стальную деталь серого цвета на фоне частей станка, выкрашенных в тот же серый цвет, поглощающий 95 проц. падающего света. Поверхность станка, покрашенная в серый цвет, сливается с заготовкой стального цвета и создает ненужное и вредное напряжение глаз, вызывающее преждевременное утомление рабочего. Правильная окраска частей станка может усиливать цветовой контраст, создавая тем самым наивыгоднейшие условия работы глаз. Но чрезмерные цветовые контрасты, как уже указывалось выше, вызывают потерю времени на приспособление зрачка к новым условиям. В технике безопасно-

Ленточнопильный станок. Завод «Кировский металлист». Применение накладных украшений нарушает целостность архитектуры станка.



И. ФОМИЧЕВ

сти цветовые контрасты использовались и ранее. Принято ограждения наиболее опасных мест в производстве окрашивать в «предупреждающие» цвета, отличные от цвета машин и окраски стен, пола и т. п. Однако этого недостаточно.

Яркий цвет, в особенности красный, может весьма помочь рабочему в момент возможной его растерянности при аварии или несчастном случае. Для этих целей, а также для выработки импульсивного пользования органами управления станком их следует окрашивать в красный цвет.

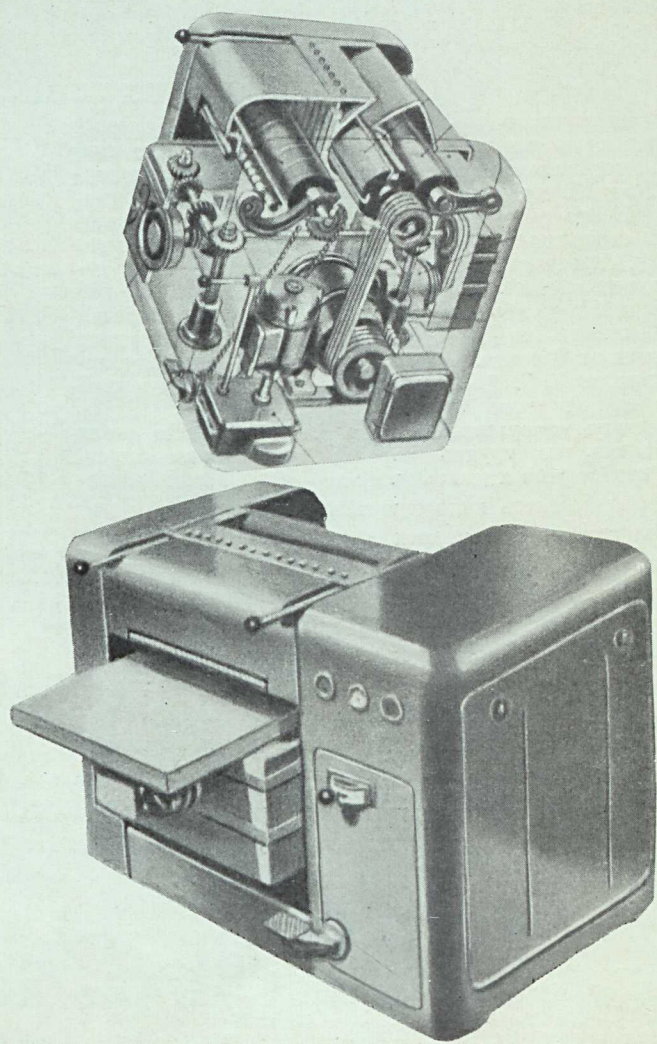
Мы уже указывали, что для уменьшения утомляемости глаз рабочего необходимо в одних случаях усиливать, в других уменьшать цветовые контрасты. Для правильного решения этой задачи для различных производств должна быть разработана своя цветовая схема. Однако во всех случаях следует иметь в виду, что наибольшего эффекта в отыскании надлежащих цветовых контрастов можно достигнуть, применяя так называемые дополнительные цвета, которые, будучи смешаны с основными, дают белый цвет.

Дополнительный цвет должен использоваться для фона, на котором размещается на станке обрабатываемая заготовка. Так, дополнительным цветом к стали является цвет беж, слоновой кости; к древесине — сине-лиловый; к меди, латуни — сине-зеленый.

Исследования показывают, что хорошие цветовые контрасты получаются при использовании светло-оливковой и зеленой краски для станин; беж и слоновой кости — для частей металлорежущих станков, находящихся непосредственно перед глазами рабочих, — суппортов, кожухов, направляющих, козлышков и пр.; серый — для окраски красных устройств; коричневый — для пола; белый — для обозначения путей следования (на полу); красный — для органов управления станками и т. п.

Рейсмусовый станок. ГДР.

Расположение механизмов внутри машины подчинено внешним формам.



В прошедшем году, как и раньше, занимался миниатюрной живописью на папье-маше в мстерской артели «Пролетарское искусство». Выполненные мною работы частично использованы как образцы для массовой продукции, выпускаемой нашей артелью, некоторые экспонировались на Всемирной выставке в Брюсселе и на выставке, посвященной 850-летию города Владимира.

В августе—сентябре 1959 года предстоит Всероссийский смотр-выставка народных художественных промыслов. К этой выставке хочу подготовить несколько экспонатов.

Нужно, на мой взгляд, чаще практиковать творческие отчеты коллективов художественных промыслов и отдельных художников.

В. ЛИПЦКИЙ

1958 год для меня был особенно счастливым: мне представилась возможность побывать в Китайской Народной Республике и близко познакомиться с техникой китайских лаков. Возвратившись домой, я провел несколько экспериментов по освоению китайских приемов декоративного оформления изделий, которые, на мой взгляд, можно было бы применить в нашей технологии (например, раскраску под фарфор, инкрустацию яичной скорлупой, насыпку крошки золота с последующей раскраской и другие).

Кроме этого, выполнил композиции по мотивам народной песни «Коробейники» и сказки «Конек-горбунок». Заканчиваю работу над туалетным прибором с орнаментально-декоративным оформлением.

К предстоящим в 1959 году выставке «Советская Россия» и к выставке-смотру изделий народного искусства Российской Федерации готовлю работы под названием «Суленжень» — «Советские люди», в которых хочу отразить братскую дружбу народов Китая и Советского Союза, а также работу «Восхождение», посвященную альпинистам.

Как и все работники народного искусства, я хотел бы, чтобы в будущем кадры народных мастеров смелее привлекались к оформлению и росписи зданий, к созданию новых образцов предметов массового изготовления, чтобы художники включали изделия народного искусства в оформление интерьера.

Хотелось бы также, чтобы Союз художников и Художественный фонд СССР больше влияли на работу народных промыслов.

Н. СОБОЛЕВСКИЙ

Для меня прошлый год был творчески весьма плодотворным: кроме ряда статей в периодической печати, издательство «Советский художник» выпустило мою работу — альбом-монографию «Искусство советского Палеха» («Палех»).

Творчески общаясь на протяжении многих лет с мастерами народного искусства, я исподволь собирал материалы для сборника литературно-критических новелл, очерков, небольших монографий. Показать на страницах книги, которую я условно назвал «Мастера и мастерство», все многообразие видов и разновидностей народного декоративного искусства, рассказать о художниках-чудесниках, создающих непреодолимые художественные ценности, творящих красоту, которая входит в жизнь и быт советского народа, нарисовать правдивые портреты мастеров и дать представление читателю о технике и технологии их мастерства — задача не легкая, но очень увлекательная.

Надеюсь, что в новом году читатель получит подготовленный мною альбом-монографию «Советский фарфор». Хочу, кроме того, завершить сборник «Русские художественные лаки и декоративная роспись» — серию монографических очерков о Федоскине, Жостове, Палехе, Мстере, Холуе, Загорске, Калинин, Семенове и других.

Ну и, конечно же, хочу чаще встречаться на местах с мастерами и художниками, глубже изучать творчество тех, кто создает столь нужные народу произведения декоративного искусства.

Общеизвестно, какое заметное влияние на повышение настроения оказывает появление солнечных лучей в хмурый осенний день, переход из помещения со слабым искусственным освещением на яркий дневной свет, смена мрачного темного помещения на ярко освещенную комнату. Совершенно аналогично могут влиять на настроение и гаммы красок, которые можно подбирать таким образом, что настроение, общий тонус будут повышаться или понижаться.

Здесь кроме физических свойств красок, а именно — их светоотражательной способности, будет действовать так называемый цветопсихологический фактор — свойство определенного цвета по-разному влиять на настроение большинства людей.

Установлено, что желтые, оранжевые и красные краски возбуждающе действуют на организм, вызывают расширение зрачков, учащение пульса, повышают нервное напряжение. Желтой краской рекомендуют покрывать стены помещений, предназначенных для научной работы. Красной и оранжевой краской пользуются лишь для предупреждающих и сигнализирующих целей.

Спокойные краски — синие, сине-зеленые, зеленые — рекомендуются применять для окраски стен производственных помещений. Светоотражательная способность этой группы красок лежит в пределах 50—60 проц., что создает контраст с окраской станков, обеспечивающий наименьшую утомляемость зрения. Рекомендуют верхнюю

часть стен производственных помещений окрашивать в светло-зеленую, а нижнюю (более склонную к загрязнению) в более темную зеленую краску. Возможно применение для этих же целей желтых красок.

При монотонной работе на конвейере полезно в отдельных случаях окрашивать стены в розовые тона, которые способны несколько возбуждать организм.

Правильная окраска на производстве:

- а) повышает производительность труда;
- б) снижает утомляемость работающих;
- в) снижает производственный травматизм;
- г) сокращает износ оборудования благодаря более тщательному уходу за ним;
- д) позволяет лучше использовать освещение.

Правильное решение затронутых вопросов может способствовать дальнейшему повышению производительности труда и сокращению производственного брака. По опубликованным за рубежом данным рост производительности труда в результате правильного использования красок на производстве составляет 15—17 проц. и в отдельных случаях повышается до 25 проц. Одновременно при этом отмечается сокращение производственного брака на 40 проц. и снижение травматизма на 50 проц.

Желательно как можно шире обсудить назревшие вопросы и интенсивнее внедрять эстетику в производство.

НАША АНКЕТА

Б. СМЕРНОВ

В минувшем году работал над стендами оптико-механической промышленности для советского павильона Всемирной выставки в Брюсселе. За решение стенда оптического стекла нашей бригаде была присуждена высшая награда — «Гран-при».

В 1959 году буду работать над новыми изделиями из стекла для массового производства, а также над произведениями в стекле и керамике для выставки «Советская Россия». Мне предстоит работать над учебником по композиции в декоративном искусстве. Буду продолжать творческую и экспериментальную работу в области приборостроения.

Что требуется для дальнейшего роста нашего декоративного искусства? Прежде всего надо, на мой взгляд, кардинально улучшить положение художника в промышленности, обеспечив ему ведущее место на производстве как самостоятельному и авторитетному специалисту в своей области. Нужно предоставить художнику реальную возможность экспериментировать, искать новый образ промышленных изделий.

Декоративное искусство должно также занять подобающее место в ведущих учреждениях и организациях, как в специальных по изобразительному искусству (например, в Академии художеств СССР), так и в административно-хозяйственных.

Радикального решения требует также проблема установления цен на новые изделия художественной промышленности, что поможет предприятиям выпускать для потребителя только современные и высококачественные по художественному решению изделия, непрерывно обновляя и разнообразя их.

Г. КРУГЛОВ

В прошлом году я усовершенствовал гончарный станок и упражнялся на нем в свободном владении глиной. Экспериментируя, задумал создать серию подарочных вещей, художественно сочетая керамику с упаковкой. Это дает возможность разгрузить подарочную вещь от излишних украшений и перенести их на упаковку. Гармония керамики и упаковки подчеркнет благородство керамического материала.

В 1959 году нам придется держать творческий отчет при отборе вещей для Международной выставки керамики в Остенде. К апрелю хочу закончить вазу, посвященную К. Э. Циолковскому и достижениям нашей страны в изучении Космоса.

Область декоративно-прикладного искусства столь необъятна, что трудно коротко ответить на вопрос, что необходимо сделать для его дальнейшего развития. Ведь сделать надо еще так много!

Мы переживаем период широкого внедрения пластиков в быт. Этот богатырский по своим техническим и художественным возможностям материал преобразует нашу промышленность товаров широкого потребления. Новый материал потребует новых конструктивных и художественных решений, без чего наша промышленность не сможет обойтись, если не захочет существовать только за счет копирования чужих образцов. Художники декоративного искусства обязаны осваивать этот материал, искать новые художественные формы.

РЯДОМ СО СКУЛЬПТОРОМ

Л. КОВШОВ

Как-то во время дружеской встречи литейщиков Москвы и Германской Демократической Республики внимание гостей привлекла небольшая скульптурная композиция, выставленная в одном из залов Политехнического музея. Юноша с тонким, одухотворенным лицом как бы замер в мгновенном порыве ввысь, сообщая полет устремленной в небо ракете. Подпись внизу гласила: «К звездам», работа скульптора Д. Постникова».

Одна из участниц встречи рассказала о том, что на Мытищинском заводе художественного литья, где она работает, эта композиция была отлита в два человеческих роста. Для многих из присутствовавших оказалось новостью, что создание монумента не только плод творческого вдохновения ваятелей и ищущей мысли архитектора, но и результат незаурядного мастерства тех, кто помогает художнику воплощать его замысел в бронзу, кто своим трудом способствует раскрытию художественной идеи.

Рассказывая сегодня о создателях монументальной скульптуры, мы, таким образом, имеем в виду не только скульпторов — непосредственных творцов монументальных произведений, но и искусных мастеров формовки, литья и чеканки, рабочих крупнейшего в стране завода художественного литья. На этом ведущем предприятии Художественного фонда СССР изготавливаются крупнейшие монументы, памятники, декоративные рельефы, украшающие

площади, скверы и архитектурные ансамбли наших городов.

Монументальный стиль — стиль большой формы, четкой и ясной композиции, — мощный и величественный, находит свое выражение в оригинальных работах Мытищинского завода. Их можно увидеть во многих уголках нашей Родины.

Об этом рассказывает географическая карта СССР, что висит в кабинете директора завода. На этой карте — она называется несколько официально: «Схема размещения выполненных заказов» — красные линии соединяют Москву с десятками больших и малых городов. В Баку, на берегу седого Каспия, высится величественная одиннадцатиметровая фигура В. И. Ленина, отлитая в бронзе по проекту скульптора Д. Карягды. На краю Советской России — мысе Дежнева — воздвигнут памятник-маяк отважному первооткрывателю новых земель, созданный скульптором З. Баженовой.

Реальным воплощением ленинского плана монументальной пропаганды являются памятники выдающимся историческим деятелям, корифеям отечественной науки, техники и культуры — Юрию Долгорукому в Москве, М. В. Ломоносову на родине великого ученого, создателю первой русской винтовки С. И. Мосину в Туле, героям гражданской войны в Хабаровске и на острове Мудьюг Архангельской области, героям Великой Отечественной вой-

НАША АНКЕТА

Э. КРИММЕР

Мне, как и каждому художнику, чрезвычайно важно и интересно получить общественную оценку своей работы. 1958 год знаменателен для меня такими оценками: на Ленинградской осенней выставке 1957 года мне присужден диплом первой степени и на Всемирной выставке в Брюсселе за скульптурный сосуд «Петух» и чайный сервиз «Волна» я удостоен почетного диплома.

Наиболее значительными и принципиальными из своих работ минувшего года, не показанными еще на выставках, считаю декоративную вазу «Русская» и серию цветочных ваз для массового производства — «Лето», «Вятская» и «Пастуший рожок». Я стремился создать современные произведения декоративно-прикладного искусства на основе образцов народного творчества.

Для всех художников, работающих в области декоративного искусства, новый 1959 год очень ответственный. Предстоят большие выставки: в Москве — Всесоюзная выставка декоративно-прикладного искусства, в Париже — Международная выставка керамики и выставка керамики в Осенде, организуемая Женевской международной академией керамики. К этим выставкам готовлю ряд работ: декоративную вазу на тему о первом советском спутнике Земли, скульптурную вазу, оформление которой связано с успехами колхозного строя. Хочется продолжить серию скульптурных сосудов —

я делаю сосуд «Бык» и чайный сервиз «Вятский». Последние две работы рассчитаны на массовое производство. Проекты этих работ одобрены художественным руководством завода имени Ломоносова и частично мною уже осуществляются.

Несколько замечаний по поводу улучшения руководства декоративным искусством.

Хотелось бы видеть в журнале «Декоративное искусство СССР» письмо заместителя министра культуры СССР тов. С. Кафтanova к руководителям совнархозов с рекомендациями Совета по декоративному искусству при Министерстве по вопросам повышения качества изделий художественной промышленности и улучшения положения художников на производстве. Редакции следовало бы периодически печатать материалы, освещающие деятельность совнархозов в этой области.

Журнал, кроме того, должен уделять больше внимания вопросам эстетики.

Союзам художников и, в частности, секциям декоративного искусства следует координировать свою деятельность с соответствующими органами совнархозов и воздействовать таким образом на художественную промышленность. Сошлюсь при этом на опыт Ленинградского совнархоза, руководство которого внимательно и серьезно отнеслось к ряду практических предложений секции декоративного искусства ЛССХ.

ны в Сталинграде и многие другие. Во многих городах поставлены оригинальные памятники-монументы В. И. Ленину. И все это создано в результате творческого содружества виднейших советских скульпторов, таких, как И. Шадр, Н. Томский, М. Манизер, З. Азгур, А. Кибальников, С. Орлов и другие, с рабочими, инженерами и техниками Мытищинского завода.

Эта совместная работа начинается уже в мастерской художника при переводе скульптуры из глины в гипс. Перевод в гипс прежде всего требует искусной работы форматора. Увеличенная скульптура «оплескивается» гипсом, и при этом крайне важно умение форматора запечатлеть все мельчайшие контурные линии изображаемых деталей. Ведь у художника уже нет «оригинала», и после удаления глины ему не с чем сравнить получившийся слепок. Поэтому работа форматора имеет исключительно важное значение. Нам сообщили любопытную деталь: во Франции, например, эту работу выполняют только опытные скульпторы, обладающие достаточным состоянием, чтобы в случае порчи оригинала они могли возместить автору материальный ущерб. На Мытищинском заводе художественного литья этот ответственный процесс выполняют кадровые форматоры И. Афанасьев, В. Шишкин, А. Ильяхин, отлично владеющие мастерством, умеющие найти точное соответствие мельчайших деталей модели оригиналу. За последние годы на заводе не было ни одного случая, когда бы скульптор не принял сделанную форматорами работу.

На начальном этапе возникает главная проблема — соответствие вылепленной скульптуры технологическому процессу создания монумента. Ведь скульптор-монументалист должен владеть четкой и выразительной формой, которая производила бы впечатление на зрителя с любого расстояния. Однако масштабность нельзя просто почувствовать или угадать — она достигается в результате тщательно выверенного технического расчета. В этом скульптору и помогают своими советами опытные производственники — начальники, бригадиры и мастера ведущих цехов: модельного, литейного, чеканного. В ходе первого делового обсуждения ваятеля и мастеров путь создания монумента прослеживается до самого конца. Скульптор вместе с производственниками рассчитывает все дальнейшие этапы изготовления монумента, рассматривает различные возможности технологии обработки отдельных узлов-блоков.

После проработки ваятелем скульптуры в гипсе, она поступает в литейный цех. Естественно, что большие размеры монумента не позволяют производить его отливку в целом, законченном виде. Скульптура расчленяется на узлы и отливается так называемыми восковым или земляным способами формовки. Обычно наиболее рельефные части композиции (например, человеческая голова или кисть руки) подвергаются наиболее тщательной обработке, то есть формуются более мелкими «кусками», чем, например, другие, менее ответственные гладкие элементы композиции. Поэтому многое зависит от искусства формовщика, от его умения обработать блок так, чтобы при отливке не ускользнула ни одна деталь. Этим искусством отлично владеют литейщики А. Байчер, М. Королев, В. Афанасьев, Ф. Романов, умело использующие специфические особенности того или иного материала, подчеркивающие в скульптуре качества, которые сообщил ей художник.

В чеканном цехе отлитые блоки монтируются и свариваются. Главное в этом процессе — прочность сварки. Мытищинские мастера применяют лишь один вид обработки — газовую сварку, в отличие от ленинградских литейщиков, пользующихся при создании монументальной скульптуры методом дуговой сварки, требующей дополнительного скрепления узлов с помощью болтов.

Чеканка монумента производится уже после того, как скульптуру в литейном цехе «открашивают», то есть срежут неровности, образовавшиеся при сварке узлов, и очистят их от налета. Здесь особо необходимо художественное мастерство рабочего, хорошее знание природы декоративных качеств различных материалов. Спецификой художественной отделки хорошо владеют чеканщики А. Лысенко, Н. Мухин, А. Лейкин, Г. Серов, Н. Кузнецов.

Скульпторы внимательно прислушиваются к советам и предложениям мастеров. Порой случается, что уже после отливки монумента в металле обнаруживается несоответствие отлитой скульптуры авторской модели. И тогда искусство мастеров помогает художнику исправить замеченный недостаток. Так было, например, и в работе одного из скульпторов. В созданной им фигуре женщины-матери после отливки рабочие-чеканщики заметили некоторую неточность. Скульптор согласился с критическим замечанием и уточнил образ женщины.

Последний, заключительный этап в создании монумента — патинировка, то есть тонирование скульптуры. И здесь решающую роль играет хорошее знание специфики материала. Искусными мастерами патинировки являются инженер-химик завода С. Росина и работница М. Грачева. Интересно отметить, что патинировка одиннадцатиметровой фигуры В. И. Ленина производилась мастерами непосредственно перед открытием памятника в Баку.

Творческий труд мастеров художественного литья получил заслуженное признание. В конце минувшего года на заводе побывала делегация из Владимира, отметившего в 1958 году свой 850-летний юбилей. В дни юбилея в городе был торжественно открыт памятник В. И. Ленину, отлитый в бронзе на Мытищинском заводе (скульптор Д. Рябичев). Владимирцы горячо поблагодарили коллектив рабочих. Двадцать человек, участвовавших в отделке и изготовлении памятника, награждены почетными грамотами исполкома Владимирского городского Совета.

Огромный размах советского градостроительства, естественно, сказался и на производственной программе Мытищинского завода. Рабочие неустанно ищут все новые и новые возможности для быстрее исполнения и повышения художественного уровня монументальной скульптуры для новых архитектурных ансамблей строящихся городов. Бригады форматоров, возглавляемые В. Смирновым и А. Сергеевым, чеканщики С. Белов, Д. Соколов ежедневно выполняют производственные задания на 200—220 проц.

— «Сдавать заказы на «отлично» и в быстрые сроки!» — под таким девизом на заводе развернулось социалистическое соревнование в честь XXI съезда КПСС. В дни, предшествовавшие этому знаменательному в жизни нашего народа событию, коллектив завода трудился с особым воодушевлением. Чеканщики заканчивали монтаж блоков многофигурной композиции А. Кибальникова, посвященной героической обороне Царицына, которая будет воздвигнута на одной из площадей города-героя. Памятник В. И. Ленину, созданный по проекту Е. Вучетича, высотой в шесть с половиной метров, был установлен в канун 41-й годовщины Великого Октября в Усть-Каменогорске. По заказу комсомольцев Урала, досрочно завершивших строительство доменной печи, в Мытищах отлита монументальная композиция «Комсомольцы — герои Урала» (работа свердловского скульптора П. Сажина). В предсъездовские дни мастера завода приступили к работе над пятифигурным рельефом, посвященным памяти комсомольцев, героически погибших в годы фашистской оккупации в Молдавии. Рельеф (скульптор Л. Дубиновский) будет установлен в Кишиневе.



И. Лаврова-Дервиз. Север. Декоративное панно в детской комнате Дворца культуры г. Дзержинска. Холст, темпера. 1958.

ТРУДНОСТИ РОСТА

В. ЗАМКОВ, В. ЛОГИНОВ

Среди монументально-декоративных росписей, выполненных за последние годы, значительное место занимают работы выпускников Московского Высшего художественно-промышленного училища (б. Строгановское). Они участвовали в работах над росписями десятков общественных зданий — дворцов культуры, театров, кинотеатров, домов пионеров, детских домов и лечебных учреждений, многих выставок народного хозяйства и советских павильонов на зарубежных выставках. На ВСХВ трудно найти павильон, где бы не поработала кисть выпускника МВХПУ. Немало потрудились молодые художники и над декоративным оформлением Москвы к VI Всемирному фестивалю молодежи и студентов.

За последние годы молодые художники А. Орловский, М. Велижева совместно с Е. Кожановым выполнили техникой гризайль декоративные композиции в Севастопольском театре (1955 — 1957). Для этой работы, прославляющей победы нашего флота, характерна ориентация на классические русские росписи XVIII столетия.

В 1955 году той же бригадой были созданы два больших панно-гобелена на тему дружбы народов, предназначенные для интерьера гостиницы.

В московском ресторане «Прага» в 1955 году художниками К. Воронцовой, Т. Крыловой, К. Шереметом, А. Орловским, А. Лукашевкер и другими были созданы орнаментальные тематические росписи и мозаики. В этих работах использованы мотивы народного искусства Чехословакии.

В 1957 году художница И. Вишнякова орнаментировала плафон зрительного зала Дворца культуры горняков в Челябинске. Автору удалось создать декоративную роспись, хорошо дополняющую архитектуру.

Привлекает внимание использование народных мотивов орнамента в современной безордерной архитектуре в росписях столичного кинотеатра «Москва», осуществленных Е. Рейхцаумом и Н. Ковалевым, где введение орнамента обогащает архитектуру, не нарушая ее целостности.

Роспись интерьера московского панорамного кинотеатра «Мир», сплошь покрывающая плоскости двух пилонов, выполнена Е. Рейхцаумом с бригадой художников.

В настоящее время группа выпускников и студентов закончила работу (мозаика, сграффито, темперные росписи) во дворце культуры города Дзержинска.

С сожалением надо отметить, что ряд интересных проектов выпускников не осуществлен, например, проект мозаики И. Шиманской для фасада Строгановского училища; проект М. Трункова «Выступление М. В. Ломоносова в Академии наук» для читального зала Всесоюзной библиотеки имени В. И. Ленина; проект Л. Сыркина для театра имени Мукими в Ташкенте и другие.

Однако, разумеется, не все работы молодых художников успешны. Есть и неудачи. Встречаются произведения, где вяло раскрывается содержание, мало выразительных и запоминающихся персонажей. Недопонимание закономерностей и специфических особенностей монументального искусства ведет к тому, что иногда художники в стенной живописи используют приемы станковой картины.

На аэровокзале в Казани художником Е. Рейхцаумом создана в 1954 году композиция «Ленин на студенческой демонстрации». В этой полной динамики работе очень сильно влияние станковой живописи.

Подчас монументальным произведениям молодых художников вредит иллюстративный подход к теме. Иллюстративность — это следствие незрелости образного мышления художников, но, к сожалению, она появляется не только по вине художника. Это особенно видно в монументальных панно на ВСХВ, где требования методистов втиснуть в одну плоскость множество событий и предметов, мешающих раскрытию идейно-художественного замысла, неизбежно порождали поверхностные композиции.

Бывает и так, что при обширном качественном подготовительном материале (этюдах, рисунках, эскизах) некоторые художники делают работу значительно слабее своих возможностей.

Неумение ритмично распределить свою работу является причиной, мешающей в сроки выполнить ответственные заказы. Вместо того чтобы вести работу, улучшая ее от ступени к ступени, они выдыхаются к концу, и большой творческий заряд пропадает зря.

В связи с принятием Закона об укреплении связи выс-



И. Лаврова-Дервиз. Юг. Декоративное панно в детской комнате Дворца культуры г. Дзержинска. Холст, темпера. 1958.



И. Лаврова-Дервиз. Праздник. Декоративное панно в детской комнате Дворца культуры г. Дзержинска. Холст, темпера. 1958.

шей школы с жизнью и о дальнейшем развитии системы народного образования, подготовке монументалистов в художественном вузе предъявляются новые, повышенные требования. Прежде всего нужно приблизить проектирование декоративно-монументальных росписей к современному массовому строительству и осуществлять работы студентов на практике. Однако для овладения профессиональным мастерством, для занятий рисунком, живописью, композицией в учебных программах отведено мало времени. Нам думается, что ряд предметов можно было бы вести факультативно, а за счет этого увеличить количество времени для занятий по специальности, с таким расче-

том, чтобы студент ежедневно рисовал и занимался живописью не менее пяти часов. Занятие этими дисциплинами — важнейшее условие подготовки художника.

Необходимо отметить, что в течение длительного времени в программе МВХПУ не было практических занятий студентов на пленере. И только в прошлом году была организована в училище пленерная практика.

Следует также увеличить время для работы в материале, т. к. студенты не успевают в совершенстве изучить различные техники стенописи. До последнего времени не хватало смальты, что мешало наладить серьезное и всестороннее освоение ее в учебные часы. Витражом, керамической мозаикой, композицией гобелена занимаются пока эпизодически.

Надо надеяться, что предстоящая в ближайшее время организация новых отделений: керамики, текстиля, стекла, пластмассы и др. поможет серьезнее заниматься этими видами искусства.

Оканчивая вуз, некоторые студенты еще недостаточно знают свойства штукатурки, не могут составить грунт, колер. Нужно больше внимания уделять изучению особенностей смальтовой и мраморной мозаики, красок на жидком стекле и т. д.

К сожалению, не всегда опыт и знания, приобретенные студентом, достаточны для преодоления трудностей, с которыми молодой специалист сталкивается на практике.

Во времена Андрея Рублева монументалист начинал учеником мастера с растирания красок и постепенно становился художником, работая практически на лесах. При всей кустарности такого метода обучения в нем то преимущество, что художник досконально постигал технику стенописи и свойства материалов. При современной подготовке художника, построенной на научной основе, имеющей, несомненно, громадные преимущества, недостаток состоит в том, что студенты занимаются техникой монументальной живописи несистематически и часто в отрыве от строительства. Они выполняют фрагменты своих композиций не на стенах, а на цементных плитах или досках с облегченной штукатуркой, приготавливаемых для них мастерами-штукатурами.

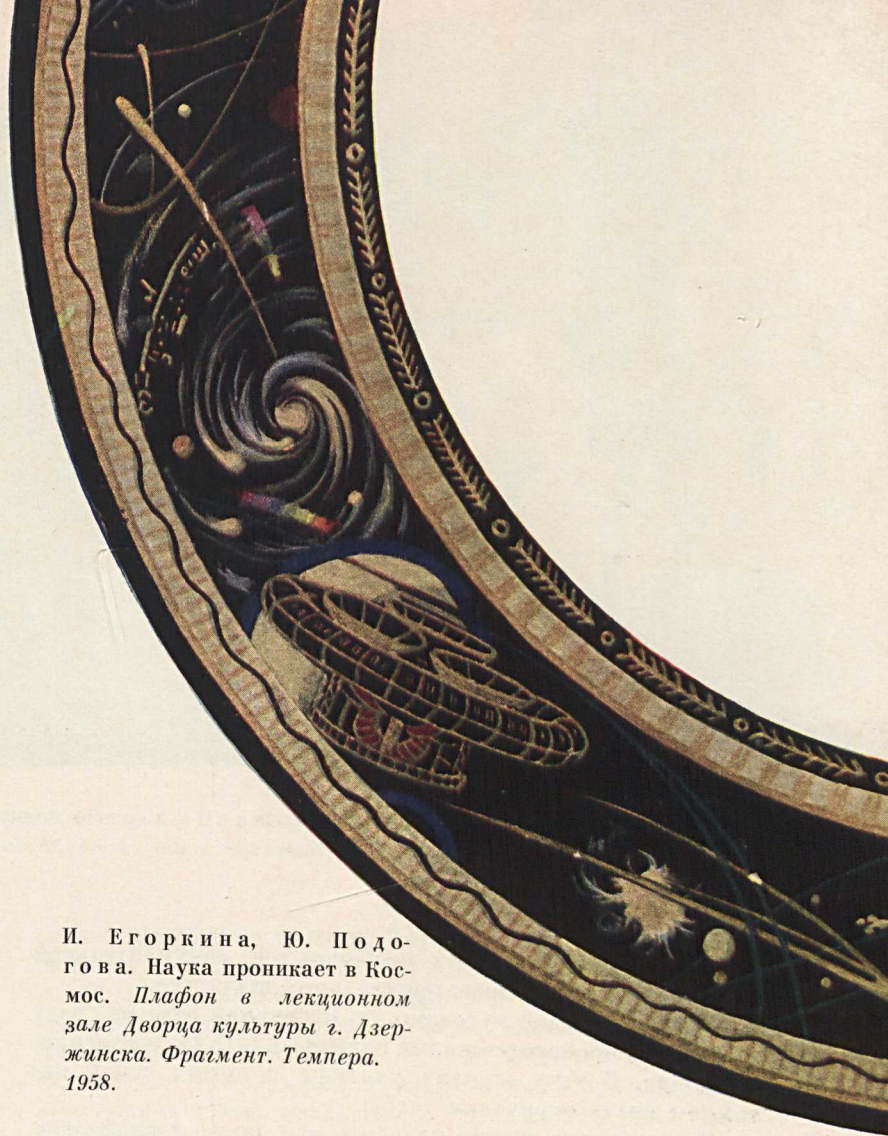
В МВХПУ в ближайшее время предполагается ввести длительную практику на строительстве (от шести месяцев до одного года). Это поможет устранить недостатки, имеющиеся в изучении производственных и технологических процессов.

Нужно добиться того, чтобы дипломные проекты росписей выполнялись как государственные заказы для архитектурных сооружений. При этом условии художественный вуз может давать реальную пользу. Кроме того, профессиональную подготовленность специалиста можно видеть только тогда, когда дипломная работа выполнена в архитектуре.

Еще недостаточное внимание уделяется в училище применению новых материалов и методов, что отмечалось на состоявшемся в Ленинграде методическом совещании по вопросам художественно-промышленного образования. Мало используются перхлорвиниловые краски на синтетических смолах, которые отличаются прочностью, высокими декоративными качествами и уже применяются советскими художниками в росписях и реставрации древних фресок. Все еще недостаточно используются силикатные краски.

Студентам следует изучать технически совершенные приспособления и инструменты, позволяющие ускорить работу над росписью. Мастерские художественно-промышленного училища должны стать научно-исследовательским центром разработки и внедрения прогрессивных материалов и методов работы. Для этого необходимо организовать мастерские, оборудованные современными механизмами, и обеспечить их смальтой, витражным стеклом, новыми синтетическими материалами и т. д.

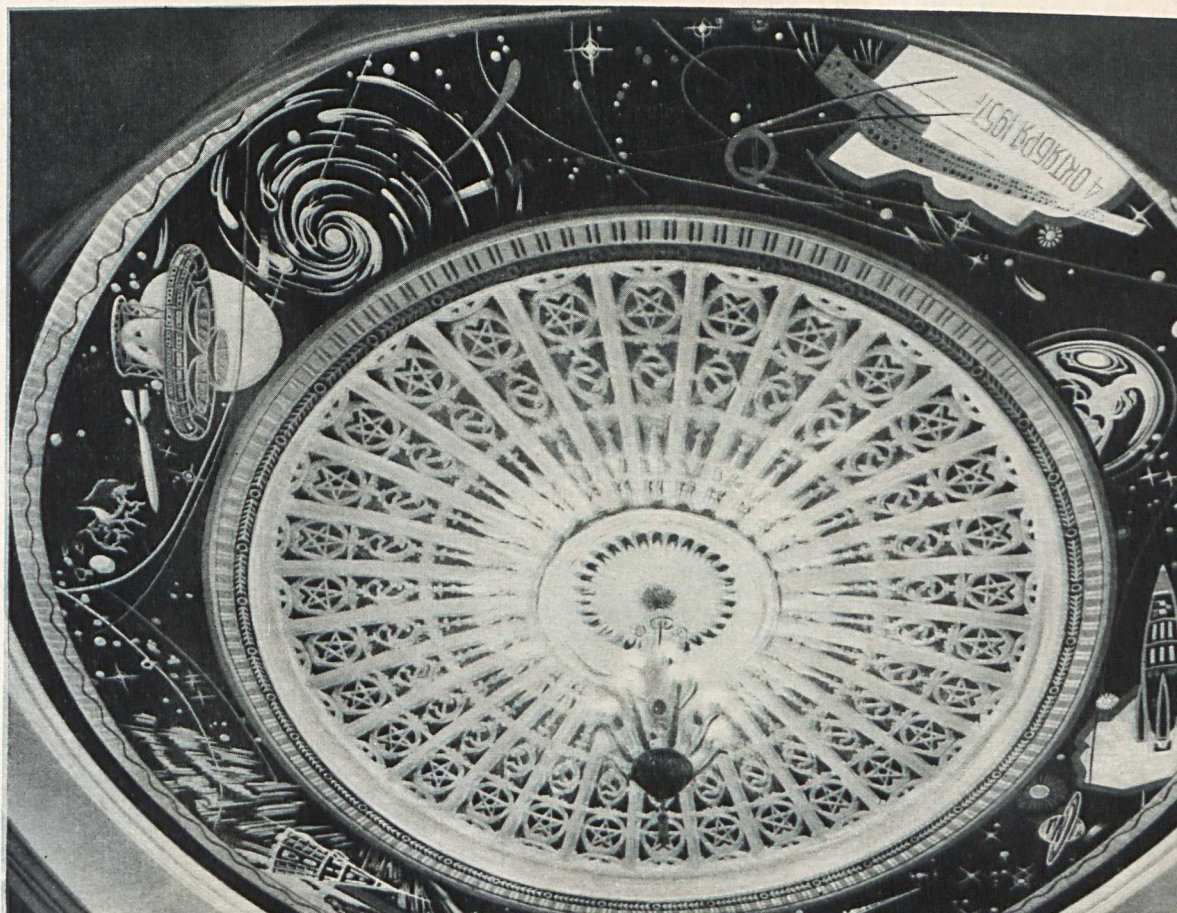
Одним из главных условий правильной постановки обучения монументальной живописи является преподавание композиции в тесной связи с архитектурой. Наряду с особенностями монументальной живописи художнику необходимо знать основные принципы современной архитектуры и экономики строительства. Для этого нужна еще большая связь вуза с проектными организациями и строительством.



И. Егоркина, Ю. Подогова. Наука проникает в Космос. Плафон в лекционном зале Дворца культуры г. Дзержинска. Фрагмент. Темпера. 1958.

В учебном заведении закладываются основы образного мышления, а на практике идет развитие и проверка правильности метода обучения, в процессе которого студенты овладевают всем комплексом средств реалистического изображения действительности.

Очень затрудняет работу молодежи полное отсутствие теории монументальной живописи. Преподавание эстетики



И. Егоркина, Ю. Подогова. Наука проникает в Космос. Роспись плафона в лекционном зале Дворца культуры г. Дзержинска. Темпера. 1958.

СОВЕРШЕННОЕ МАСТЕРСТВО

О. ГЛУХАРЕВА

Природа Японии пленяет тонкой, неповторимой красотой своих прозрачных красок. Легкая голубизна неба и темная, густая зелень холмов гармонично сочетаются с причудливо изрезанной линией морских берегов, как бы окутанных золотистой дымкой. Ощущение глубокой гармонии и внутреннего покоя, наполняющего природу, невольно возникает и при знакомстве с замечательным японским искусством, главным качеством которого являются классическая простота форм, выразительность линий и глубокая целостность художественного образа.

В то время как современные живописцы и скульпторы Японии почти целиком отошли от национальных традиций и находятся под влиянием различных формалистических течений Западной Европы и Америки, художники, работающие в области прикладного искусства, за редким исключением, продолжают развивать богатые народные традиции, творчески перерабатывая их в соответствии с требованиями современности. Они создают вели-

колепные произведения из глины, лака, стекла, металла и т. д.

Художественная керамика — результат многовекового творчества народа. Как показывают археологические находки последних лет, уже в древности изготовление керамических изделий стояло на большой высоте. Соприкосновение с художественной культурой Китая и Кореи в средние века обогатило творчество японских керамистов.

Большое значение для развития керамического производства Японии имело установление особых чайных церемоний (тя-но-ю), для которых изготовлялась, согласно традиции, специальная посуда, характерная нарочитой грубостью и простотой.

В современной художественной керамике Японии, как и в других видах прикладного искусства, ярко проявляется борьба различных художественных течений. Значительная часть керамистов, к числу которых принадлежат такие известные мастера, как Камода Седзи и Кавай



Хори Томосабуро.
Ширма «Море».
Х/б. ткань. Роспись.

Кадзири, продолжает создавать изделия, тесно связанные с народными традициями. Простота формы всегда органично сочетается в их сосудах с предельно лаконичным декором в виде пятен или стекающих потоков цветной глазури.

По своему художественному строю к этой группе близки керамисты, создающие посуду для чайных церемоний.

Главной принадлежностью чайной церемонии является чаван—большая чаша обычно нарочито неправильной формы, как бы вылепленная от руки и сохраняющая индивидуальный «почерк» мастера. Тяжелая, густая, неровно наложенная глазурь черного или темно-коричневого цвета обычно покрывает всю чашу, оставляя открытой лишь нижнюю часть и основание. Эта классическая национальная форма чавана сохраняется до наших дней в творчестве заслуженного художника Японии Аракава Тоидзо и старейшего мастера Фудзивара Кей. Наиболее прославленным мастером и знатоком чайной церемонии является Като Тоокуро, работающий в традициях известного законодателя чайных церемоний XVII века Орибэ, провозгласившего главным художественным принципом простоту.

Иные художественные решения можно видеть в современных произведениях мастеров фарфора.

На выставке прикладного искусства Японии в Москве можно было видеть фарфоровые чаши, тарелки и другие изделия современных мастеров, продолжающих работать в традициях XVII—XVIII веков.

Известным художником фарфора является Кондо Юдзо, объединяющий в своем творчестве черты традиционности с чувством современности. Расписывая фарфор в эскизной свободной манере и используя лишь кобальт различных оттенков, он добивается большой живописности рисунка, хорошо сочетая его с простой формой изделия.

Представителями наиболее интересного направления в современной художественной керамике являются мастера, в творчестве которых вместе с сохранением национальных традиций отчетливо проступают черты нового, созвучного требованиям и вкусам современного человека. К числу известных керамистов этого круга принадлежит Кубо Хидэо, ваза которого привлекала всеобщее внимание на выставке в Москве. Используя шероховатую поверхность неглазурованного фарфора, Кубо Хидэо создал оригинальную композицию в виде легких, едва проступающих синих побегов, исполненных на еще сыром, необожженном грунте и покрытых после этого прозрачной глазурью, что создает особую игру света на белой матовой поверхности вазы.

Новаторским решением отличается и творчество Кубо Коматаро, использующего естественную красоту материала. Он создал оригинальную керамическую вазу в форме лежащего яйца с небольшим круглым отверстием в верхней части. На розовато-желтой поверхности вазы изображены колосья и стебли диких трав с длинными узкими листьями, покрытые коричневой глазурью. Декор хорошо заполняет овальную поверхность вазы, не нарушая строгой законченности ее формы.

В творчестве целого ряда современных мастеров нашли отражение традиции древней керамики Японии. Так, формы неолитических сосудов нашли свое претворение к декоративной вазе Ясухара Кимэи. Серовато-синий цвет и четкий гравированный узор архаического характера хорошо объединены между собой и создают впечатление суровой простоты.

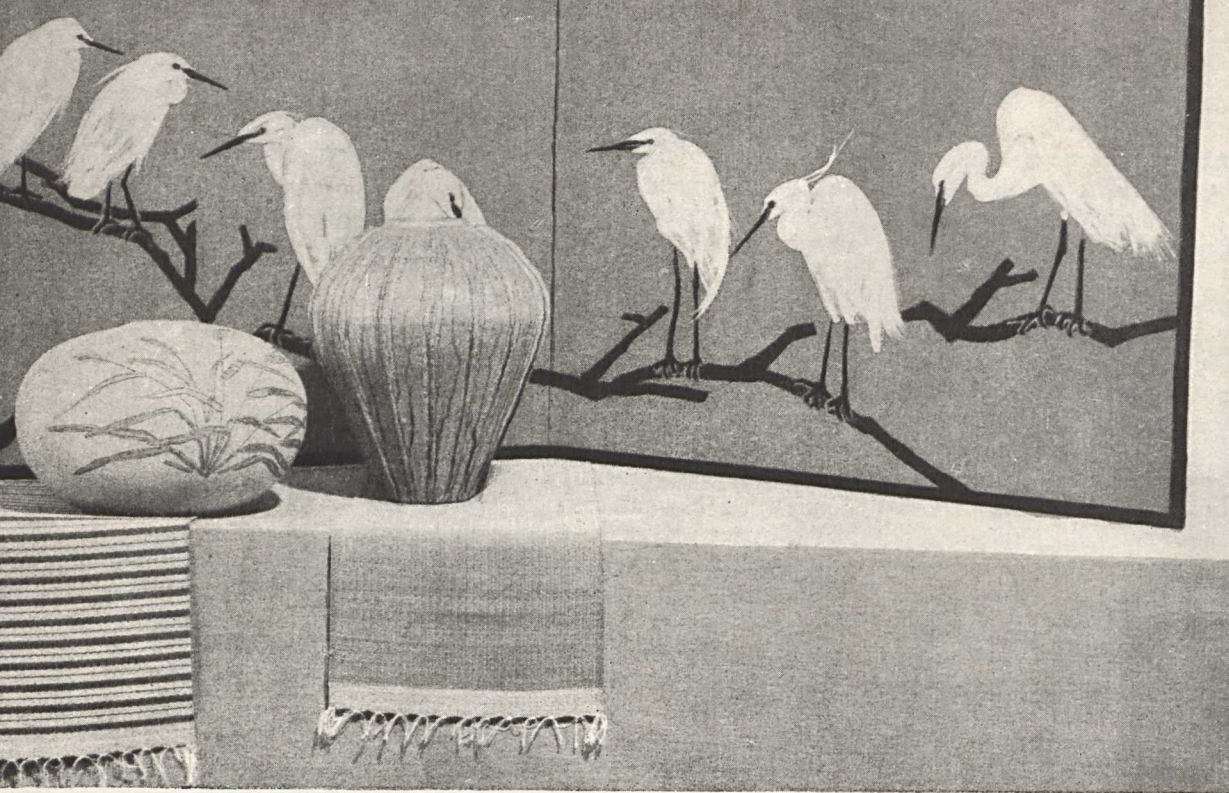
Глубоко национальным видом прикладного искусства Японии являются и художественные лаки. Техника лаков отличается особой сложностью и достигла в Японии исключительного совершенства. Лак, который на Дальнем Востоке является естественным продуктом лакового дерева, подвергается сложной обработке, после чего наносится

в жидком состоянии послойно на основу из дерева, металла или бумажной массы. После высыхания лаковая поверхность украшается рельефной или плоской росписью, инкрустацией различными материалами или резьбой в лаковом грунте.

Уже в VIII—XII веках производство лаков достигло в Японии блестящего развития. Художественные лаки находили применение в архитектуре, из лака изготовляли мебель, коробки различного назначения, домашнюю утварь и красивые маленькие коробочки-ипро, которые подвешивались к поясу, служа украшением костюма знатного человека. Художественные лаковые изделия всегда высоко ценились в Японии, так как требовали от мастера огромной затраты труда, больших технических знаний и высокой художественной культуры. Произведения таких прославленных мастеров лака, как Коэцу и Корин, работавших в XVII—XVIII веках, считаются национальными сокровищами Японии.



Тацумура
Хэйдзо.
Ткань «Рыбки».
Шелк. Ткачество.



Нарутака Томоо. Ширма «Цапли»
Х/б. ткань. Роспись.

Кубо Коматаро. Ваза с узорами
«Дикie травы». Керамика.

Танигути Акиичи.
Ваза для цветов.
Керамика.

В XIX веке, когда Япония вступила на путь капиталистического развития, производство лаков утратило свои высокие качества. Лаковые изделия этого периода отличаются изощренностью украшений, пестротой и обилием золотых узоров. Производились они главным образом для экспорта.

В настоящее время производство художественных лаков Японии вновь достигло высокого совершенства.

Замечательными продолжателями лучших национальных традиций в этой области являются мастера старшего поколения, к числу которых принадлежит Харуи Комин, создавший целый ряд великолепных изделий из золотого лака. Владея в совершенстве техникой рельефной росписи — «такамакие», он исполнил на крышках драгоценных коробок классические пейзажи, искусно перерабатывая их в декоративном плане.

По своему художественному методу близко к нему примыкает и Уэмацу Хоби, один из последних носителей старых национальных традиций. Шкаф для книг черного лака, над которым Уэмацу Хоби работал более 12 лет, поражает высоким мастерством исполнения. Предельно простая композиция декора в виде раскрытых золотых ве-



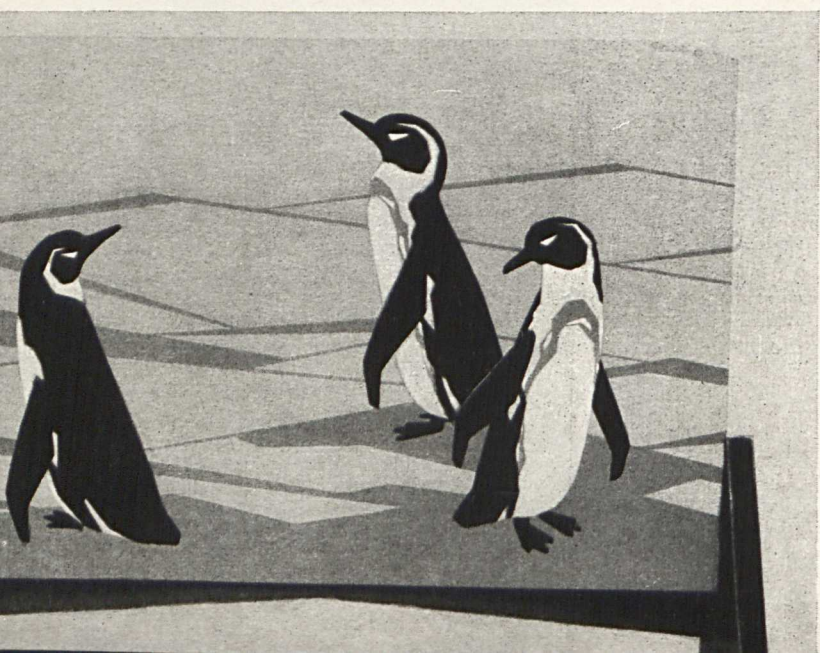
Миясита Зенджу.
Ваза с узором «Каштаны».
Керамика.

еров, как бы лежащих на блестящей черной поверхности шкафа, построена на контрастном противопоставлении фона и росписи, что создает великолепное декоративное звучание.

Среди современных мастеров художественных лаков одно из первых мест по праву занимает заслуженный художник Японии, член Академии художеств — Мацуда Гонроку, совмещающий свою творческую деятельность с преподаванием в Институте прикладного искусства в Токио. Произведения Мацуда Гонроку свидетельствуют о большом понимании художественных особенностей техники и материала. Так, живописная композиция с изображением куропатки, выполненная на металлической основе вазы, поражает глубоким проникновением в природу. Художник использует мягкие тональные переходы, объединяющие в единое целое и орнаментальный по своему характеру рисунок зеленых стеблей, как бы охватывающих собой всю поверхность вазы, и золотистое оперение птицы.

Оригинальностью художественного замысла отличается коробка красного лака, выполненная Курода Тацуаки. Ее ребристая, асимметричная по композиции форма очень динамична и привлекает внимание интенсивностью блестя-

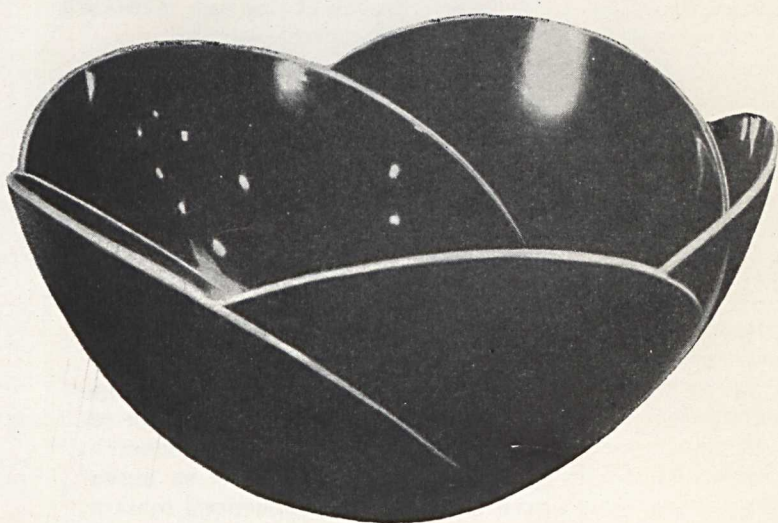
Фудзикока Кенсаи. Экран «Пингвины». Дерево. Лак.



Один из стендов выставки.



Яманага Кохо.
Чаша в виде цветка сливы.
Лак.



щего красного цвета, дробящегося на изгибающихся выступах, проходящих по всей поверхности.

Для творчества другого художника этого же направления — Ямасита Иосаи характерно стремление к яркой декоративности, основанной на противопоставлении цветного узора и фона. Используя технику «чосицу», состоящую из наложения на основу изделия различных по цвету слоев лака, которые после затвердения выскабливаются на отдельных частях рисунка, образуя многоплановую красочную композицию, Ямасита Иосаи достигает в своих изделиях особой экспрессивности цветового звучания.

Блестящим образцом его творчества может служить четырехугольная коробка для драгоценностей, украшенная изображением ярко-красных цветов вьюнка, окруженных черной блестящей листвой.

Среди множества лаковых изделий, исполненных современными мастерами, особенно красива по своей форме чаша Яманага Кохо в виде распустившегося коричневого цветка с крупными лепестками, красные края которых слегка находят друг на друга. Чаша выполнена в технике «кансицу», при которой основой изделия служит льняная

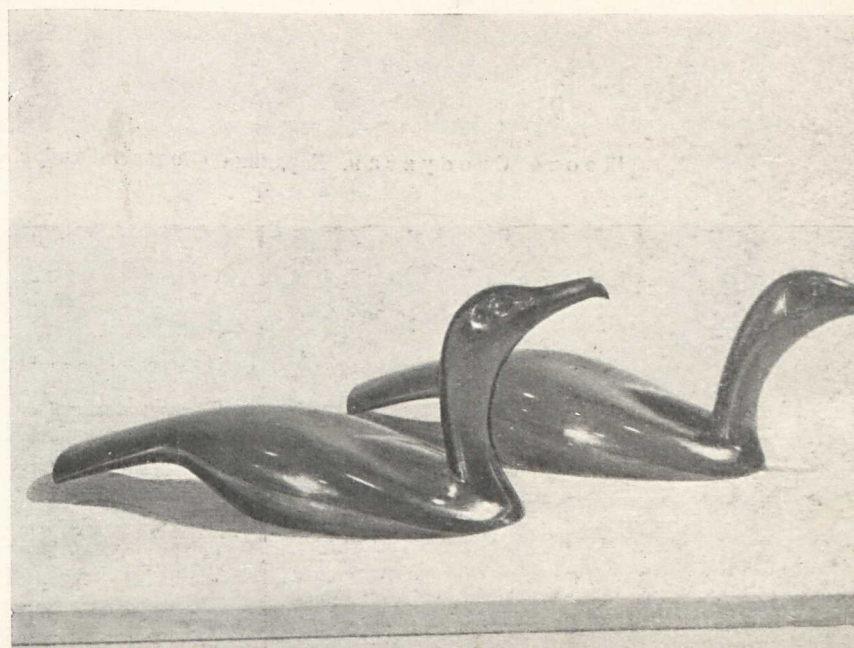
ткань, пропитанная лаком, что позволяет достичь пластической четкости формы.

К числу новых достижений можно также отнести лаковый экран Фудзиока Кенсаи, украшенный изображением группы пингвинов, стоящих среди льдов. Этот необычный для японского искусства сюжет отражает интерес современного художника к природе Антарктики. Образы птиц трактованы в обобщенных формах и хорошо сочетаются с лаконично намеченным пейзажем. Декоративность композиции проявляется и в общем цветовом решении, построенном на противопоставлении холодного серого тона льдов и черно-белых фигур пингвинов.

Интересным мастером показал себя Ясутани Бисэи, создавший декоративное панно «Лодки на морском берегу», для которого он использовал новый пластический материал. Пейзаж привлекает поэтичностью художественного замысла и тонкостью исполнения.

По своей художественной значимости большое и важное место в прикладном искусстве Японии занимают изделия из металла, современное производство которых развивается на основе замечательных национальных традиций.

Неизвестный автор. Бакланы. Металл.



Еще в феодальный период искусные мастера-ювелиры с большим художественным совершенством украшали цубы (части эфеса), рукоятки и ножны боевых мечей, создавая на металле сложные сюжетные и орнаментальные композиции, применяя резьбу, чеканку и инкрустацию золотом и серебром.

Используя все богатство технических приемов прошлого и учитывая основное назначение своих изделий — служить украшением жилища, современные мастера стремятся решить их в декоративном плане.

Замечательным произведением подобного типа является литая из бронзы ваза с изображением голубей, исполненных в контр-рельефе, сделанная художником Чудзиро Сеико.

Великолепным пониманием материала и его специфических качеств отличаются работы известного мастера Касима Иккоку. На выставке в Москве был показан кованый графин его работы из серебристо-серого сплава «рогин», украшенный стилизованным изображением ивы, тонкие, склоняющиеся ветви которой выполнены инкрустацией из золотых полос. Сочетание декоративного мотива с самой формой сосуда, с текучей линией его силуэта удивительно.

Почти во всех произведениях мастеров художественного металла ощущается большое чувство любви к природе. Образы животных, птиц, рыб и насекомых трактуются мастерами обобщенно, но всегда на основе глубокого наблюдения и изучения жизни природы. Предельной выразительностью отличаются фигуры плывущих бакланов, а также фигуры пингвинов и рыб, литые и кованные из серебра и различных сплавов.

С тонким и глубоким проникновением в жизнь природы исполнено Ямаваки Ёодзи кованое блюдо из сплава «рогин», украшенное изображением трех плывущих черепах. Как и в других произведениях декоративного искусства Японии, здесь достигнуто гармоничное единение сюжетной композиции с формой плоского блюда.

Выразительностью своих форм отличается также современное художественное стекло, производство которого возникло в Японии сравнительно недавно и еще не имеет такого широкого распространения, как другие виды прикладного искусства. Отсутствие национальных традиций в этой области приводило первоначально к подражаниям европейским изделиям, и только в настоящее время, когда Аоно Такэити и Ивата Тоосичи стали работать, творчески претворяя все полученное извне, художественное стекло и хрусталь Японии достигли высокого совершенства форм и декора. Для своих изделий эти мастера стремятся использовать хорошо знакомые им образы природы. Ивата Тоосичи, работая вместе с сыновьями, создает великолепные вазы, напоминающие своими формами прозрачных медуз. Оригинальностью замысла, динамичностью и чувством ритма отличается также хрустальная высокая ваза Аоно Такэити, исполненная в форме спиралевидно поднимающейся волны.

Шооно Сииоунсан. Корзинка «Волна». Бамбук.



Накамура Косецу. Ваза с узором из листьев. Керамика.
Сатоми Сюнкичи. Блюдо декоративное. Фарфор.
Ямагучи Тамэо. Блюдо. Керамика.

Надо полагать, что в ближайшие годы художественное стекло получит в Японии еще большее развитие.

Искусство художественного ткачества и украшение тканей росписью развивались в Японии на протяжении веков и уже в древности достигли высокого совершенства. Японские парчовые ткани «кинран», сотканые из разноцветных шелковых нитей и полосок позолоченной бумаги, отличались сложностью и декоративностью узоров и служили для парадных одежд феодальной знати.

В настоящее время в старых национальных традициях работает 82-летний прославленный художник-ткач Такахаши Сизуэ, произведения которого высоко ценятся не только на родине, но и в других странах. Созданные им художественные ткани и парадные широкие пояса «оби» вызывают чувство восхищения высоким мастерством исполнения.

Применение им золоченых полос бумаги в отдельных частях композиции создает мерцание поверхности, вызывая иллюзорное впечатление как бы светящейся ткани.

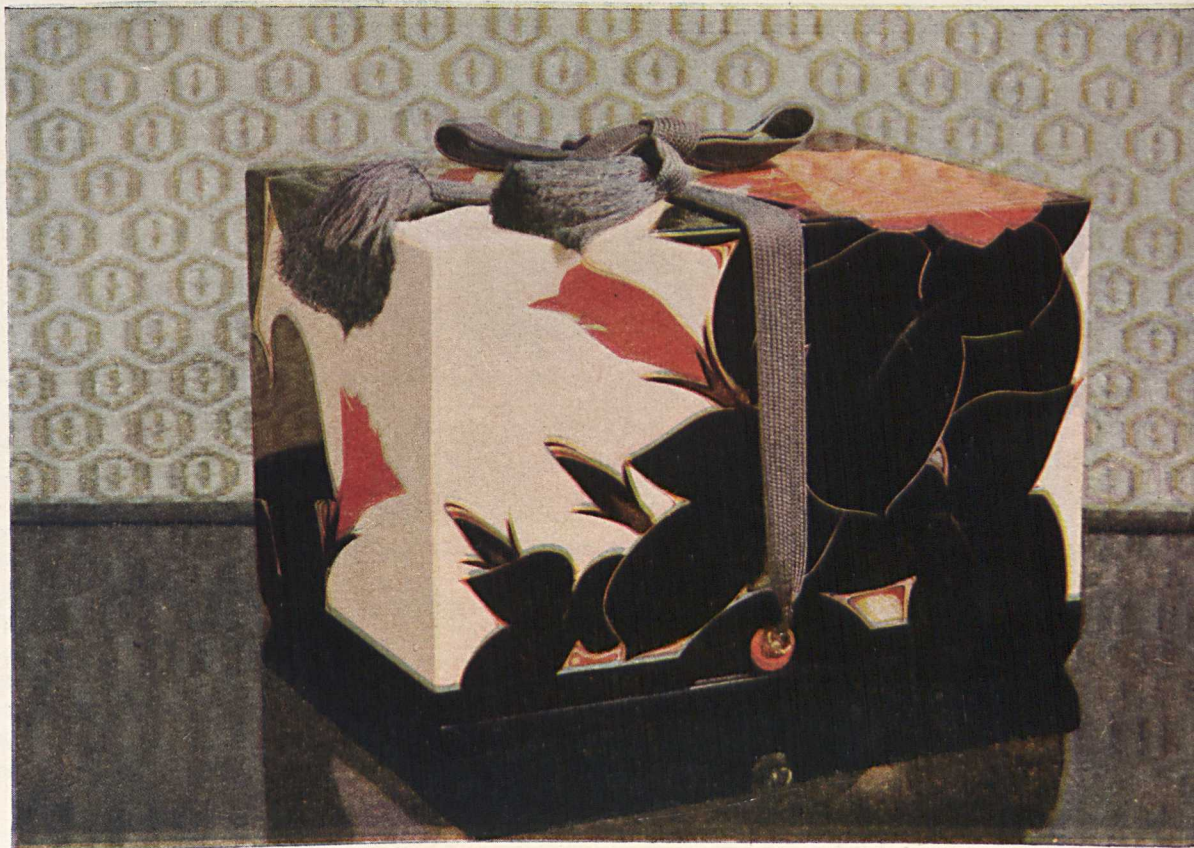
Большим техническим мастерством и художественными качествами отличаются ручная роспись и исполнение рисунков на ткани путем наложения воска или густого рисового клея на отдельные части композиции, которые должны остаться неокрашенными в тот или иной цвет. После получения нужного цвета воск или клей удаляются и переносятся на новые части рисунка, а ткань последовательно окрашивается в другой цвет соответственно замыслу.

Этим традиционным способом постепенной резервации узора художники Японии украшают парадные кимоно, создавая сложные колористические композиции орнаментального или изобразительного характера.

Народные игрушки.
Папье-маше. Дерево.



Ямасита Иосан.
Шкатулка.
Многослойный лак.



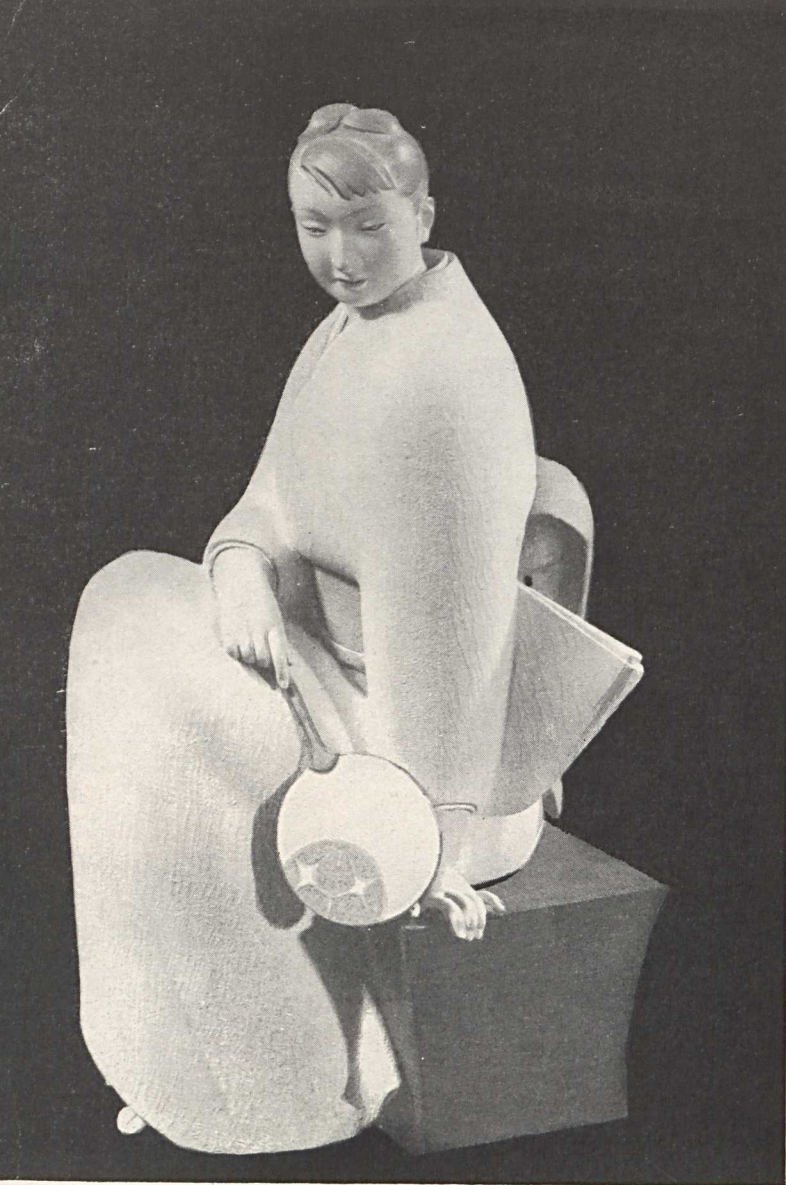
Изысканностью цветового решения отличается парадное кимоно известного художника Кимура Узан с изображением фазанов. Характерно своим чувством современности и черное кимоно Накамура Кацума с изображением условно трактованного горного потока, в котором роспись сочетается с вышивкой, что является характерным для японских мастеров художественного текстиля.

Живопись на створках ширм является специфическим видом японского искусства и имеет многовековые традиции. Сама форма ширмы, створки которой раскрыты под углом, требует от художника уметь строить композицию, учитывая эту особенность. Живопись на ширмах обычно отличается своим плоскостным характером и создается на контрастных соотношениях ярких локальных пятен узора

с нейтральным фоном. Этот характерный для японских мастеров художественный прием использует Китано Цукио в декоративной композиции на ширме «Птицы в воде».

На контрастных сопоставлениях цвета исполнена интенсивная по художественному замыслу ширма Кибо Масаказу «Строительство», изображающая современный городской пейзаж и строящееся высотное здание. Очень смелым противопоставлением ярко-розового неба и черно-серой массы здания достигает он декоративности композиции.

Иное художественное решение можно видеть в творчестве художника Хори Томосабуро, живописные композиции которого строятся на спокойном и гармоничном соотношении цветовых масс. В изображении пейзажа на



Хирата Гооиро. Отдыхающая женщина
Ткань, мел, дерево.

целый ряд выразительных статуэток. Для его творчества характерны удлиненные и обобщенно трактованные фигуры с небольшой подкраской отдельных деталей. На выставке в Москве была показана его работа «Отдыхающая женщина», привлекавшая внимание своим пластическим раскрытием образа и тонкой скульптурной проработкой лица и рук при обобщенности всего произведения.

Еще большей условностью, иногда даже гротескностью, отличаются статуэтки художницы Хори Рюдзю. Фигура танцующей женщины в костюме XVII века ее работы, носящая название «Блаженство», показана в смелом повороте. Выразительность силуэта и декоративная роспись ткани кимоно придают фигуре почти графическую остроту, сближая ее с гравюрой XVII века.

Камерный характер этого вида скульптуры позволяет мастерам Японии идти по пути разнообразных исканий, чтобы достичь не только внешней, но и внутренней выразительности.

В заключение нужно упомянуть и об искусстве плетения из волокон бамбука. Замечательным мастером в этой области проявляет себя Шоно Синоунсаи, новаторски претворяющий народные традиции. Его корзины и вазы всегда оригинальны по форме и лишены ненужных деталей. Внимание мастера сосредоточено на создании пластической формы и красивых линий силуэта. Такова его асимметричная по форме корзина «Волна», отличающаяся текучестью линий и блестящей техникой переплетения.

Интересны и работы Суемура Сиобуна, создающего ажурные корзины для цветов.

Знакомство с богатым творчеством современных художников и мастеров прикладного искусства Японии оставляет глубокое впечатление и вызывает желание еще полнее и глубже познать пути его развития, художественные замыслы и задачи, которые возникают перед ним в настоящее время.

Формируясь в сложных условиях современной социальной и политической жизни страны и подчиняясь не только национальному вкусу, но и требованиям зарубежных буржуазных потребителей, декоративное искусство в самом разнообразии своих художественных средств отражает острую борьбу различных течений, в которой начинают побеждать те силы, которые базируются на освоении и развитии лучших национальных традиций, сочетающихся с современными требованиями японского народа.

ширме «Утреннее море» он мастерски, без светотеневых переходов передает ощущение глубины и простора, достигая этого расположением планов и соотношением локальных синих и голубых тонов. При крайней лаконичности художественных средств пейзаж достигает большой выразительности.

Расписные ширмы получили широкое применение в современном интерьере Японии.

Своеобразным видом японского прикладного искусства является современная скульптура из дерева, покрытая меловым левкасом и тканью. В этой технике работает заслуженный художник Японии Хирата Гооиро, создавший

НАША АНКЕТА

М. ЧИЖОВ

В 1958 году было принято постановление Роспромсовета, устранившее ряд ненормальностей, препятствовавших нашей творческой работе. Московский областной Союз художников предоставил мне возможность поработать в подмосковном Доме творчества и совершить поездку в Ленинград. Это помогло мне создать ряд новых работ на современную тему.

Мои работы, экспонировавшиеся в Брюсселе, удостоены бронзовой медали Всемирной выставки.

В 1959 году хочу создать образцы лаковых художественных изделий с новыми декоративными решениями, предназначенных для быта трудящихся. Предполагаю закончить работу к предстоящему Всероссийскому смотру-выставке народного искусства.

Что необходимо сделать для дальнейшего развития советского декоративного искусства? На этот вопрос отвечают решения многочисленных конференций, про-

веденных за последние годы Академией художеств, Союзом художников СССР, Министерством культуры и Роспромсоветом. К сожалению, далеко не все эти решения осуществлены. Многие зависят и от организационно-хозяйственных вопросов, которые необходимо решить на предприятиях художественной промышленности и в народных промыслах.

Необходим творческий фонд, который, по моему мнению, должен состоять из денежных отчислений, поступающих от реализации художественной продукции.

Издательству «Советский художник» нужно запланировать выпуск хороших изданий о народных художественных промыслах, монографий о художниках декоративного искусства.

Следует, мне кажется, шире практиковать творческие командировки в другие страны для обмена опытом и изучения зарубежного декоративно-прикладного искусства.

КАК РАССТАВИТЬ МЕБЕЛЬ

Каждому новоселу хочется сделать свою комнату удобной. Главное при этом зависит от архитекторов и строителей, но многое и от хозяев квартиры. В первую очередь они должны умело подобрать и расставить мебель. В одной и той же комнате то или иное размещение мебели может создать впечатление тесноты и загроможденности или, наоборот, простора и уюта. Поэтому еще до въезда в новую квартиру нужно тщательно обдумать, какие вещи безусловно нужны и без каких можно обойтись.

Если в квартире имеются встроенные шкафы, следует избегать всякого рода громоздких буфетов и платяных шкафов. В настоящее время наши мебельные фабрики переходят к выпуску невысоких сервантов, секретеров и т. п. Мебель такого типа гораздо больше подходит для современных квартир. Не всегда следует покупать мебель большими гарнитурами из восьми-десяти предметов, так как некоторые из них могут оказаться ненужными. Однако необходимо заботиться о том, чтобы мебель была одного типа, во всяком случае, в пределах каждого из уголков комнаты.

Можно создать внешнее единство различных предметов — кресел, дивана и мягких стульев при помощи одинаковой обивки. Мебель с неполированными поверхностями можно покрыть эмалевой или масляной краской, что очень практично для детского уголка и кухни-столовой.

Следует помнить, что единство уровней и высот предметов мебели и соответствие их уже существующим горизонталям помещения производит впечатление порядка в квартире. При многообразии уровней шкафов и полок создается ощущение хаотичности, затесненности пространства.

Как приступить к планировке своей комнаты?

Вы измеряете помещение складным метром или рулеткой, а затем полученные размеры делите на десять и откладываете соответственно на бумаге — таким образом вы получаете план квартиры в масштабе 1:10. Указанные в таблице размеры мебели тоже делите на десять, вырезаете по этому размеру из бумаги и начинаете расставлять на плане комнаты. Таким образом можно легко найти наилучшее решение.

Независимо от размеров квартир в каждой из них должно быть определенное место для сна, отдыха, еды, рабочее место, детский уголок и т. д. Совершенно естественно, что каждый из этих «уголков» должен быть оборудован соответствующей мебелью и для каждого из них нужно выбрать наиболее подходящее место.

Для сна следует отвести удаленную от света часть комнаты, к обеденному столу желательно обеспечить удобный подход со стороны кухни, рабочий стол должен быть правильно освещен и т. д.

Мы предлагаем один из возможных вариантов удобного и красивого размещения мебели в однокомнатной квартире,

в которой живет семья, состоящая из трех человек — мужа, жены и ребенка.

Лучшее, хорошо освещенное место у окна займет детский уголок, где разместится кроватка ребенка, его стол и стульчик. Если ребенок достиг школьного возраста, то целесообразно купить столик с грифельной доской. Книжки, игрушки и одежда разместятся в специальном шкафчике. Неплохо устлать детский уголок каким-нибудь ковриком и повесить на стене забавные картинки или рисунки ребенка.

Для сна в нише задней стены помещается кровать и прикроватная тумбочка. Очень удобно заменить кровать тахтой, сделанной из матраса на ножках; спальные принадлежности можно на день складывать в валики-мешки. Спальную нишу можно изолировать занавеской из легкой ткани, ситца или набивной бязи с рисунками типа русской набойки. По соседству с кроватью следует поставить диван или диван-кровать, а перед ним небольшой столик и кресло. Это будет место дневного и вечернего отдыха семьи.

В небольшой квартире целесообразно иметь трансформирующуюся мебель, такую, как диван-кровать и кресло-кровать, так как обычная кровать портит вид комнаты и неудобна для дневного пользования.

У противоположной от дивана стенки найдет свое место телевизор небольшого размера или радиоприемник, установленный на специальной тумбочке или комодике. Телевизионную передачу удобно смотреть, сидя на диване или кресле. Место для телевизора будет вместе с тем изолировано от ребенка.

Обеденный стол в общей комнате.

Мебель разработана ЦМКБ.

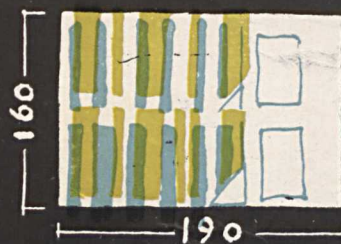
Всесоюзная строительная выставка.



Очень практично и красиво часть книг и посуды (в особенности нарядной) размещать на полках, прикрепленных к стенам. Это экономит площадь пола, к тому же с полок удобнее брать вещи.

В современных квартирах не рекомендуется иметь подвесную электроарматуру; для общего освещения комнаты лучше использовать плафоны, для местного же — торшеры и настольные лампы. Для освещения места дневного отдыха следует отдать предпочтение торшеру. Его можно легко передвигать от дивана к креслу или столику. Свет торшера локализован, он не доходит до телевизора и, давая мягкое освещение, создает в комнате уют.

В однокомнатной квартире кухню можно использовать в качестве столовой. Небольшой обеденный столик, приставленный к стене, и три стула не мешают хозяйке работать у плиты и мойки. Если почему-либо это нежела-



ДВУХСПАЛЬНЫЕ



ОДНОСПАЛЬНЫЕ

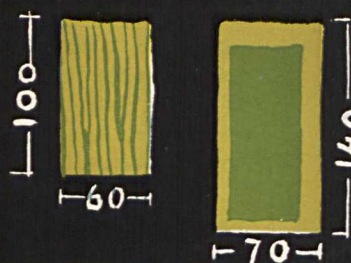
ДИВАН-КРОВАТЬ



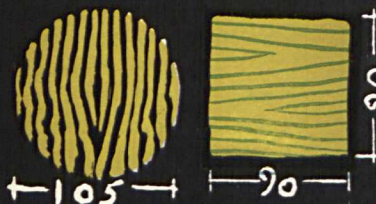
КРЕСЛО, СТУЛ



СТОЛЫ:
ПИСЬМЕННЫЕ



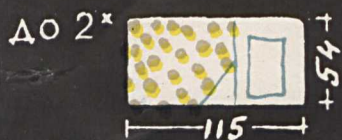
ОБЕДЕННЫЕ



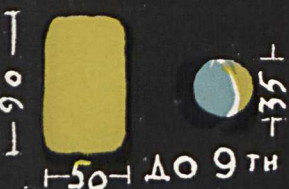
**ШКАФЫ :
ПЛАТЯНЫЕ**



ДЕТСКИЕ



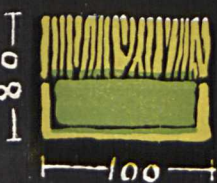
ДЛЯ ПОДРОСТКОВ



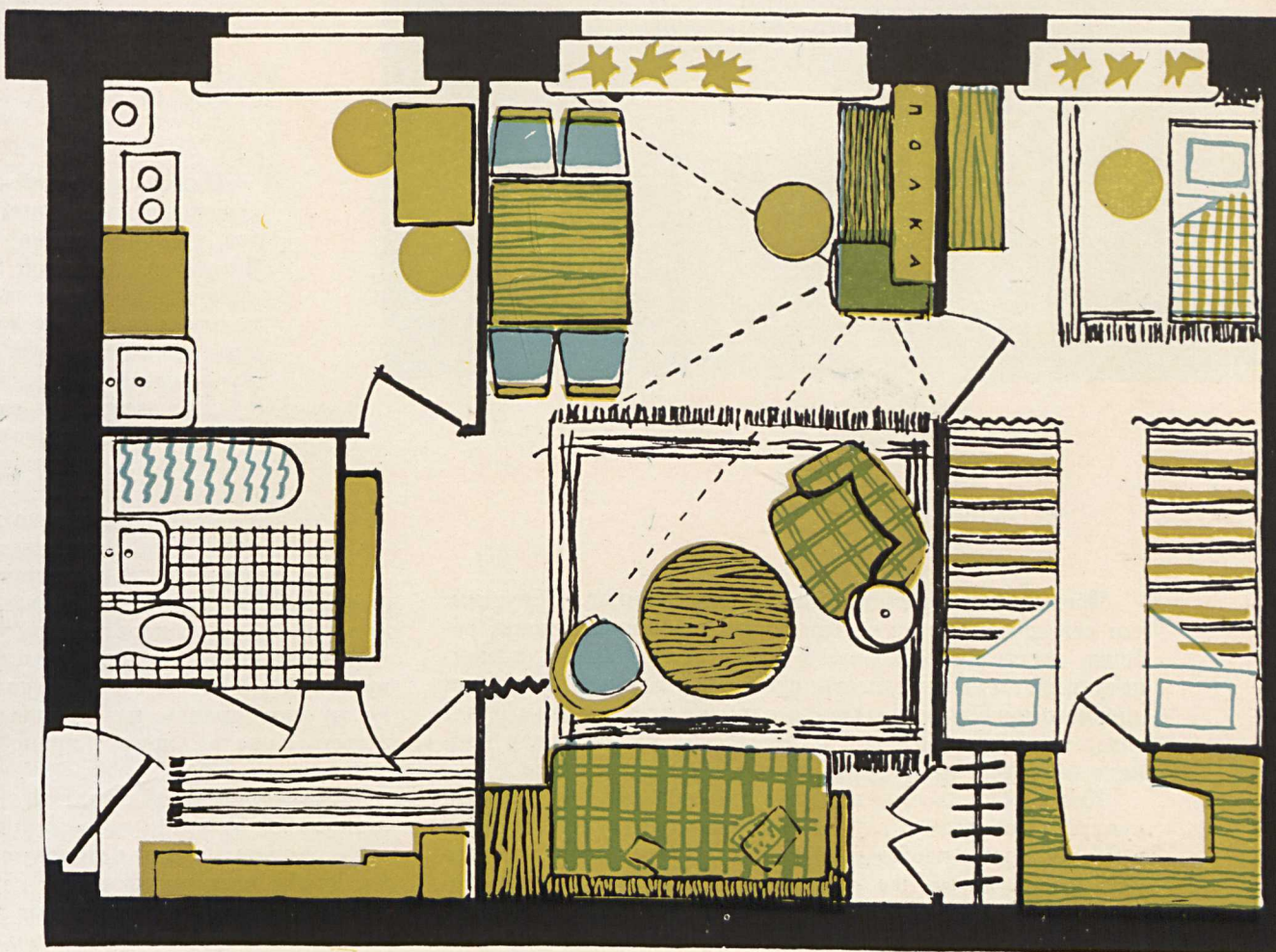
СТОЛИК ДЛЯ
ТЕЛЕВИЗОРА



СЕКРЕТЕР



КНИЖНЫЕ



тельно, то можно сделать в комнате небольшой откидной стол.

Если никто из членов семьи не занимается дома работой, требующей письменного стола, то целесообразно приобрести секретер и поставить его у окна — он занимает мало места, служит местом хранения книг и вполне пригоден для занятий. Так как рабочее место невелико, имеет смысл пользоваться настольной лампой со штативом, прикрепленной к краю стола или стене.

Теперь остается завершить убранство квартиры небольшим количеством хорошо подобранных декоративных предметов.

Двухкомнатная квартира представляет иные возможности для того, чтобы расположиться с удобством и обставить ее по своему вкусу.

СХЕМА РАССТАНОВКИ МЕБЕЛИ В ДВУХКОМНАТНОЙ КВАРТИРЕ



ИЛИ



КОМНАТЫ





Детский уголок в комнате. Мебель разработана ЦМКБ.
Всесоюзная строительная выставка.

Прежде всего наметим назначение комнат. Допустим, что семья состоит из четырех человек — мужа, жены, ребенка дошкольного возраста и подростка. Меньшую комнату имеет смысл сделать спальней, большую — местом дневного пребывания. Однако один из членов семьи будет спать в глубине большой комнаты, так как меньшая комната тесна для размещения ночью четырех человек.

Как удобнее всего спланировать эту комнату? Кровати супругов поставим в глубине комнаты вдоль стен. Так как в ночное время необходимо спать недалеко от маленького ребенка, то в этой же комнате у окна будет детский уголок, меблированный кроваткой, столиком со стульчиком и детским секретером. Перегородка отделяет от комнаты небольшое помещение — гардеробную. Давайте устроим здесь туалет: повесим зеркало или поставим трюмо. Боковые встроенные шкафы позволят хорошо разместить белье и верхнюю одежду. При переодевании все вещи будут под рукой. В другом варианте все это помещение может быть отведено под хранение разного рода вещей.

Одного из детей — школьника следует устроить в большой комнате, избрав в ней наиболее удобное тихое место у задней стены. Встроенный стенной шкаф можно отвести для хранения его личных вещей. Рядом будет находиться место для отдыха семьи. Его организуют несколько предметов мебели — кресло, журнальный столик, торшер.

Для занятий у окна помещается письменный стол или секретер и жесткое кресло. Над письменным столом удобно повесить книжную полку.

Телевизор можно поставить около письменного стола. Оптимальное расстояние от пола до оси трубки телевизора 120—150 см, расстояние от зрителей — шесть диагоналей экрана. Так как не всякую мебель легко передвигать, удобно оборудовать ножки телевизионного столика колесиками, тогда телевизор вместе со столиком будет легко перемещаться. Телевизор не нужно ставить на контрастном фоне, ставить или вешать около него яркие безделушки, картины, вазы.

К стене, смежной с кухней, примыкает обеденный стол. Для удобства можно сделать окно для подачи пищи непосредственно из кухни в столовую. Это облегчает труд хозяйки. Чтобы в открытый проем не проникали из кухни различные запахи, его закрывают после передачи пищи. Небольшой столик для еды должен быть и на кухне. Это всегда удобно.

Предложенный план расстановки мебели в одно- и двухкомнатной квартире, разумеется, не является единственно возможным, но представляется нам удобным и целесообразным.

Б. НЕШУМОВ

ХРОНИКА

ДЕКАДА КАЗАХСКОГО ИСКУССТВА И ЛИТЕРАТУРЫ В МОСКВЕ

В декабре прошлого года состоялась декада казахского искусства и литературы в Москве. Во время декады в выставочном зале Дома художника была открыта выставка казахского прикладного искусства. На выставке было представлено более тысячи разнообразных произведений казахского народного искусства и изделий художественной промышленности. Среди демонстрировавшихся экспонатов значительное место занимали ковровые изделия — текеметы, сырмаки, тускины, алаша; различные вышивки; произведения казахских зергеров-ювелиров; резьба по дереву и кости; изделия из кожи и национальные музыкальные инструменты. Большой интерес у зрителей вызывала восьмиканатная казахская юрта, художественно украшенная с внешней стороны и с полным внутренним убранством.

На состоявшемся в Академии художеств Союза ССР обсуждении, посвященном итогам выставок прикладного и изобразительного искусства Казахстана, выступили действительный член АН Каз. ССР А. Х. Маргулан, секретарь правления СХ СССР А. Б. Салтыков, директор Казахского государственного исторического музея С. С. Есова и другие. Художественная общественность Москвы высоко оценила самобытное национальное искусство казахского народа, особо отметив хорошую организацию выставки и удачную экспозицию.

НАСЛЕДИЕ НАРОДНОГО МАСТЕРА

Имя народного художника Уз. ССР Алимджана Касымджанова, учителя многих современных мастеров росписи по дереву, известно далеко за пределами республики. Велико и интересно художественное наследие мастера. За свою долголетнюю творческую жизнь А. Касымджанов создал немало уникальных произведений декоративного искусства. Наиболее полной коллекцией его произведений располагает Государственный музей искусств Уз. ССР в Ташкенте. Здесь помимо бытовых изделий хранятся рисунки, образцы орнаментов для росписи, выполненные народным мастером. За тридцать лет музей собрал более ста рисунков Алимджана Касымджанова.

К декаде искусства и литературы Узбекистана в Москве Государственное издательство художественной литературы Уз. ССР выпустило красочный альбом «Ташкентская роспись», в котором публикуется наследие Алимджана Касымджанова. Над созданием альбома работали искусствовед И. Прица, художник М. Прутская-Дегтярева и фотограф И. Погребняк. Научная редакция осуществлена кандидатом исторических наук А. Морозовой.

МУЗЕЙ РУДАКИ В ПЯНДЖИКЕНТЕ

В живописных окрестностях Пянджикента в ознаменование юбилея уроженца этих мест — прославленного таджикского классика Рудаки открылся музей его имени. Специально построенное здание обращает на себя внимание удачным сочетанием современной архитектуры, отвечающей всем новейшим музейным требованиям, и традиций национального монументально-декоративного искусства.

Застекленная центральная часть фасада перекрыта панджарой — резной решеткой огромных размеров, в которую вkomпонована входная дверь, искусно созданная руками замечательного ура-тюбинского резчика, народного художника Таджикской ССР Юлдашбека Барадбекова. Боковые глухие фасады здания украшены большими сграффито, выполненными на бетоне. Они воспроизводят мотивы росписей Пянджикентского дворца, замечательного памятника Согдийской культуры VI—VIII веков нашей эры, раскрытого советскими археологами. Авторами сграффито являются архитектор А. Микуша (автор проекта здания) и художник-археолог Ю. Гремячинская. Стиль древних фресок умело переосмыслен в связи с задачами современного монументально-декоративного решения, учитывая свойства новой техники и новых материалов.

В таком же современно-традиционном стиле осуществлено все декоративно-монументальное убранство зданий. Междооконные простенки боковых фасадов украшены рельефными медальонами из штукатурки. Изображения птиц и грифонов, заполняющих эти медальоны, созданы также по мотивам пластики Пянджикентского дворца.

В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ФОНДЕ СССР.

В декабре состоялось совещание художников мастерских Художественного фонда СССР, посвященное состоянию и развитию ювелирного искусства. В работе совещания также приняли участие представители б. Главювелирторга, Роспромсовета, НИИ художественной промышленности и др.

Выступая с докладом о состоянии современного ювелирного искусства, профессор В. Павлов обратил внимание на то, что, несмотря на улучшение художественных качеств изделий, многие художники ювелирного искусства неправильно используют законы образования декоративных форм и украшения их орнаментом, в творчестве художников мало поисков новых решений. Докладчик также отметил, что многие месторождения самоцветов используются ничтожно мало в ювелирном искусстве. Восстановление славных традиций ювелирного дела, сказал докладчик, является почетной задачей художников и мастеров ювелирного искусства.

На совещании сделали сообщения В. Семенченко (о состоянии и развитии ювелирного дела в системе Художественного фонда СССР), И. Денисов (о работе предприятий бывшего Главювелирторга).

Совещание отметило, что Союз художников СССР, а также республиканские и областные союзы очень мало уделяют внимания развитию ювелирного искусства и слабо направляют работу художников и мастеров ювелиров.

Выступавшие в прениях отметили, что на Художественный фонд СССР в связи с развитием ювелирного дела в этой системе возлагаются большие обязанности по организации труда художников, обеспечению их материалами, инструментами и т. п. Особенно большую заботу необходимо проявить о художественном руководстве.

О работе художников прикладного искусства Чехословакии рассказали участникам совещания Б. Смирнов и Д. Цицишвили, побывавшие на отдельных предприятиях республики.

Решение, принятое на совещании, предусматривает целый ряд организационных мер по улучшению ювелирного дела.

ЗАЩИТА ДИССЕРТАЦИЙ

В декабре 1958 года на заседании Ученого Совета Московского Высшего художественно-промышленного училища (б. Строгановское) состоялась защита диссертаций на соискание ученой степени кандидата искусствоведческих наук. Диссертация на тему «Художественный фарфор Гжели» была представлена ст. научным сотрудником Научно-исследовательского института художественной промышленности О. С. Поповой. Диссертация художника А. Н. Тарасова посвящена теме «Бухарские вышивки в убранстве жилищ народов Узбекистана». Защита диссертаций прошла успешно.

На книжной полке

Палех «Советский художник». М., 1958.

Альбом репродукций содержит около сорока цветных и тоновых иллюстраций, воспроизводящих в натуральную величину наиболее значительные произведения художников Палеха. Среди воспроизводимых работ имеются произведения основоположников искусства палехских лаков — И. И. Голикова, А. В. Котухина, И. В. Маркичева, И. М. Баканова, И. П. Вакурова, мастеров среднего поколения — А. А. Котухиной, Т. И. Зубковой, Г. М. Мельникова и других, а также работы молодых художников Палеха.

Альбом сопровождается вступительной статьей Н. Соболевского «Искусство советского Палеха». В статье приведена библиография и перечень основных выставок, на которых экспонировались произведения художников Палеха.

Русская народная скульптура из дерева. Загорск, Богородское

Автор текста А. Н. Рейнсон-Правдин, *«Советский художник», 1958.*

Книга-альбом «Русская народная скульптура из дерева» посвящена творчеству народных мастеров художественных промыслов Загорска и Богородского Московской области. В альбоме воспроизведено около ста работ народных резчиков, выполненных с первой половины XIX века до наших дней. Во вступительной статье А. Рейнсон-Правдина приводится краткая история возникновения и развития промыслов резьбы по дереву в Загорске и Богородском и дается краткая характеристика творчества современных ведущих мастеров и художников богородской резьбы.

Л. Игнатьева, Останкино, Альбом. *«Искусство», М., 1958.*

Останкинский дворец — своеобразный музей изобразительного и прикладного искусства. Торжественные анфилады комнат с расписанными потолками, инкрустированными паркетами, уникальными хрустальными люстрами, редкой по своему великолепию резной мебелью говорят об огромной талантливости русских крепостных мастеров, воздвигнувших этот дворец.

Высокое художественное мастерство крепостных мастеров превратило Останкинский дворец в памятник архитектуры и сокровищницу русского искусства XVIII века.

Представление о самом дворце и его внутреннем убранстве дают репродукции альбома и текст Л. Игнатьевой.

Т. М. Разина, И. М. Суслов, Е. Н. Хохлова, Н. С. Гореликов. Русский художественный металл. *Всесоюзное кооперативное издательство, М., 1958.*

Сборник «Русский художественный металл» является очередным выпуском серии «Художественные промыслы РСФСР», издаваемой Научно-исследовательским институтом художественной промышленности. Сборник представляет собой ряд очерков по истории искусства современных художественных промыслов — ростовской финифти, великоустюжского черного серебра, красносельского ювелирного промысла и каслинского художественного литья. Книга снабжена большим количеством иллюстраций, имеет указатель и краткую библиографию. Сборник рассчитан на широкие круги читателей, художников, мастеров народных промыслов, учащихся и всех интересующихся вопросами прикладного искусства.

Искусство Китая. Музей Восточных культур. *Изогиз. М., 1958.*

Небольшой путеводитель по отделу китайского искусства Государственного музея восточных культур составлен О. Н. Глухаревой и рассказывает о бессмертных творениях китайского народа, хранящихся в музее. Путеводитель снабжен большим количеством иллюстраций.

Фарфор. Государственное издательство изобразительного искусства. М., 1958.

В небольшой, хорошо изданной книге автор-составитель Б. И. Алексеев дает краткий обзор истории развития дореволюционного и советского русского фарфора. Книга построена на материале Государственного музея керамики в Кускове и состоит из двух разделов: «Русский фарфор» и «Советский фарфор». В книге приводятся образцы изделий начиная с середины XVIII века до наших дней.

Т. К. Басенов. Прикладное искусство Казахстана.

Казахское государственное издательство художественной литературы, Алма-Ата, 1958.

Книга Т. К. Басенова «Прикладное искусство Казахстана» выпущена к проходившей в декабре 1958 года декаде казахского искусства и литературы в Москве. В ней рассматривается прикладное искусство Казахстана в прошлом, его современное состояние, вопросы национального орнамента, а также перспективы и основные задачи современной художественной промышленности Казахстана. В книге много иллюстраций и имеется список литературы по вопросам казахского декоративного искусства.

З. Майсурадзе. Керамика Афрасиаба. Тбилиси, 1958.

Блестящий расцвет народных ремесел Афрасиаба — древнего Самарканда в период IX—XIII веков — вызвал к жизни целый ряд высокохудожественных памятников искусства. В ряду этих памятников заметное место принадлежит своеобразной, необычайно декоративной керамике. Ей и посвятил свое исследование З. Майсурадзе. Автор дает не только описание и анализ художественной керамики, но и классификацию ее с описанием техники ангобов и глазурей. Всю керамику древнего Самарканда З. Майсурадзе делит на три группы: 1) согдианскую, или саманидскую, датируемую IX—XII веками; 2) керамику эпохи господства монголов XII—XIV веков; 3) керамику эпохи Тимура и Тимуридов XIV—XV веков.

Основное внимание уделено согдианской керамике, наиболее художественной и интересной. Она также разбивается на пять групп. Это изделия, украшенные: 1) куфическими надписями, 2) геометрическим орнаментом, 3) геометрическим и растительным орнаментами, 4) изображениями птиц, 5) изображением животных. Книга иллюстрирована. В ней 24 цветные и тонные таблицы, воспроизводящие основные группы согдианской керамики.

А. К. Кананин, Л. И. Варшавский. Искусство Казахстана. *Казахское государственное издательство художественной литературы, Алма-Ата, 1958.*

Книга «Искусство Казахстана» выпущена Казахским государственным издательством к декаде казахского искусства и литературы в Москве, проходившей в декабре 1958 года. В книге рассказывается о казахском искусстве до Великой Октябрьской социалистической революции, о первых шагах казахского профессионального искусства, о современном театральном, музыкальном, изобразительном искусстве и молодой казахской кинематографии. Отдельная глава книги посвящена казахскому прикладному и декоративному искусству. Книга написана популярным языком и рассчитана на самые широкие круги читателей.

Главный редактор М. Ф. Ладур.

Редакционная коллегия: З. Н. Быков, В. М. Василенко, Д. В. Горлов, С. В. Ильинская, В. В. Иорданский, П. Д. Корин, Н. С. Макарова, К. И. Рождественский, А. Б. Салтыкова.

Художественный редактор С. С. Гусева

Обложка художника А. А. Чумаченко.

Технический редактор Л. М. Штейнер

Корректор Т. В. Кудрявцева

Адрес редакции: Москва, ул. Горького, 9.

6-й подъезд. Телефон В 9-19-10.

Ш 01073 29.I. 1959 г. Зак. 1639. Тир. 6000.

Бум. л. 3,15. Печ. 8,9. Формат 72×108¹/₈

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

ЦЕНА 12р.

СЗХ 9
В. БРОВНАЯ 20 1
ЦЕНТР. ГОР. БИБ. ИБ
ИМ. ВЕРРАСОНА
1 1 12 С. 104

