

Юный ХУДОЖНИК

8 '91 ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ПО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ
ИСКУССТВУ
ДЛЯ ДЕТЕЙ
И ЮНОШЕСТВА



СОДЕРЖАНИЕ:

Все начинается в детстве

1

НАШ КОНКУРС

В. Ларионов
Итоги конкурса
«Транспорт вчера,
сегодня, завтра»

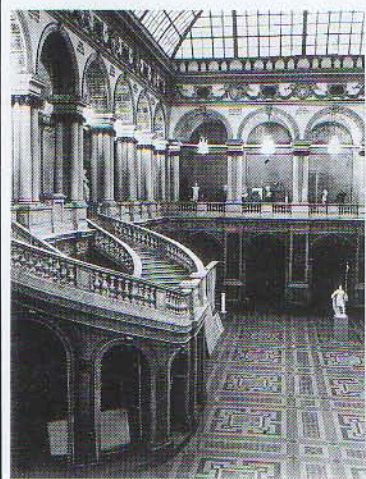
2



ЛВХПУ ИМЕНИ В. МУХИНОЙ

Беседа с ректором
Н. Ф. Марковым

4



Г. Прохоренко
Подвиг просвещенной
благотворительности

7

УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Т. Щербина
Школа мастеров

11

В. Самошкин
Работа над дипломом

16

О. Некрасова-Каратеева
В традициях народной игрушки

18



З. Томашевская
Осуществленный проект

21

Из воспоминаний об училище

6—23

РИСУНОК НОМЕРА

24

ХУДОЖНИК И КНИГА

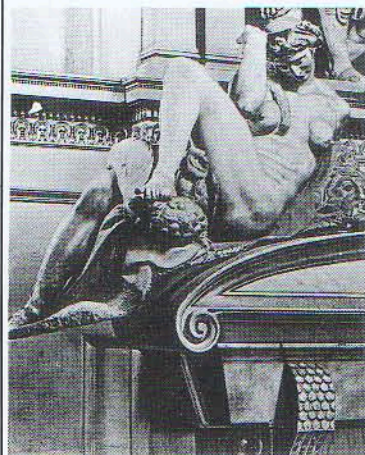
Л. Владимирский
Иллюстрации к поэме
А. С. Пушкина
«Руслан и Людмила»

25

ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА

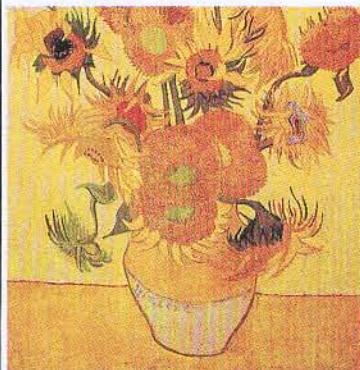
В. Головин
Ренессансное надгробие

28



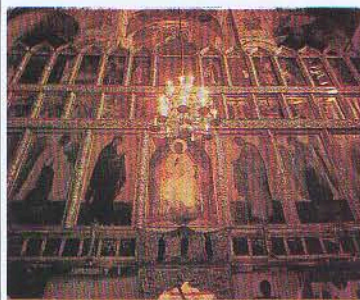
XX ВЕК: ВРЕМЯ, СТРАНЫ, МАСТЕРА
Ван Гог и модернизм

32



АЗЫ ДРЕВНЕРУССКОЙ ИКОНОПИСИ
И. Бусева-Давыдова
Иконостас

38



УРОКИ ДЛЯ САМЫХ МАЛЕНЬКИХ

Е. Зорина
Волшебные краски

42

ШКОЛА ДЛЯ НАЧИНАЮЩИХ

О. Волкова
Учимся линогравюре

44

ЛВХПУ ИМЕНИ В. МУХИНОЙ

Т. Журавская
Абитуриент — студент

46

ОБЛОЖКИ:

1. Ван Гог. Красные виноградники в Арле. Масло. 1888. Фрагмент. ГМИИ имени А. С. Пушкина.
4. Музей ЛВХПУ имени В. Мухиной. Русский зал. Терем.

УЧРЕДИТЕЛИ:

АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ СССР, СОЮЗ ХУДОЖНИКОВ СССР, СОЮЗ ПИОНЕРСКИХ ОРГАНИЗАЦИЙ (ФЕДЕРАЦИЯ ДЕТСКИХ ОРГАНИЗАЦИЙ) СССР

УЧРЕДИТЕЛЬ-ИЗДАТЕЛЬ:

ИЗДАТЕЛЬСКО-ПОЛИГРАФИЧЕСКОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ ЦК ВЛКСМ «МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ»

Главный редактор
В. И. Ивашнев

Редакционная коллегия:

А. Д. Алехин, И. А. Андреева, И. А. Антонова, Д. Д. Жилинский, Н. М. Иванов (отв. секретарь), Л. И. Йовлева, Н. В. Колесникова, В. Н. Ларионов, В. А. Малолетков, Т. Г. Назаренко, С. С. Ожegov, В. П. Панов, Н. И. Платонова (зам. главного редактора), О. М. Савостюк, Б. А. Свиинин, Б. С. Угаров, В. И. Шаманов, С. В. Ямщиков
Главный художник
А. К. Зайцев

Макет художника
В. Ф. Горелова
Фотограф
С. В. Майданюк
Технический редактор
Е. А. Забелина

Ордена Трудового Красного Знамени издательско-полиграфическое объединение ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия».

Адрес редакции: 125015, Москва, Новодмитровская ул., 5а. Телефон: 285-89-01

Перепечатка материалов разрешается только со ссылкой на журнал.

Сдано в набор 17.06.91. Подп. к печ. 15.07.91. Формат 60×90¹/₁₆. Бумага офсетная № 1 и мелованная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 7,3. Тираж 131000 экз. Заказ 2108. Цена 1 руб.

Типография ордена Трудового Красного Знамени издательско-полиграфического объединения ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия». Адрес ИПО: 103030, Москва, К-30, Сушевская ул., 21.

ISSN 0205—5791. «Юный художник», 1991 г., № 8, 1—48.

Дорогие друзья, перед вами августовский номер журнала. Даже при беглом знакомстве заметно, что в основном он посвящен детскому творчеству и проблемам художественного образования. И это не случайно. Впереди учебный год. Для ребят выпускных классов он решающий. Предстоит выбрать, где после школы продолжить учебу, какую профессию освоить, чтобы стала она не тоскливой обязанностью, а делом по душе.

Не рано ли заводим разговор? Думаем, нет. Серьезность темы подсказывает, что сделать правильный выбор не так просто, как кажется на первый взгляд, тем более в наше беспокойное время, полное стремительных перемен, пересмотра жизненно важных ориентиров. Зыбкость общественных настроений прямо отражается на молодежи, которой для определения своего места в жизни необходимы уверенность в завтрашнем дне, эталоны подлинных ценностей и прекрасных свершений человека.

Что же делать, где найти точку опоры? Как часто бывает, за примерами далеко ходить не надо, они в недалеком историческом прошлом или рядом с нами. Стоит лишь пристальнее посмотретья вокруг. Вот и в этом номере в материалах о Ленинградском высшем художественно-промышленном училище имени В. Мухомой вы найдете образцы настоящей любви и страстного служения искусству и отечеству. Что это за школа, чем поучителен ее опыт сегодня?

Воспитание начиналось с самого здания. Это был шедевр архитектуры, сосредоточивший под одной крышей музей с богатейшим собранием произведений мирового искусства, специальную библиотеку и учебные классы. Основное время отводилось на овладение изобразительным мастерством, технологией и производством декоративно-прикладных вещей, занятия также включали широкую культурно-образовательную программу. По-

добный комплексный подход обеспечивал высокий профессиональный уровень выпускников. Прекрасные традиции не прерываются, училище и сегодня дает студентам качественную подготовку. Здесь немало полезных уроков и юноше, мечтающему стать художником, и умудренному опытом наставнику.

Дело по душе, призвание, из чего же оно складывается, когда становятся заметными профессиональные склонности человека? В первую очередь из способности к избранному делу, из необходимых умений и навыков, общей культуры и образованности и, конечно, из каждодневного труда, постоянного волевого усилия к творчеству.

А начинается все в детстве с невинного любопытства к окружающему миру, ребячьей пытливости ко всякому знанию. В школе вдруг кого-то начинают отмечать по истории, другого по литературе или математике, третьего хвалят за успехи в рисовании. В каждом обнаружилось затаенные роднички талантов, затеплилась, как говорят, искра божия. Вот бы поддержать ее, помочь разгореться. Но в большинстве случаев ростки вянут, не успевают окрепнуть. Видно, правы были древнеиндийские мудрецы, сложив вот такую легенду.

Давным-давно люди обладали божественными способностями. Однажды они прогневили Брахму, который лишил их этого дара. После чего тот крепко задумался, куда спрятать отнятое. Поместить на вершины гор — человек рано или поздно доберется до них. Зарыть глубоко в землю, утопить в океане — но и там не очень надежное место. Тогда решил Брахма спрятать божий дар туда, где не всякий догадается искать, — в человеческую душу. И не ошибся, до сих пор об этом мало кто подозревает.

Допустим, вы разгадали хитроумный секрет и устремились к заветной цели. На пути вас ожидает немало испытаний, заблуждений, соблазнов легкого

пути. Поэтому будьте осмотрительнее. Постарайтесь научить себя мыслить самостоятельно, доверять своему чутью, тогда сможете разбираться в бесконечности мнений, оценок и рассуждений об искусстве. Ведь сбить с толку могут даже советы великих мастеров.

Например, Николай Николаевич Ге, обращаясь к студентам академии, без пяти минут художникам, призывает их идти в музеи, галереи, на выставки вдохнуть свежего воздуха. Вот где настоящая учеба, восклицает он, а не в затхлых академических мастерских. Николай Константинович Рерих вспоминает прямо противоположное мнение профессора, который рекомендует для более результативной работы уединиться в мастерской. А как притягательны откровения Ван Гога о поиске выразительности, чистоты и яркости цвета, иногда воспринимаемые буквально. Посмотрите иллюстрации к статье об этом художнике, убедитесь, насколько высока колористическая культура его полотен. Никакие авторитетные мнения не гарантируют успеха, требуют практической проверки, подтверждения в личных ощущениях.

Однако и этого мало. Юным, какими бы талантливыми и трудолюбивыми они ни были, необходима школа, знание основ профессиональной грамоты, в одиночку никогда не удастся подняться к вершинам творчества. Отыскать подходящую школу не просто. Делать это желательно не торопясь, раздумывая, сравнивая, выбирая по силам и способностям. Выбор должен определяться достоверной информацией о будущей профессии, пытливый исследованием собственных возможностей. Но, определившись, следует проявить настойчивость, характер, какие бы препятствия ни встали на пути.

Итак, впереди целый год. Пусть он пройдет удачно, принесет вам новые открытия, приблизит к заветной цели. В добрый путь, дорогие друзья!

Каждая посылка, бандероль, конверт, приходившие в редакцию, преподносили и радость, и удивление, а иногда разочарование. Но вот время истекло, и строгое жюри подводит окончательные итоги.

Что же показал конкурс? Самый главный результат — живой отклик наших читателей. Пришли очень разные работы со всех концов страны. Это и крошечные, с открытку величиной, рисунки карандашом или фломастером, и рулоны ватманских листов с композициями тушью, акварелью, гуашью, и аккуратные папки с печатной графикой.

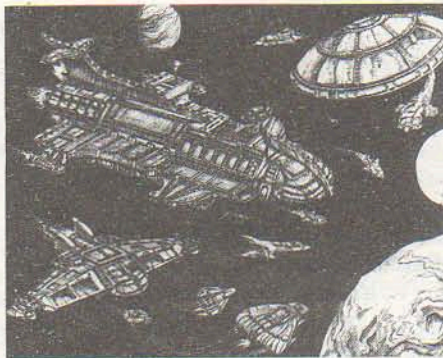
Большинство рисунков самобытны, выполнены с выдумкой, увлечением, весело и темпераментно. Множество композиций посвящено транспорту будущего. Работы поражают изобретательностью, неожиданными комбинациями как известных сюжетов и форм, так и свежим взглядом на тему. Но заметно отстает профессиональное исполнение. Некоторые вещи остались в пределах чертежа, так и не достигнув выразительного образа. Советуем авторам обратить внимание на художественно-пластическую сторону работы, чтобы избавиться от этого недостатка.

Сразу после объявления конкурса пришло немало рисунков иллюстративных, с упрощенным пониманием задачи, похожих словно близнецы, с шаблонной композиционной схемой. После статьи, анализирующей поступивший материал, опубликованной в первом номере этого года, характер рисунков изменился. В основном пошли произведения из детских творческих коллективов. Уровень заметно вырос. Стало меньше повторов, исчезли формальные, поверхностные решения. Каждая школа показала свой почерк, владение любимой техникой.

Любопытно мнение члена заключительного жюри конкурса **Сергея Викторовича МИКЛАШЕВИЧА**, московского художника, которому близка эта тема.

ТРАНСПОРТ вчера, сегодня, завтра

ИТОГИ КОНКУРСА



— Хочу отметить особо два графических этюда. «Фантастика» Алеши Адаменка из Севастополя и цветную линогравюру Сережи Чернова из Новоенисейска. Рисунок Алеши выполнен в монохромной смешанной технике: тушь, перо, белила, кисть. Автор внимательно и конструктивно точно, до мельчайших деталей прорабатывает изображенные космические корабли. Чувствуется его изобретательность, каждый объект в своем роде чудо техники. Но композиционно работа скучновата.

Лист плотно усеян звездами, планетами, другими объектами, использован буквально каждый сантиметр, что делает произведение застывшим, напоминающим технический рисунок.

В линогравюре Сережи Чернова

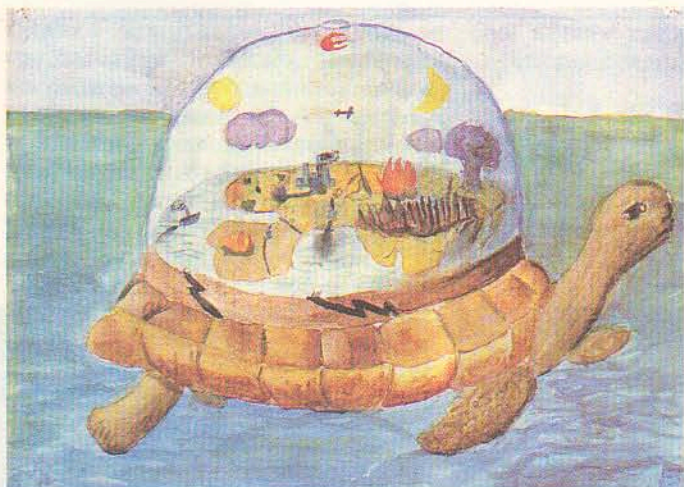
пластическая выразительность выше. Самолет — очень трудный, неуклюжий предмет. Вписать его в формат — задача непростая, всякая рамка для него тесна. Но Сережа с честью вышел из положения. Посмотрите, как ритмично, сложным контрастным силуэтом решен передний план. Светлый абрис взлетающего в синем небе самолетика в сравнении с изобразительной вязью нижней части листа создает ощущение легкости и свободы, а сочетание глубоко синего тона с черно-белыми контурами рисунка — сдержанную цветовую гармонию.

По-своему симпатична работа Тани Паутовой из Нижнего Новгорода «Остров». В фантастическом образе гигантской черепахи, несущей полную жизни чашу-купол — образное совмещение современных реалий с древними представлениями о мире. При откровенных недостатках исполнения замысел расширен до философского обобщения. Автору всего двенадцать лет, и, если Таня самостоятельно пришла к этому решению, она уже человек серьезно и образно мыслящий, что для художника важно, но ей следует совершенствовать техническую сторону.

Привлекательна работа «Транспорт будущего» Алеши Роя из Запорожской ДХШ, выполненная акварелью с прорисовкой пастелью. Контрасты цвета от оранжево-красного до сине-фиолетового создают впечатление напряженной динамичности происходящего, а жесткие вертикали опор и высотных зданий ритмически организуют беспокойную композицию.

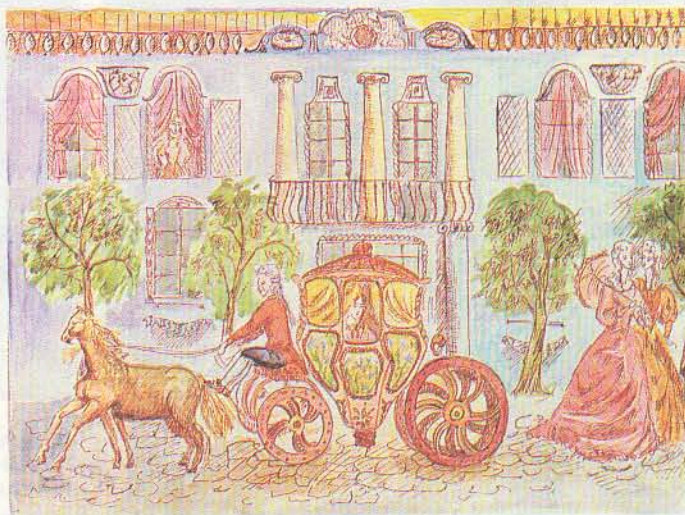
Даже среди интересных вещей есть рисунки, в которых сказывается влияние бытового, оформительского дизайна: упаковки, обертки, образы мультфильмов, комиксов. Следуя открытым, ярким эффектам, авторы путают задачи однодневки-рекламы и станкового произведения, требующего вдумчивого проникновения в содержание и форму исполнения...



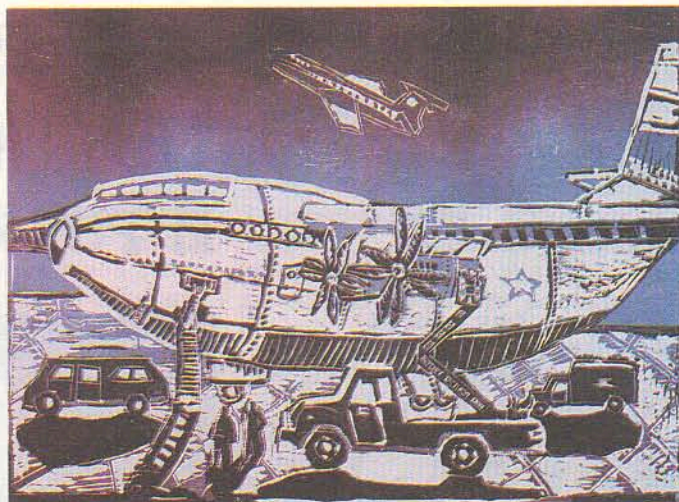


Алексей Адаменок,
16 лет.
Фантастика.
Тушь, белила.
▷ Дизайн-студия, Севастополь

Наташа Махалова,
10 лет.
Корабли.
Гуашь.
Изостудия НИИС, Нижний
▷ Новгород.



Алексей Рой, 15 лет.
Транспорт будущего.
Акварель, пастель.
▷ ДХШ, Запорожье.



Таня Паутова, 12 лет.
Остров.
Акварель.
Изостудия НИИС, Нижний
Новгород

Сергей Чернов, 13 лет.
Транспорт сегодня.
Цветная линогравюра.
ДХШ, Новоенисейск.

Лариса Смолина, 13 лет.
XVIII век.
Акварель, тушь.
ДШИ, Тюмень.

В последнее время наблюдается поразительная закономерность. Младшие участники часто выступают значительно удачнее старших. Вероятно, сказывается всеобщее внимание к изобразительному творчеству дошколят, которые через год-полтора занятий создают неповторимые вещи, приводящие взрослых в восторг. А прогнозы, выданные старшим ребятам, так и не оправдались. Надежды, что они обратятся к истории, посмотрят и почитают книги, поработают в музеях, где масса замечательных экспонатов, не сбылись. А ведь у многих удалась многообещающие заявки, но этого для победы маловато. Четырнадцати-шестнадцатилетние авторы, набрав фактического материала в набросках, этюдах и зарисовках, не смогли выйти на достойный качественный уровень. Но у них есть шанс еще раз попробовать свои силы. Сейчас проходит новый, созвучный прежнему, конкурс «Под парусами», посвященный морскому флоту (условия в № 2 за 1991 год). Так что не унывайте, наверстывайте упущенное.

В. ЛАРИОНОВ

Жюри отмечает высокий профессиональный уровень работ и благодарит за участие: изостудии Дворца культуры строителей Архангельска, НИИС из Нижнего Новгорода, «Радуга» Куйбышевского района Москвы, центра внешкольной работы города Казатин Винницкой области, ДШИ города Апатиты, ДХШ Запорожья, Тюменскую школу искусств, ДХШ Новоенисейска Красноярского края, ДШИ Ижевска, Севастопольскую дизайн-студию, ДШИ Мичуринска, детскую художественную школу Сафонова Смоленской области, ДХШ Барнаула, художественное отделение музыкальной школы поселка Кулунда Алтайского края, среднюю школу № 3 города Ленска Якутской области.

Все коллективы награждаются почетными дипломами журнала «Юный художник».

Почетными дипломами и памятными подарками награждаются победители конкурса: Маша Иващенко, Лена Стукова, Сергей Палкин, Ира Федорова из Архангельска, Максим Немцев, Наташа Воробьева из Апатитов, Марина Литинская из Москвы, Катя Бушманова из Ухты, Оксана Петерс из Кулунды, Лариса Смолина

из Тюмени, Наташа Махалова и Таня Паутова из Нижнего Новгорода, Алеша Адаменок из Севастополя, Сережа Чернов из Новоенисейска, Алеша Рой и Яна Паустовская из Запорожья.

Работы призеров конкурса опубликованы в журнале № 1 за текущий год и иллюстрируют данную статью.

Почетными дипломами отмечены композиции: Марины Мачехиной из Ижевска, Андрея Казаченко и Оксаны Карпинской из Новоенисейска, Алеши Дьякова из Москвы, Наташи Дивнич и Сережи Гогунского из Приморской ДХШ, Саши Касьянова из Севастополя, Дениса Кузьмина из Нижнего Новгорода, Марата Роянова из Ижевска, Кати Деменко и Жени Шипиловой из Запорожья, Павла Снисаренко и Кати Ширяевой-Щукиной из Москвы, Володи Грищенко из поселка Витунь Могилевской области, Вадима Иванова, Насти и Сергея Принцевых из Ленинграда, Андрея Иванова из Челябинска.

Редакция поздравляет победителей и дипломантов конкурса. Желаем участникам дальнейших успехов. Приглашаем всех к участию в новых смотрах юных талантов.

ТРУДНЫЕ ВРЕМЕНА И РОБКИЕ НАДЕЖДЫ

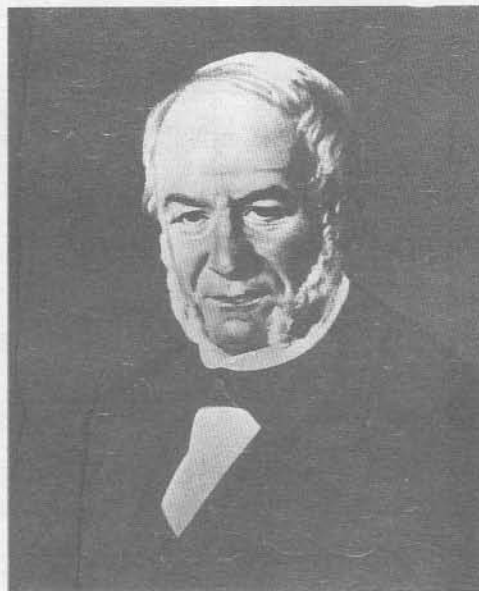
БЕСЕДА С РЕКТОРОМ ЛЕНИНГРАДСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННО- ПРОМЫШЛЕННОГО УЧИЛИЩА

Н. Ф. МАРКОВЫМ

— Николай Федорович, наш разговор предваряет большую подборку материалов, посвященных одному из самых известных художественных вузов страны, который вы возглавляете вот уже три года. Читатель ознакомится с его славной историей, заботами абитуриентов. Вас же мы просим рассказать о заботах ректора, о достижениях и бедах училища сегодняшнего дня. В значительной мере они зависят от специфики вуза. Поэтому начнем с этого вопроса — в чем его отличие от других учебных заведений.

— Прежде всего надо заметить, что художественных вузов промышленного профиля в стране очень немного, кроме нашего, это Строгановка в Москве и Львовский институт прикладного искусства. Все они готовят специалистов, обладающих творческой квалификацией и владеющих в совершенстве тем или иным ремеслом.

Специфика нашего училища обусловлена несколькими обстоятельствами. Прежде всего назову исторические. Оно создавалось в 1876 году, когда Россия переживала бурное промышленное развитие. Возникла потребность в дизайнерских кадрах — выражаясь на современном языке, в художниках-проектировщиках для тех или иных отраслей промышленности. Первое название «Центральное училище технического рисования» вполне отражало его назначение. Барон Штиглиц, владелец крупных мануфактур, открыл это учебное заведение с одной, целью — готовить кадры для своих предприятий, внедрить профессию художника в производство, чтобы сделать изделия конкурентными на мировом рынке.



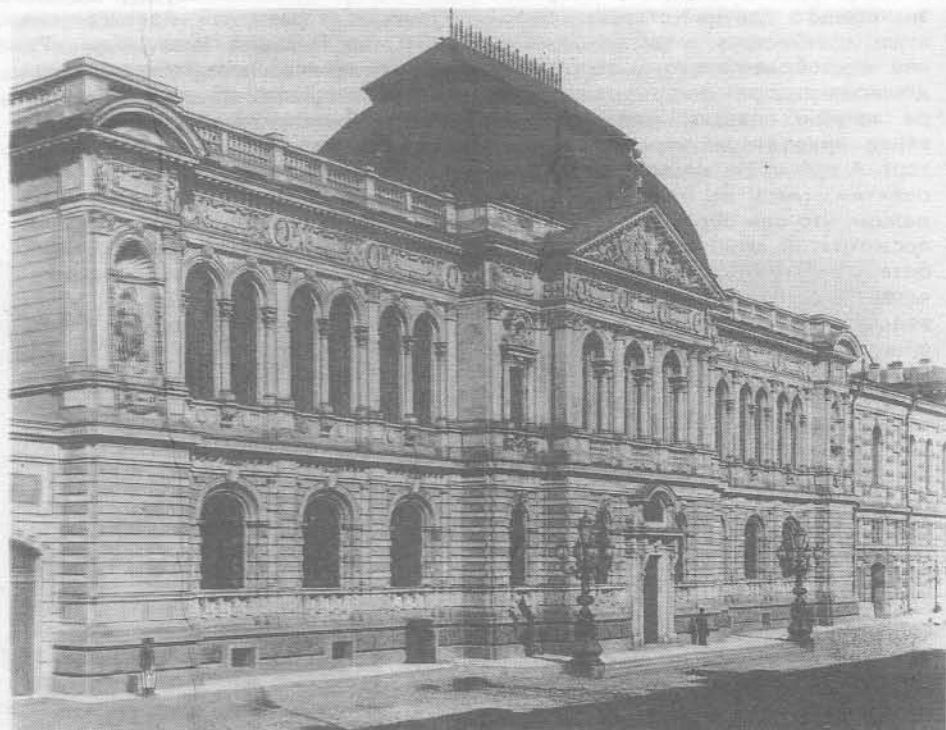
Барон А. Л. Штиглиц
(1814—1884).
Фото.

Здание музея Центрального
училища технического
рисования барона
А. Л. Штиглица.
Фото. 1896.



Архитектор М. Е. Месмахер
(1842—1906).
Фото.

Центральный выставочный зал.
В центре статуя Штиглица
работы М. Антокольского.
Фото. 1896.



Однако эту задачу он понимал чрезвычайно широко, стремясь воспитать профессионалов, обладающих высокой общей культурой. При училище была прекрасная научная библиотека и единственный в своем роде учебный музей. Другого такого в Европе тогда не было. Обучение строилось на индивидуальной основе — всего насчитывалось 180 учащихся, сегодня их 960.

Нельзя не учитывать и прекрасную культурно-историческую среду, которую давал Петербург, среду, вобравшую лучшие традиции русского и европейского искусства. Сегодня мы открываем много новых вузов и факультетов искусства там, где окружающая культурная обстановка не только не располагает, но даже отторгает их.

— Вы подчеркнули, что барон Штиглиц готовил кадры для своих предприятий. То есть он четко осознавал, какие люди ему нужны и в каком количестве. А кто выступает в роли заказчика ныне, насколько он может обеспечить будущее выпускника?

— Теперь в этой роли обезличенный заказчик — государство. До последнего времени гарантировался хоть какой-то спрос на наших специалистов. Сегодня государство практически отказалось от регулируемого социального заказа. Многие промышленные предприятия столкнулись с большими трудностями. Вводимый новый хозяйственный механизм ударил прежде всего по культуре. Предприятия стремятся к экономии фонда заработной платы и почему-то считают, что для этого самая подходящая должность — художника. Все принятые правительством постановления о развитии дизайна остались на бумаге. Юридического статуса и социальной защиты художник в промышленности по-прежнему не имеет.

Другое разрушительное обстоятельство — отсутствие товарного рынка, конкуренции. Купят все, что предлагается, зачем же беспокоиться о том, чтобы товар хорошо был исполнен.

И последнее — диктат массовой культуры, низкопробного вкуса, который оттесняет серьезное искусство на второй план.

Все это привело к тому, что на сегодня государственный заказ

на наших специалистов отсутствует, распределение снято.

— Чем же объяснить большой наплыв желающих поступить в ваш институт?

— Наверное, еще велика инерция тяги к образованию, престиж вуза, его заслуженная слава в подготовке специалистов. Наши вы-

пускники занимают ключевые посты на многих стекольных заводах, предприятиях текстильной и легкой промышленности, возглавляют дома моделей. Они достойно представляют советское декоративно-прикладное искусство на творческих выставках в стране и за рубежом. Так что при всех сложностях вуз дает высокую ху-



дожественную квалификацию и ремесло.

На протяжении последних десяти лет конкурсы абитуриентов один и тот же: 5—6 человек на место. Правда, многие «отсеиваются» на предварительных просмотрах. Конкурс может даже увеличиться в связи с сокращением общего приема.

— *Как вам удается в такой ситуации сохранять дух училища, которое часто называют училищем Штиглица?*

— Мы стремимся всеми силами не утратить его, не дать разрушиться школе. В обучении на первое место поставлена классическая традиция, ориентация на нее в художественной подготовке, в преподавании рисунка, живописи. Конечно, эта традиция не мертвая, она преломляется в эстетике сегодняшнего дня. И при всем этом — бережное отношение к образу мируощущению будущего художника, развитие в нем индивидуальности.

Чрезвычайно важно найти во всем процессе обучения верное сочетание творчества и ремесла. В решении этой задачи нам очень мешает скудная материально-техническая база, отсутствие необходимых производственных площадей, оборудования. Даже проведение производственной практики на предприятиях стало проблемой — они требуют, чтобы вуз оплачивал прохождение практики. Поэтому мы сталкиваемся с опасностью превратиться в академический институт, когда обучение ведется только на бумаге. Допустить такую ситуацию невозможно. Пытаемся получить дополнительную площадь для собственных производственных мастерских и лабораторий. В этом должны быть заинтересованы и Ленсовет, и предприятия, и художественный фонд. Все они нас на словах поддерживают, но никто не спешит «покупать специалистов», поделиться своими доходами.

— *Как развиваются международные контакты училища?*

— Наша школа известна в мире и высоко ценится среди специалистов. Некоторые выпускники, уезжающие за границу, без труда находят там применение. Мы тесно сотрудничаем с аналогичными

вузами Англии, Германии, Испании, Италии, США. Небольшие группы студентов проходят стажировку за границей. Успешно выступили наши воспитанники на международных смотрах: на всемирном конкурсе кузнецов в Германии, на международных студенческих конкурсах в Италии. Единственное, что сдерживает эти контакты, — недостаток финансовых средств.

— *Сколько бы грустной информации мы ни сообщали, молодости свойственен оптимизм. Надеюсь, что многие из наших читателей все-таки мечтают учиться в Мухомовском училище. Как им лучше подготовиться к вступительным экзаменам, учесть особые требования?*

— Обязательно нужна художественная подготовка — ДХШ, училище, — без нее поступить невозможно. Как правило, с первого раза мало кто поступает. Но не нужно отчаиваться, а готовиться к новым экзаменам. Абитуриенты сдают три специальные дисциплины: рисунок, живопись, композицию. В рисунке специфических требований нет, они вполне соответствуют программе средних художественных училищ. В живописи мы обращаем особое внимание на умение организовать лист, выстроить цветовые отношения, выявить цветом форму. На каждой кафедре свое задание по композиции — сделать проект какого-то элемента, например, спроектировать керамическую кружку или рекламную упаковку, стилизовать растительный букет в рисунок для ткани. Задания простые, но требующие умения и навыков подобной композиции.

Ежегодно мы принимаем 150 новичков, обеспечиваем общежитием. Педагогический состав у нас сильный, 90 педагогов — члены творческих союзов: художников, дизайнеров, архитекторов.

У нас есть в Ленинграде своя подшефная школа № 190. Около 30 лет мы тесно связаны с ней, здесь преподают наши педагоги в трех классах с усиленной подготовкой по художественным дисциплинам. Большая часть учащихся этих классов становится нашими студентами.

Всем любящим искусство хочу пожелать воли, упорства, дерзания!

И добро пожаловать к нам!

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ

В училище барона Штиглица в разное время занимались студенты, ставшие впоследствии известными художниками. Многие из них оставили воспоминания, где рассказывают о творческой атмосфере, в которой воспитывались молодые таланты. Предлагаем отрывки из литературного наследия живописцев — К. Петрова-Водкина, А. Рылова, П. Бучкина, акварелиста и графика А. Остроумовой-Лебедевой, гравера-виртуоза И. Павлова.

Анна Петровна ОСТРОУМОВА-ЛЕБЕДЕВА

Директором школы был Максимилиан Егорович Месмахер. Властный, умный и энергичный человек. В школе — отличные, светлые классы, электрическое освещение (в то время редкость), чистота, порядок, организованность, дисциплина. В младших классах Месмахер преподавал сам, первый знакомясь со вновь поступившими. Подходил он к каждому индивидуально, внимательно, тонко подмечая особенности каждого. Он был строг и требователен, но в нем была простота в обращении, правдивость, искренность и справедливость.

Кроме срисовывания орнаментов карандашом и тушью, нам, юным ученикам (мы все были подростки), приходилось много внимания уделять всевозможным упражнениям.

Штриховать нас заставляли очень много. Штрихуя по разным направлениям и под разными углами, мы должны были совершенно неподвижно держать локоть правой руки на столе, двигая только кистью руки. Развивалась большая гибкость и подвижность кисти и запястья. Мне это очень пригодилось впоследствии, когда я стала гравировать.

Еще было такое упражнение (оно способствовало развитию твердости и меткости руки и привычке координировать движение руки с волей рисующего): надо было, часто даже стоя, проводить кистью или тростниковым пером линии, держа руку на весу, в воздухе, и при этом линию необходимо было, не прерывая на дороге, доводить до определенного конца. Или, наоборот, линию прерывать в определенных местах; ставить точки.

Помню, как я однажды роптала на такое рисование, и Месмахер мне сказал: «Когда вы вырастаете и станете художницей, вы будете писать портрет. Обладая меткостью и твердостью руки, вы подойдете к холсту и сразу поставите блики глаза. Рука вам не изменит. А пока это время не пришло, надо упражняться».

Школа учила точности, терпению и выдержке.

ПОДВИГ ПРОСВЕЩЕННОЙ БЛАГОТВОРИТЕЛЬНОСТИ

Как всякое сложное явление культуры, художественная школа имеет истоки, свою, нередко драматическую, судьбу. История основания училища, воссозданного в 1945 году на базе Центрального училища технического рисования барона Штиглица, уходит во вторую половину XIX века, в то время, когда развивающаяся бурными темпами российская промышленность ставила перед обществом множество самых разнообразных проблем, в том числе задачу подготовки для различных ее областей высококвалифицированных художественных кадров. Решить ее можно было только путем организации системы художественно-промышленных учебных заведений.

В 1860 году в результате слияния двух художественных школ организуется Строгановское рисовальное училище в Москве, в 1864 году в Петербурге получает развитие школа Общества Поощрения Художеств. Но, конечно же, этих двух учебных заведений было недостаточно для удовлетворения растущих запросов, поэтому в 1879 году открыло подготовительные классы Санкт-Петербургское училище технического рисования барона А. Л. Штиглица.

Не только сам факт создания этих рисовальных школ, но и концепция их учебных программ, принцип организации обучения были обусловлены общим ходом культурно-исторических процессов, которые происходили в Западной Европе в середине и второй половине XIX века.

В самом начале 1850-х годов известным немецким архитектором и искусствоведом Готфридом Земпером была разработана программа реформы художественно-промышленного образования, основанная на слиянии художественных и промышленных учебных

заведений. Осуществить это можно было путем организации при рисовальных школах музейных собраний, в которые входили бы произведения искусства различных отраслей художественной промышленности.

С начала 1860-х годов в Англии, Австрии, Германии, России возникает целая сеть рисовальных школ, при которых организуются музейные собрания. Направленность этих музеев, художественный уровень коллекций

Центральный вестибюль музея.



были различны, что определялось особенностями общественного устройства и культурного развития страны, уровнем финансового обеспечения той или иной школы.

Нередко в собраниях учебных музеев рядом с подлинными, иногда уникальными произведениями искусства были представлены копии и гипсовые слепки известных памятников мирового искусства. Музей выступал как грандиозная, богато иллюстрированная книга, подробно рассказывающая о культуре и искусстве прошлых эпох, о быте и эстетических устремлениях живших когда-то народов.

История Санкт-Петербургского рисовального училища тесно связана с именем барона А. Л. Штиглица.

6 января 1876 года придворный банкир и фабрикант, поставщик Двора Его Императорского Величества Александр Людвигович Штиглиц обратился в Министерство Финансов с просьбой принять от него один миллион рублей и разрешить открыть в Петербурге училище технического рисования. Уже 9 января он получил рескрипт, подписанный царствовавшим тогда императором Александром II. «Барон Александр Людвигович! — было написано в документе. — Министр Финансов довел

до Моего сведения, что в память трудов покойного отца Вашего на поприще промышленности и торговли Вы предложили передать в ведение Министерства Финансов капитал в миллион рублей для устройства и содержания в Санкт-Петербурге училища технического рисования и что Вы желаете, чтобы этому учебному заведению присвоено было Ваше имя.

С удовольствием изъявляю согласие на принятие этого значительного пожертвования и на присвоение предполагаемому Вами учебному заведению наименования «Училище технического рисования барона Штиглица». Мне приятно выразить Вам особенное благоволение Мое за этот подвиг просвященной благотворительности Вашей...»

А. Л. Штиглиц получил исходную часть своего капитала от отца — Людвига Ивановича Штиглица, выходца из Германии, приехавшего в начале XIX века в далекую российскую столицу искать счастья. Удачная финансовая и торговая деятельность старшего Штиглица позволила ему собрать приличное состояние, которое он и передал сыну. И конечно же, лучшим выражением сыновней благодарности и вполне в традициях российской благотворительности было вложение денег в полезное для общества дело. Наверное, не только стремление оставить свое имя в истории, но

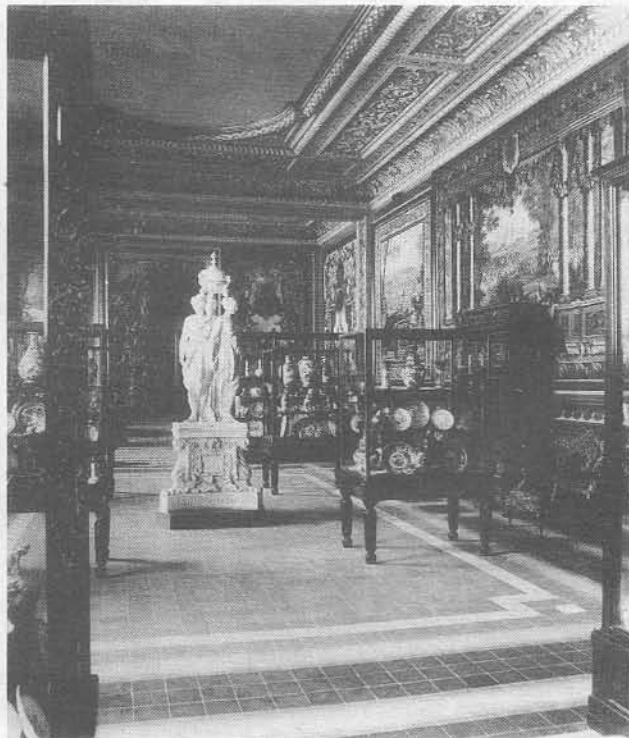
и искреннее желание содействовать развитию России, ее промышленности и культуры способствовали принятию этого решения. Правда, в тени славы А. Л. Штиглица, хотя и несколько померкшей сегодня, стоит еще одна очень интересная личность — зять барона А. А. Половцов.

Александр Александрович Половцов — русский дворянин, приближенный императора Александра III, член Государственного Совета и его секретарь, фабрикант и политик, страстный коллекционер предметов искусства, являлся одной из главных фигур в деле создания Центрального училища технического рисования. Как представитель самого просвещенного сословия, он прекрасно понимал, от чего зависит будущее страны, ее благоденствие и процветание. «Россия будет счастливой, — писал Александр Александрович в 1875 году, находясь в Лондоне, — когда купцы будут жертвовать деньги на учение и учебные цели без надежды получить медаль на шею...» Так, вдалеке от родины, в столице самой развитой державы Европы, знакомая с достижениями ее промышленности, учебными заведениями Кембриджа, с Южно-Кенсингтонским музеем и его школой

Венецианский зал, или зал Тьеполо.
Фото. 1896.



Анфилада зала французского искусства.
Зал Людовика XIV.
Фото. 1896.



ремесел, он размышляет о будущем.

А. А. Половцов принял участие не только в создании, но и в организации всех структур нового художественного заведения, стал Председателем Совета училища.

1 июня 1878 года в старинном уголке Петербурга, называемом Соляным городком, было заложено здание училища. Его строительство осуществлялось по проекту архитекторов Гедике и Кракау при активном участии директора М. Е. Месмахера, крупного петербургского зодчего, и было завершено осенью 1881 года.

В самый разгар строительства, 28 января 1879 года, началась педагогическая деятельность «начальной школы рисования, черчения и лепления» при училище.

29 декабря 1881 года состоялось торжественное открытие здания Центрального училища технического рисования барона Штиглица, в просторных залах второго этажа которого были размещены библиотека и музей.

Активное развитие учебной деятельности школы, значительные успехи ее учеников убеждали в том, что затраченные средства и усилия были не напрасны. Поэтому, желая упрочить финансовое положение училища и дать ему

возможность дальнейшего развития, А. Л. Штиглиц незадолго до смерти, в 1884 году, подписал духовное завещание, по которому обогатительная им рисовальная школа получила очень крупную сумму — 9 690 642 рубля. Это новое пожертвование сделало училище самым состоятельным учебным заведением России, предоставило практически неограниченные возможности не только для совершенствования методики преподавания, но и позволило значительно обогатить и расширить фонды библиотеки и музея.

Еще в 1884 году популярный журнал «Нива» писал о музее училища как об «одном из лучших собраний в столице в этом роде». Уже тогда поднимался вопрос о необходимости строительства нового здания для все более разрастающейся коллекции.

В начале 1885 года Совет училища принимает решение поручить составление проекта здания музея академику М. Е. Месмахеру, после чего архитектор отправился в путешествие по Европе для «обозрения главнейших музеев прикладного искусства». По возвращении он создает проект, по которому на протяжении долгих 11 лет, до 1896 года, воздвиглось прекрасное монументальное здание.

Тем временем за счет многочисленных приобретений на аукционах, у русских и зарубежных

антикваров, благодаря бесчисленным дарам частных лиц, в том числе и семьи Половцовых, пополнялось собрание музея. Памятники прикладного искусства — изделия из фарфора и стекла, предметы из бронзы, золота и серебра, редкие по красоте образцы мебели и тканей, прекрасные гобелены — покупались в расчете на то, что они будут размещены в просторных залах будущего музея. И действительно, многие из них в процессе строительства здания становились неотъемлемой частью художественного убранства интерьеров. Например, серия картин знаменитого итальянского живописца XVIII века Ж.-Б. Тьеполо, купленных А. А. Половцовым в 1885 году в Вене, определила общее стилистическое решение грандиозного двухсветного зала, серия ковров «Месяцы» или «Королевские резиденции», созданных в XVII веке на знаменитой мануфактуре гобеленов, стала композиционным центром убранства одного из залов французского искусства — зала Людовика XIV. Вместе с остальными элементами отделки — росписью стен и потолка, затейливым и замысловатым декором дверей, изделиями из фарфора, размещенными в витринах, — го-

Галерея второго этажа
центрального выставочного
зала.
Фото. 1896.



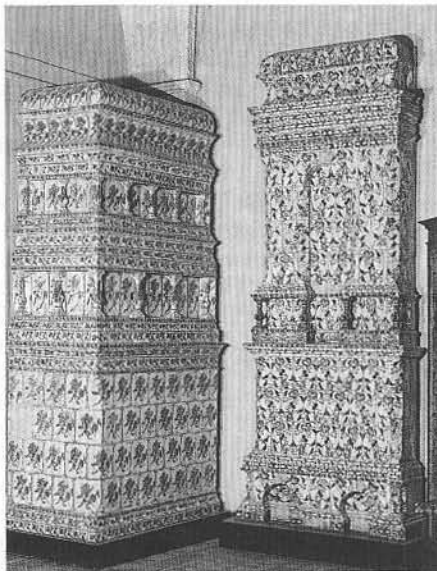
Вестибюль. Роспись на плафоне.
Фото. 1896.

белены давали общее представление о стиле барокко.

Конечно же, неразрывная образно-стилистическая связь, в которой находились предметы декоративно-прикладного искусства и интерьеры музея, оказывала огромное влияние на развитие у учеников профессионального вкуса, тонкого художественного видения, индивидуальных творческих способностей. Кроме того, большое воспитательное значение имел и сам процесс создания музейного ансамбля, его художественного убранства. Месмахер привлек большое число лучших учеников для выполнения эскизов отделки залов и музейного оборудования.

Торжественное открытие музея состоялось 30 апреля 1896 года. День и час был назначен императором Николаем II, который с семьей присутствовал на этом празднике. При большом стечении именитой публики музей принял первых посетителей.

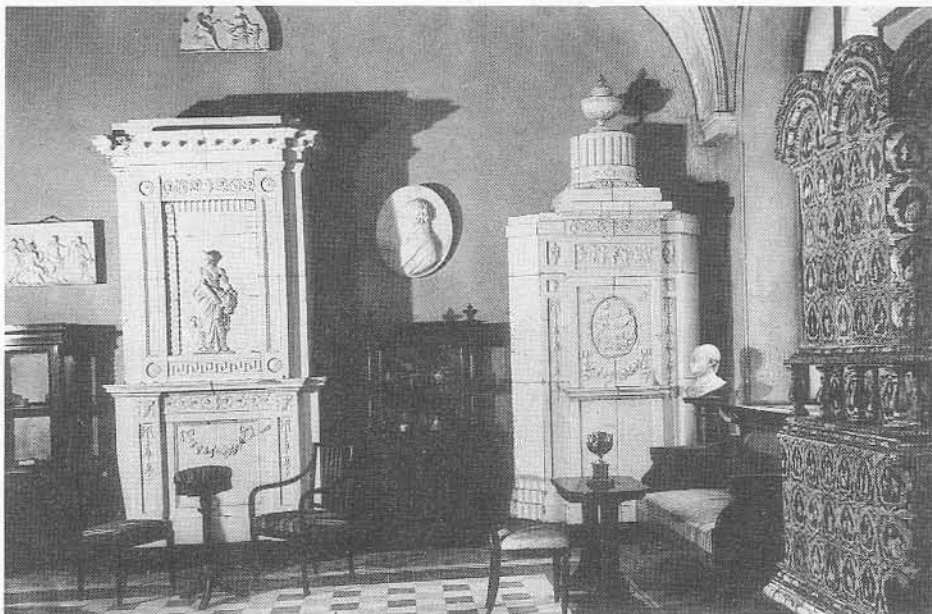
Сегодня его здание расценивается специалистами как уникальный памятник архитектуры историзма — мощного направления, захватившего практически все сферы человеческой деятельности во второй половине XIX века. Внешний облик постройки, выдержанный в стиле венецианской архитектуры эпохи Возрождения, его интерьеры, убранство которых представляет творчески переработанные формы и мотивы художественной отделки различных западноевропейских дворцов, выступали ярким воплощением основных идей историзма.



Экспозиционные залы музея расположены в определенной хронологической последовательности с учетом стиля их отделки. Наиболее ранние формы искусства были представлены в залах 1-го этажа — в греко-римском зале, византийском отделе, романской галерее и готическом зале. Особенно много внимания было уделено искусству Италии эпохи Ренессанса: небольшие залы Росселино и Медичи, Раннего итальянского Возрождения — на 1-м этаже, грандиозный Венецианский зал, зал Фарнезе и рафаэлевские Лоджии — на 2-м этаже. Здесь же были размещены три расположен-

Зал русского искусства
XVIII—XIX.

Коллекция печей и интерьер
зала.



ных анфиладой зала французского искусства, оформленных в различных стилях XVI—XVIII веков. Кроме этого, отдельные экспозиционные помещения были посвящены искусству Фландрии и Англии, русскому искусству допетровского периода и венскому барокко.

К сожалению, приходится признать, что далеко не все из этого великолепия удалось сохранить до наших дней. В сложные и неоднозначные периоды отечественной истории, когда музей уже не существующего училища барона А. Л. Штиглица утратил значительную часть его ценнейшего собрания, дополнила фонды других музеев, а интерьеры пришли в упадок.

Только в конце 1970-х годов государство взяло на себя заботу об этом уникальном памятнике культуры, началась планомерная реставрация всего комплекса внутренних помещений музея. Постепенно снова обретают свой самобытный и неподражаемый облик парадный вестибюль, аванзал, русский зал «Теремок» и другие интерьеры.

Современный учебный музей, конечно же, не может сравниться с некогда прославленным музеем рисовального училища барона А. Л. Штиглица, но те процессы, которые происходят в его жизни, хотелось бы верить, приведут к возрождению былой славы и величия.

Обладая довольно большим и интересным собранием подлинных предметов прикладного искусства, среди которых немалый интерес представляют изделия из фарфора и металла, собрание русских изразцовых печей и прекрасные образцы мебели разных периодов, а также коллекций дипломных работ студентов училища, музей и сегодня выполняет свою главную учебную и просветительскую функцию. Здесь, как и прежде, идет творческая жизнь, проводятся занятия со студентами и просмотры работ, здесь настоящее живет рядом с прошедшим, питаясь его живительными соками и обогащаясь его опытом, формируется завтрашний день нашего искусства.

Г. ПРОХОРЕНКО,
и. о. заведующего
научно-исследовательским
отделом музея ЛВХПУ имени
В. И. Мухоморова

ШКОЛА МАСТЕРОВ

Главная цель, которую преследовали организаторы Училища технического рисования, — подготовка художников-профессионалов для художественной промышленности России. Выпускники должны были не только уверенно владеть мастерством рисунка и живописи, но и прекрасно знать технологию различного рода производств, уметь работать непосредственно с материалом. На решение этих практических задач была направлена вся система обучения.

Программа курса состояла из общеобразовательных и художественных предметов, среди которых — русская словесность, всеобщая и русская история, история изящных и прикладных искусств, анатомия, химия и технология, рисование, черчение, съемка и композиция художественно-промышленных предметов и многие другие. Со второго года учащиеся параллельно с посещением общих рисовальных классов должны были выбрать специальность. Самый первый из специальных классов — майолики — был открыт в 1880 году, за ним последовали классы живописи на фарфоре, офорта и ксилографии, рисования по ткацкому и ситценабивному делу, чеканки, декоративной живописи, художественных работ из кожи, живописи на стекле.

Общие рисовальные классы давали прекрасную подготовку, то самое ремесло, без которого невозможно художественное творчество. Многие известные художники, не связавшие свою дальнейшую судьбу с прикладным искусством, очень высоко оценивали навыки, приобретенные в училище. В своей автобиографии Василий Сергеевич Сварог писал: «Эта школа была замечательная, занятия были поставлены образцово. Все старания были направлены на то, чтобы в кратчайший срок, легкими способами познакомить учеников со всеми тонкостями художест-



А. Рылов.
Учебный натюрморт.
Акварель. 1890.

венной техники... В результате всех этих требований учащийся развивал в себе способность работать самостоятельно, что и является самым важным для художника».

Работы по классу акварели поражают великолепным владением техникой живописи, удивительной верностью передачи материала, мастерством колористических решений. Для постановок



В. Мурзанов.
Натюрморт с рыцарскими
доспехами.
Акварель. 1890.

использовались предметы декоративно-прикладного искусства, экспонаты замечательной коллекции музея училища; бархатные, шелковые и парчовые драпировки, серебряные и золоченые кубки и чаши, военные доспехи с тончайшей гравировкой по металлу, старинные стекло и керамика, жемчуг, мраморная скульптура и другие образцы ремесленных изделий. Разнообразие форм и качественных характеристик изображаемых предметов и учебных заданий было очень велико. Например, одна из задач состояла в передаче на бумаге различия не только матовой и глянцевой поверхностей, но и особенностей блеска стекла, керамической глазури, металла. Однако, подчеркивая материальное разнообразие предметов, нужно сгармонизировать их в единой композиции.

Точность построения самых сложных форм была программой для училища, Штиглица. Поэтому так много внимания уделялось занятиям по черчению и многочисленным чисто техническим упражнениям в рисовальных классах, с помощью которых вырабатывалась верность руки и глаза.

Класс отмывки тушью и класс рисования пером ставили целью овладение определенными приемами. Выполняя отмывки тушью, ученики готовились к работе акварелью, получали навык работы водяными красками, не отвлекаясь на колористическое решение. В классе рисования пером отработывалась техника штрихового рисунка тончайшим тростниковым пером.

С первых дней открытия училища акварельную живопись преподавал сам Максимилиан Егорович Месмахер — директор училища, прекрасный рисовальщик и акварелист. Работы, выполненные под его руководством, отличались силой тона и мастерской лепкой форм, их высоко оценивал известный художественный критик В. В. Стасов.

Позже в этом классе работали — архитектор А. А. Парланд, живописец М. П. Клодт, выпускник училища акварелист П. И. Долгов. Парланд был сторонником сухой, сдержанной манеры письма, не любил ярких красок и сильных пятен, требовал постепенного наложения хо-

рошо размешанных оттенков. Совершенно иначе учил Долгов, он советовал писать смелее, брать больше воды, не бояться сильных тонов. «Все акварелисты боятся воды, — говорил Долгов Сварогу. — Не бойтесь ее, берите воду полной кистью, смелее рисуйте, да не тоненькими линиями, а свободной живописной чертой, и впускайте краску в краску, чтобы они плавали в воде». Сварог утверждал, что он только тогда понял, что такое акварель, как не надо бояться воды и краски и как заканчивать водой же, чтобы не засушивать работу.

Подготовка мастеров декоративно-прикладного искусства, художников для промышленности отличалась от академической системы преподавания. Академия стремилась выявить в своих учениках творческую индивидуальность, развить искры таланта, уже заложенные в юном художнике. Училище Штиглица, наоборот, учило мастерству каждого ученика в равной степени хорошо, давало как можно больше полезных знаний и навыков. Студенты академии изображали предметы, выражая свое видение мира, учащиеся школы Штиглица должны были передать строение и фактуру предмета с абсолютной точностью, «...дать такое изображение, чтобы с него можно было воспроизвести в точности предмет изображенный».

Яркой творческой индивидуальностью обладала Марта Христиановна Рафаэль. Выполненные ею на Императорском фарфоровом заводе вазы хранятся в настоящее время в Государственном Эрмитаже. Талант художницы проявился еще в студенческие годы, акварельные работы Рафаэль пользовались неизменным успехом на всех выставках.

В репродуцированной композиции она интересно решает довольно сложную задачу — изображение золотого двойного кубка на фоне желтой шелковой драпировки. Отражающая способность золотой полированной поверхности передана при помощи цветных рефлексов. Прозрачными легкими мазками нежных тонов акварели вылеплены сложная форма кубка. Мелкие дробные блики незакрашенной бумаги передают игру света. Вся работа мерцает и переливается тон-

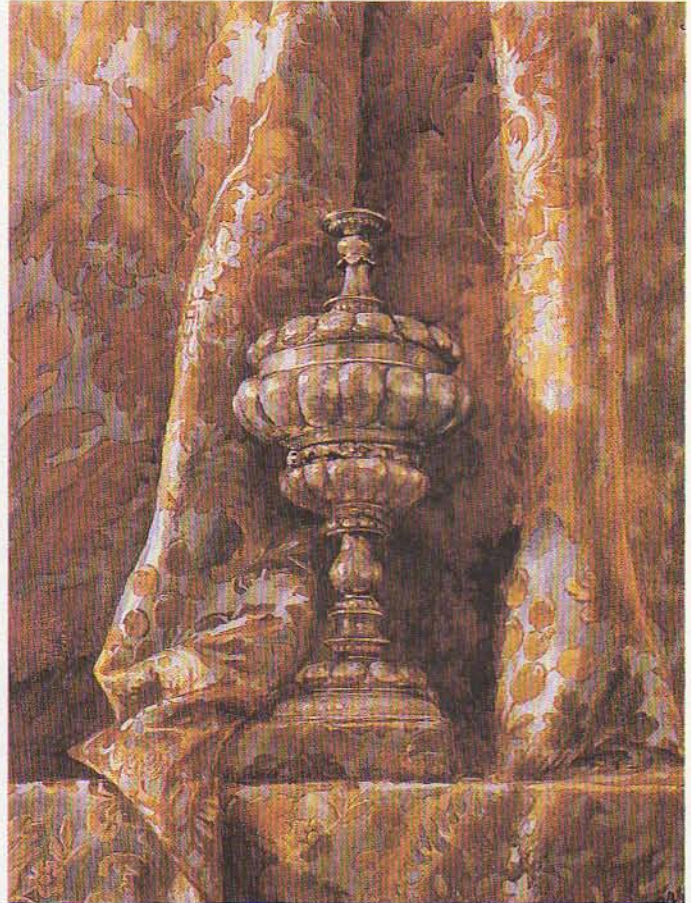
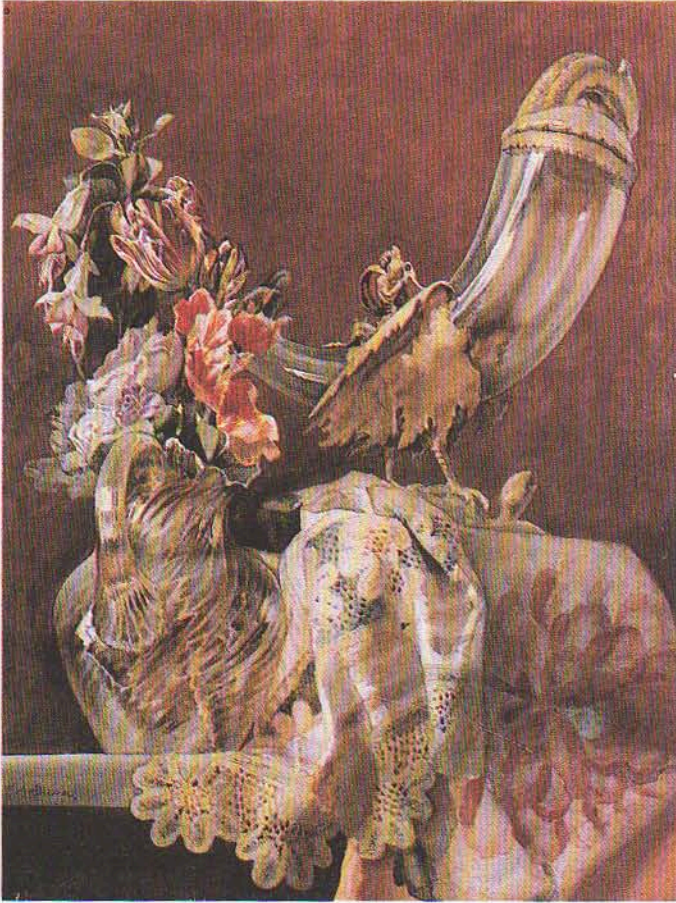
чайшими оттенками в пределах двух основных цветов — голубого и желтого.

Добиться подобного эффекта в масляной живописи значительно проще, так как, перекрывая один слой краски другим, можно при необходимости усилить или ослабить тон, проставить блики по уже написанной поверхности. Совсем иначе в акварели, здесь белый цвет бумаги изначально задает возможности самого светлого тона. Градация остальных тонов должна быть строго продумана, поскольку исправления в акварели почти невозможны.

Иллюзорностью передачи материала предметов, изысканностью колорита отличается работа В. Мурзанова — рыцарские доспехи на фоне бархатных драпировок. Почти физически ощущается холодная гладкая поверхность металла, контрастирующая с теплой мягкой фактурой бархата. Пушистая легкая веточка сухой травы как бы усиливает этот контраст. Удачно положенный блик подчеркивает шарообразную форму шлема. Глубокие насыщенные тона темно-красного тисненого и гладкого фиштаккового бархата определяют красоту колорита. Чтобы передать легкость, воздушность пушинок, автор процарапывает крошечные блики иглой.

При составлении натюрмортов использовались различные принципы. Это могло быть сопоставление предметов, выполненных из различных материалов или из одного материала, но с различной фактурой поверхности. Предметы объединялись и по принципу стиливого единства, как в акварели Ю. Яаункальниня в русском стиле, где отчетливо читается попытка создания единой среды.

Здесь ощущается стремление к передаче воздушного пространства, что в целом не характерно для работ штигличан, так как перед ними ставились иные задачи. Все предметы выписаны очень тщательно и несколько сухо — ларец с перегородчатой эмалью, кокошник золотого шитья, небрежно брошенная нитка жемчуга, серебряная стопа, подсвечник с обгоревшими свечами. Введенное в композицию зеркало в золоченой раме позволяет рассмотреть изображенные предметы с разных сторон. Ху-



Бороздина.
Натюрморт с ригеном.
Акварель. Около 1898.

П. Бучкин.
Натюрморт с синей вазой.
Акварель. 1902.

М. Рафаэль.
Натюрморт с потиром.
Акварель. Около 1898.

Ю. Яаункальннынь.
Натюрморт в русском стиле.
Акварель. 1892.

дожник внимательно изучает тонкости декоративной отделки вещей, любит мастерством русских ремесленников.

Приглушая блики, гармонично сочетая три основных цвета — желтый, голубой и розовый, автор добивается единства и законченности всего этюда.

После окончания училища Яаункальннынь стал преподавателем в классе рисования по ситценабивному и ткацкому делу, а также вел класс рисования живых цветов. Рисование цветов давало возможность непосредственного наблюдения за изменчивостью и бесконечным разнообразием растительного мира. Появление этого класса было обусловлено возникновением в искусстве стиля модерн, в основе которого лежали формы живой природы. Рисунки выполнялись карандашом, углем, но чаще всего акварелью. Конечной целью этих занятий была стилизация растений для композиций в керамике, бронзе, тканях и обоях.

Включение в композиции предметов декоративно-прикладного искусства различных эпох знакомило учащихся с многообразием проявления творчества и ремесла, с развитием стилей. Давало возможность внимательно изучить и осмыслить целесообразность формы предметов, их материал, почувствовать совершенство пропорций и функциональную оправданность лучших образцов материальной культуры прошлого.

Выпускники училища успешно работали на Императорском фарфоровом и стекольном заводах, выполняли эскизы для ювелирных изделий фирмы Фаберже, создавали рисунки тканей и обоев, проектировали мебель для фабрики Мельцера.

Т. ЩЕРБИНА,
старший научный сотрудник
музея ЛВХПУ

Кузьма Сергеевич ПЕТРОВ-ВОДКИН

От Лебяжьего канала, за Цепным мостом, поверх Соляного Городка высился стеклянный свод художественно-промышленного музея барона Штиглица.

К зданию музея примыкала школа. Чистота коридоров и прекрасно оборудованных классов была невероятной для меня. Казалось, как же работать здесь, когда и пошевелиться страшно, чтоб не запачкать помещения. Казалось, что и порядок здесь должен быть особенный, по движениям служителей в темно-синих сюртуках, по расчитанности их шагов порядок предчувствовался, да он и был таким.

Уставший от трудностей самоучки, я вздохнул облегченно: путь мой был найден. Оставалось только приложить все силы и выдержку на его прохождение. И, надо сказать правду, горячо и преданно взялся я за работу. Дня не хватало при моем интересе к разнообразию преподавания.

Давая познания по общей изобразительности, школа все внимание ученика сосредоточивала на способах выполнения, она чередовала карандаш, перо, кисть, осложняя и самые объекты изображения от орнамента до натурщика.

Однажды на съемке с природы делал я чертеж итальянского шкафа с инкрустациями и с живописью на передней его стороне.

Мне помогала акварель, она прикрывала мои линейные погрешности. Я был увлечен отделкой прокладок черепашковых и черного дерева и серебряных обводок. Как лакомство берег я напоследок живописную вставку. В то утро, когда я решил приступить к ней, я пришел спозаранку в безлюдные залы музея.

Живопись была изображена; мой чертеж зацвел, но получилась странная вещь: живопись оголила самый шкаф, его узоры сделались сухи, чертежны. Чтоб спасти ансамбль, я стал обогащать узоры случайными их деформациями и рефлексам. Когда это было сделано, рисунку стал мешать белый фон бумаги. Удержку не было — я закрасил фон изображением стены. Теперь вместо технического чертежа у меня получился этюд с природы, с полной гарантией, что ни одному мебельщику не удастся по моему образцу построить подобный шкаф.

Маршнер (руководитель по черчению) явился к окончанию работы и всплеснул руками. Смотрел долго через очки, а затем покачал головой и с прискорбием сказал:

— Это не есть технический работ! Вы никогда не будете прикладной рисователем!

Видя мою растерянность, добрый

немец положил руки на мои плечи и отчески заявил:

— Ваше дело есть по живописи художества, — и, показывая на мой рисунок, — по художеству это хорошо, по техник-рисованию — никак не хорошо есть!..

Сообщение Маршнера обрадовало меня.

Аркадий Александрович РЫЛОВ

Мне очень нравилось учиться у Штиглица. Благодаря трудовой дисциплине работа кипела. Я чувствовал, что с каждым уроком мои технические знания увеличиваются. Мы в совершенстве рисовали отмывкой тушью гипсовые вазы, отлично передавали тростником стекло и металл. С наслаждением я рисовал акварелью и масляными красками натюрморты.

Однажды, закончив акварелью натюрморт, состоявший из опрокинутого кувшина и полотенца, я нарисовал капельку воды, ползущую по краю полки. Она вышла так удачно, что когда директор, преподававший акварель, сел за мою работу несколько усилить фон, то хотел было движением мизинца сшибить эту капельку. Я покраснел от своей шутки, стоя за спиной Месмахера. Тот улыбнулся и похвалил. Моя капелька скоро пролавилась на все училище. На выставке эта работа была приобретена школой, но капелька потускнела от частого прикосновения пальцев любопытных. Я пробовал было подновить, но ничего не вышло, иллюзия пропала.

Удивлял меня Месмахер глазомером и чуткостью своего измерительного циркуля. Иной раз бьешься, бьешься, чтобы разделить линию на несколько частей. Месмахер долго и сосредоточенно смотрит на ножки циркуля, осторожно сдвигая их, и когда смеряет линию, то всегда окажется то, что надо.

Занятия начинались в девять часов утра и заканчивались в пять вечера. Ни на минуту нельзя было опоздать в класс: двери закрывались, и входить не разрешалось.

Порядок был также и в самом методе преподавания и в выполнении учениками заданий. Бумага должна была быть у всех одинаковая, карандаши тоже.

Рисовать углем растушкой и размывать не разрешалось, способ тушевки у всех был одинаковый. Нельзя было тушевать не проверенный строго рисунок.

Весь художественный материал в училище Штиглица был заграничный, получался без пошлины и продавался учащимся без всякого барыша. С немецкой аккуратностью сдавали полкопейки сдачи. Экзамен бывал два раза в год: перед рождеством и в мае. Ставились отметки по двенадцатибалльной системе.

РАБОТА НАД ДИПЛОМОМ

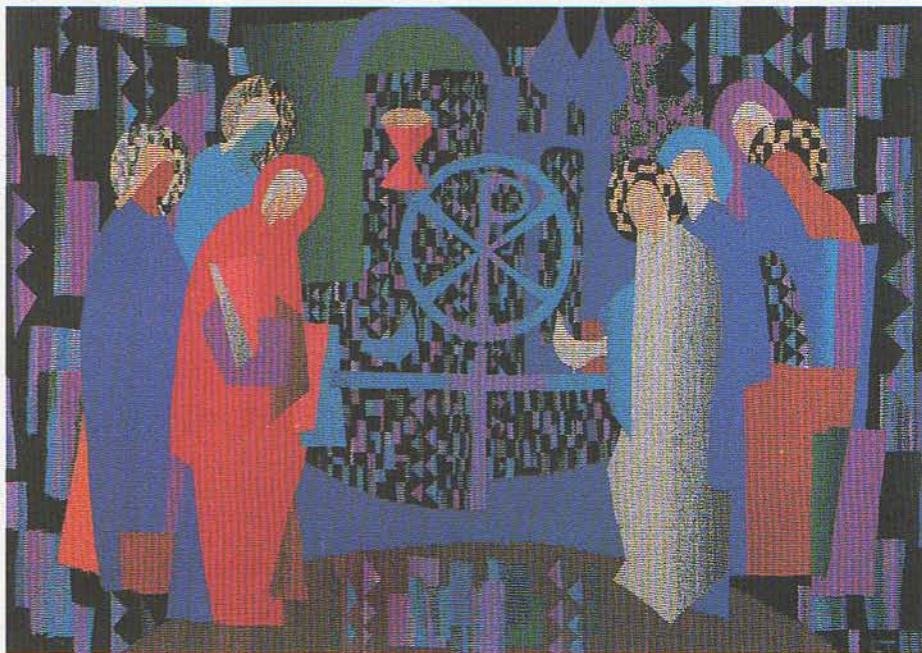
Начну с парадокса. Ни в одном художественном учебном заведении не учат на художника. Как же так?! — удивится читатель. Для чего же тогда эти заведения?

Попытаюсь объяснить. Сегодня большинство людей умеет читать и писать, может толково излагать свои мысли на родном или иноземном языке, но назвать их писателями нам и в голову не придет. Мы понимаем, что, кроме владения грамотой, здесь нужна еще и творческая одаренность.

В каждом виде искусства, будь то музыка, литература или живопись, есть свои возможности и выразительные средства, определенные законы, которые следует знать профессионалу. Так вот, в художественных школах, училищах и институтах учат грамоте, овладению закономерностями изобразительного языка, однако грамотно рисовать, лепить — это еще не значит быть художником. Художниками или рождаются, или становятся в течение долгих лет упорного труда. Надя Рушева ушла из жизни в 17 лет. Она уже была художником. Винсент Ван Гог стал художником в 33 года. Бывает и так, что, выйдя на пенсию, человек испытывает потребность заняться живописью и нередко достигает интересных самобытных результатов. Все, оканчивающие учебное художественное заведение, получают профессию. Среди них могут быть всего лишь грамотно владеющие ремеслом и художники-творцы.

Художник-прикладник работает не только карандашом и красками, но и в других материалах (керамика, стекло, ткани, пряжа, металл, кожа). А значит, ему необходимо овладеть языком и свойствами тех материалов, в которых он будет выражать свои замыслы.

На одном из старейших отделений училища имени В. И. Мухиной, кафедре мебельно-декоративных тканей, готовят худож-



ников по текстилю. Художественный текстиль — своеобразная часть окружающего мира, украшающая нашу жизнь: ткани для одежды, портьер, обихода, платки, панно, гобелены, ковры.

Каждая разновидность текстиля имеет язык, законы построения рисунка. И студенты познают эти законы, трудясь над проектами композиций по всем видам художественного текстиля. А воплощая вещь непосредственно в материале, приобретают профессиональные навыки в рос-

Е. Табулинская.
Дипломная работа.
Гобелен «Прикосновение».
Шерсть, синтетика, ручное
ткачество. 1990.

Ю. Манелис.
Дипломная работа.
Десертный комплект
«Праздничный».
Цветное стекло, серебро,
филигрань. 1975. ▽

Т. Чапугина.
Фрагмент дипломной работы.
Комбинированная техника
(свободная роспись
по ткани, холодный батик,
аппликация). 1989.



писи или печати по ткани, в ручном ткачестве.

Обучение строится по принципу от простого к сложному. Период дипломного проектирования и выполнения задуманного в материале — самый сложный и ответственный. Ведь его итог — экзамен на профессиональную зрелость, в котором проявляется все, чему научился.

К дипломной работе студент готовится, начиная с первого курса. И в этот ответственный период большое значение приобретают взаимоотношения между студентом и руководителем. Для преподавателя важно распознать индивидуальность каждого ученика и, бережно сохраняя ее, помогать развиваться ее творчески.

Подготовка дипломного проекта — просмотры, анализ и обсуждение эскизов — обычно складывается из регулярных бесед-консультаций наставника и студента. Поскольку здесь студенту надо проявить свое творческое лицо с большей выразительностью, руководитель старается помочь ему в определении наиболее близкого по композиции и материалу вида работы.



Выполнение эскизов начинается с поиска художественного замысла, источником которого могут быть мотивы из окружающей действительности, литературы, поэзии или истории. Чтобы найти интересные решения темы, студент вкладывает массу фантазии и воображения, трудится в напряженном творческом ритме. Здесь важно не остановиться на случайном, а сделать как можно больше вариантов, подойти к образу с новой, порой неожиданной стороны. Разработка эскизов дополняется занятиями в библиотеке, посещением музеев и выставок.

Руководитель помогает подопечному разобраться в собранном материале, фиксируя его внимание на выразительном раскрытии темы. Зная возможности студента, преподаватель помогает ему оптимально спланировать подготовку. И только когда все поиски закончены, эскиз удовлетворяет автора, руководителя и кафедру, дипломник выполняет окончательный проект.

После утверждения проектной части работы студент приступает к выполнению ее в материале. Этому предшествует несколько вариантов в технике, в которой будет выполняться диплом. По результатам проб выбирается лучшее решение. Виды дипломных работ на отделении текстиля различны. Это могут быть и метровые ткани, и штучные изделия — гобелены, платки, панно. Каждому виду присуща своя специфика, которую необходимо проявить в дипломном проекте.

Незадолго до защиты автор пишет пояснительную записку. В ней обосновывается актуальность темы, ход и характер ее художественного воплощения, разъясняется технологический процесс осуществления задуманного в материале.

Записка иллюстрируется рисунками, фотографиями, схемами. Ее содержание и оформление, как и дипломная работа, свидетельствуют не только об уровне подготовки молодого специалиста, но и его общем развитии и культуре.

Государственная экзаменационная комиссия, рассмотрев дипломный проект и пояснительную записку, выслушав автора, рецензента, руководителя и выступающих, оценивает работу и присваивает квалификацию.

Основной же экзамен у выпускника впереди — это его практическая деятельность. Профессиональные знания и навыки по творческой специализации, общим художественным дисциплинам, знания по истории искусств, эстетике и философии, полученные в училище, закладывают серьезную основу развития творческой личности. А жизнь уж рассудит: кто всего лишь ремесленник, а кто настоящий Художник.

В. САМОШКИН,
заведующий кафедрой мебельно-декоративных тканей ЛВХПУ

Петр Дмитриевич БУЧКИН

В начале осени 1899 года я приехал в Петербург и без особого труда поступил в училище барона Штиглица.

Робко, с большим волнением я переступил порог училища — храма искусства.

В училище я встретил художников, которых знал только понаслышке, чьи произведения видел на страницах журнала «Нива». Это были: А. Н. Новоскольцев, В. Е. Савинский, Н. А. Кошелев, В. В. Матэ, М. А. Чижов, ставшие моими учителями.

Отмывкой тушью и акварельным классом руководил архитектор А. А. Парланд. Класс был очень многолюдный. При мне в помощники к Парланду был назначен Павел Иванович Долгов, бывший воспитанник училища Штиглица, только что возвратившийся из заграничной командировки.

Долгов советовал не пользоваться всей многокрасочной палитрой, помещавшейся в коробке, а выбрать только пять-шесть красок, необходимых для выполнения поставленной задачи. Такой прием упрощал работу. Выбор тонов уже решал общий строй живописного построения, оставалось следить за формой и способом нанесения красок. Выработывалась сама собой свободная акварельная техника.

Этот экономный способ быстро и отлично освоил Вася Сварог. Федя Шольте, очень тихий и медлительный во всякой работе, придумал еще более экономный способ. Он решил написать натюрморт только тремя красками: индийской желтой, крапалом и прусской синей. Были подобраны для постановки необходимые предметы, не имеющие ярко открытых цветов. Общая гамма была сложная, но спокойная. На торшонной бумаге выполнялся подробный рисунок угольным карандашом. Затем рисунок обливался водой из-под крана. Вода смывала лишний слой карандаша, оставшийся рисунок с водой входил в поры бумаги и после просушки становился неразрываем, легко принимал на себя краску. По такой подготовке накладывался слой акварельной краски, всегда в составе трех выбранных цветов, но только взятых в соответствующей пропорции. Тон строго подбирался, проверялся на отдельных листах, после чего занимал на рисунке соответствующее место и уже больше не поправлялся. Таким образом из отдельных красочных кусков соответствующего цвета, положенных по строго продуманной форме, была выполнена вся работа. Краска, положенная сразу, без повторных наслоений, переливалась все время тремя цветами в неповторимой комбинации.

Работа очень удалась. Федя был занят ею целые полгода. Акварель на совете училища получила высшую оценку.

В ТРАДИЦИЯХ НАРОДНОЙ ИГРУШКИ

Есть в Училище имени В. И. Мухиной отделение, которое готовит художников-керамистов. Студенты обучаются создавать произведения из керамики: скульптурные и живописные, ювелирные и монументальные, отдельные предметы и целые ансамбли, уникальные и тиражируемые миллионами на промышленных предприятиях.

Керамика — древнее ремесло изготовления вещей из глины — на протяжении всей истории человечества совершенствовалась мастерами и была поднята до высот искусства. Глина — близкий человеку природный материал. Земля хранит глину, вода ее размягчает, делает податливой и пластичной, человек лепит, а огонь закрепляет полученные формы.

Удивительные свойства глины (прочность, огнеупорность, пластичность) позволяют разнообразно использовать ее: для изготовления строительных и печных кирпичей, изразцов, создания посуды, которую можно ставить в горячую печь, лепки скульптур, игрушек и многих нужных в быту предметов.

Богатые качества сырья определяют и различные подходы к формообразованию. Разными способами можно лепить из глины.

Способ лепки из комка: взяв в руку комок глины, разминая его пальцами и перемещая части массы в разных направлениях, можно слепить фигурку, какой-нибудь предмет или сосуд, например: свистульку, солонку, кружку.

Способ лепки из пласта: размяв комок глины до состояния тонкой лепешки (пласта), можно свернуть пласт в трубочку, в кулек, в фунтик, склеить края, поставить на ребро. Высохнув, пласт хранит приданную ему форму, а в обжиге изделие становится очень прочным. (Так можно вылепить какую-нибудь вазу.)



Игрушки, вылепленные из комочков глины.

Конь (Дымково Вятской области),
Птица на собаке (Алеховщина
Ладейнопольского района
Ленинградской области),
Свистулька (Кожля Курской области).

Игрушки, созданные способом
монтажа из гончарных элементов.

Е. Асютченко.
Дон Кихот.
А. Атясов.
Рыбак.
Е. Резенова.
Русалка. Рыбак.



Способ гончарения: если комок глины укрепить в центре вращающегося диска и давить на него, раздвигая глину от центра в стороны, то между пальцами начнут образовываться стенки будущего сосуда. Их можно делать толстыми или тонкими, высокими или низкими, прямыми

веденную до жидкого сметанообразного состояния глину (шликер) заливают в гипсовую форму. Гипс обладает способностью с силой втягивать в себя воду, а глиняные частицы из шликера налипают на стенки формы, образуя плотную корочку. После слива лишнего шликера корочка

подсыхает, превращаясь в глиняный черепок, который точно повторяет конфигурацию гипсовой формы. В обжиге черепок закрепляется. Так отливают чайники и чашки, вазочки и сложные скульптурки.

Глиняные изделия можно красочно расписывать или покрывать разноцветными глазурями (стекломассой), что придает им еще большую прочность, блеск, красоту.

Такие способы формообразования и декорирования изделий широко используются на производстве. Учим этому своих студентов и мы. Молодые люди изучают историю развития керамического искусства, знакомятся с творчеством народов мира, копируют лучшие образцы и создают собственные произведения. Как это происходит, можно показать на примере изучения русской керамической игрушки.

Яркие глиняные поделки знают и любят все. Но студентам нужно внимательно изучить их отличительные особенности, художественные традиции, техники изготовления. Знакомясь с этой темой, они слушают лекции искусствоведов, этнографов, сами читают книги о народном творчестве, смотрят и зарисовывают народные игрушки в музеях (Русском, Этнографическом, в нашем учебном музее). Промыслы керамических игрушек, как правило, возникают там, где вблизи глиняных месторождений уже существовали гончарные мастерские. Свойства местных глиен определяли возможную сложность и тонкость проработки формы и декора, а это придавало изделиям своеобразный, отличный от других облик. Рядом с мастером-гончаром работали молодые подмастерья, помогали женщины и дети. Они озорно лепили из глины потешки. Поставив в печь свои горшки и кринки, мастер заполнял оставшееся пространство горна мелким товаром — игрушками. Затем обожженные фигурки ярко расписывали. Большей частью они раскрашивались «холодным способом», красками, не требующими дополнительного обжига (темперными или анилиновыми), но в некоторых промыслах их глазурировали. В результате многолетнего коллективного труда



или волнистыми. (Так делают круглые кринки, миски, чашки, вазы...)

Способ отминки в форму: комком глины можно облепить любую форму и получить ее слепок (это могут быть рельефные изразцы, архитектурные детали, плоские тарелки, части любой сложной формы).

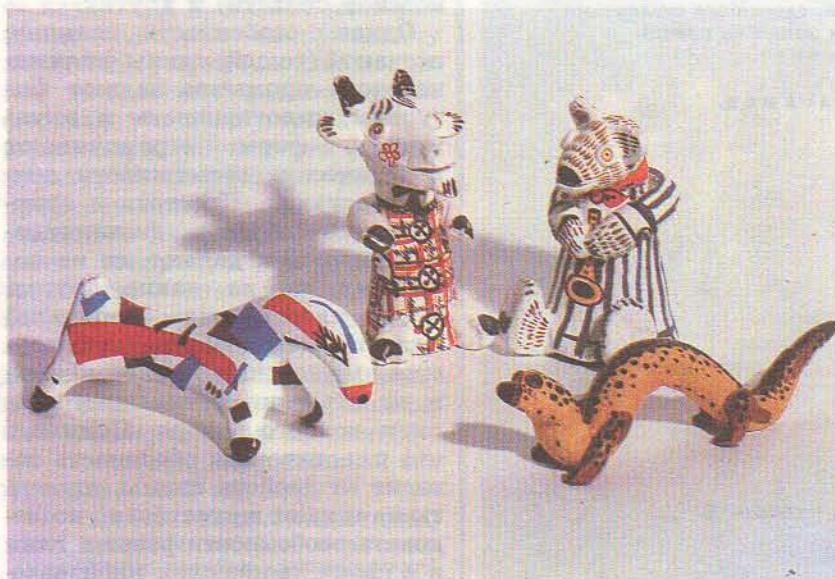
Способ отливки в форму: раз-

С. Соринский.
Гончарный оркестр (сосуды-дудки).
Игрушки, вылепленные студентами
методом лепки из комка.

В. Федоров.
Конь-огонь.

С. Виноградова.
Ласочка.

Е. Токарева.
Коза-Дерева.
Медведь-музыкант.



складывались традиции, происходил отбор наиболее выразительных, быстрых, экономичных и эффективных приемов исполнения и декорирования изделий. С чутьем и пониманием детских интересов рождались и закреплялись в игрушках пластические образы.

Предполагается, что в далекой древности фигурки из глины имели культовое назначение, изображали определенные символы, которые использовались в обрядах, прежде всего для заклинания от бед, катастроф, злых сил. Например: женская фигурка с птицей — символ богини Мать-сыра земля. Поклонение ей, по поверью, обеспечивало человеку ее покровительство и благополучие в жизни. Постепенно ритуальное значение утрачивалось, но символическая способность изображения осталась и глубоко была воспринята народным искусством, фольклором: конь — огонь, птица — воздух, утица — вода, соединение воды и воздуха, двух животворных стихий; медведь — весна, пахарь, пробуждение земных сил; заяц — осторожность; собака — верность, защита и так далее. Считалось, что громкий звук, свист отпугивает все злое. Возможно, поэтому и перешли свистульки да погремушки к детям, как к наиболее нуждающимся в защите от всяких бед и напастей. Существовал даже особый весенний праздник «Свистунья», когда свистом в глиняные игрушки прогоняли темные силы, скопившиеся за долгую зиму, и призывали светлую весну. Для этого праздника свистульки делали разноголосыми и очень красочными.

Назначение керамических по-



Индыок (Дымково Вятской области). Игрушка вылеплена методом лепки из пласта (хвост, крылья, воланы, корона на голове).

тешек разнообразно: можно играть ими (трогать, свистеть, расставлять, передвигать), рассматривать фантазии художника (затейливую лепку, роспись), можно самому попробовать сделать ее. И тогда ребенок превращается в мастера, равно как и мастер чувствует себя ребенком. Игрушки помогают малышам обрести опыт общения с предметами и образами и всегда радуют их. Повторяя в миниатюре реальные предметы быта, орудия труда и охоты, изображая домашних и диких животных, ре-

Игрушки, сделанные студентами способом лепки из пласта.
Е. Резенова.
Носорог.
М. Герасимец.
Бык.



бята познают и осваивают окружающий мир.

В разных музеях страны бережно хранятся коллекции глиняных игрушек, как образцы яркого проявления народного таланта. «Потешная копилка народной памяти» — так можно определить духовную ценность самобытного народного искусства. Игрушка — одно из тех, проверенных веками средств, с помощью которых старшее поколение сохранило, а младшее восприняло и передало дальше важную часть накопленного опыта. Свои веру, знания, любовь и нежность к детям взрослые воплощали в игрушках, насыщая их добротой и красотой.

Так, изучая народное творчество как целостное явление в культуре, студенты начинают понимать, какое важное значение в истории любых народов имеет такое, казалось бы, несерьезное дело, как лепка глиняных забав. К тому же керамистами-игрушечниками накоплен богатый и разнообразный опыт мастерства, освоение которого необходимо будущему художнику.

И опять на примере игрушек видно, как использовали мастера известные способы формообразования из глины.

Из комочков глины создавалось большинство маленьких фигурок-свистулек в мастерских деревни Филимоново (Тульской области), Дымковской слободы (под Вяткой), Каргополя и деревни Гринево (Архангельской области), села Кожля (Курской области), села Жбанниково (Горьковской области) и других.

Однако особенности излишне песчаной (тощей) глины филимоновского промысла задают фигуркам уплотненность и вытянутость форм, ограничивают пластические возможности лепки в деталях. Простота и лаконичность образов филимоновских игрушек делают их не похожими ни на какие другие. А вот пластичность (жирность) вятской глины богато используется дымковскими мастерицами, и их игрушки отличаются обилием лепного декора. Понимая, что пластическая образность зависит от свойств глины, студенты начинают внимательно исследовать особенности разных глин и в своих творческих произведе-

ОСУЩЕСТВЛЕННЫЙ ПРОЕКТ

ниях ищут их выразительные возможности, делают материал своим соавтором.

Элементы лепки из пласта использовались в промыслах, где была мягкая глина. Это лепка юбок-колоколов, пустотелых форм свистулек, ленточных воланов и шляпок (в Дымкове, Каргополе, Кожле). Студенты же используют этот способ для создания целых композиций. Они замечают, что при давлении на глину на ней остаются отпечатки пальцев, тканей, кружев, инструментов, трав, листьев. Значит, пласт можно использовать для формообразования фигурки, а его фактуру — для декора. Такие игрушки становятся менее игровыми, но более декоративными. Здесь глина открывает большие возможности для творчества.

При многих гончарных промыслах мастерами создавались игрушки на основе выкрученных на станке пустотелых объемов с дальнейшей долепкой деталей (в деревне Большие Гончары в предместьях Тулы, в мастерских Скопина, на промысле Явосьмы в Ленинградской области и других). Наши студенты стремятся создавать свои композиции, целиком собранные из гончарных элементов. Туловища, головы, шляпы, руки, крылья — все собирается из отдельных, выкрученных на станке заготовок, которые могут разрезаться и склеиваться, как того требует замысел.

Студент-керамист учится не только у своих преподавателей, он учится и у глины (изучая ее характер), у старых мастеров (даже если они жили тысячу лет назад), у природы (наблюдая, как она творит разнообразные формы), у своего народа и народов мира (потому что разные культуры по-своему решали проблемы красоты и пользы создаваемых человеком вещей), у своих товарищей (потому что творчество индивидуально и каждый отличается фантазией, изобретательностью), учится даже у игрушек... Правда, темы и образы он привносит новые, близкие ему сегодня. Но опять — это человек, окружающий его и создаваемый им мир.

О. НЕКРАСОВА-КАРАТЕЕВА,
кандидат педагогических наук,
доцент кафедры художественной
керамики и стекла ЛВХПУ

Открытие Литературного кафе на Невском, 19 стало событием в культурной жизни Ленинграда 80-х годов. О нем писали почти все газеты, многие журналы, делали телевизионные передачи, его показывали именитым и иностранным гостям. До сих пор это любимое место проведения творческих вечеров, юбилеев художников, писателей и артистов.

Конечно, главная причина такой славы в том, что кафе расположено на месте, где некогда была кондитерская Вольфа и Беранже. Здесь часто бывал Пушкин. Здесь ждал своего секунданта. Отсюда уехал на дуэль.

Училище справедливо гордится, что после многих неудач других коллективов работа была поручена ему. Выбор пал на меня, как специалиста в области интерьера и как пушкиниста по семейной традиции. Главная тема моей деятельности в области интерьера — реконструкция первых этажей сложившихся магистралей, в частности Невского проспекта.

С тех пор, как я преподаю композицию интерьера в Училище имени В. И. Мухоминой, все твор-



Литературное кафе на Невском в Ленинграде.

Реставрация: 1980—1985.

Авторы интерьера:

З. Томашевская —

руководитель,

В. Алексева,

Л. Мошкова,

С. Лебедева,

А. Томашевская — выпускники

отделения интерьера училища.

Скульптор: А. Дема.

Вывеска.

Интерьер нижнего зала.



ческие работы осуществляю в тесном содружестве со своими выпускниками. Это дает замечательную возможность мне — продолжить свою педагогическую работу, а им — приобщиться к реальному проектированию и осуществлению проекта в натуре. И что важнее всего — опыт осуществления самой идеи синтеза искусств.

С одной стороны, я охотно делюсь с ними авторством и предоставляю возможность попробовать свои силы как в творческом плане, так и в мучительной борьбе за реализацию замыслов с заказчиком и строителями. С другой — авторитет и роль педагога позволяют мне держать в руках целый коллектив художников разного профиля, не дать им разбрестись в разные стороны, сохранить цельность решения и стиля. Знаменитый американский архитектор Луис Кан, посетив училище, сказал, что ему трудно себе представить несколько человек, думающих одинаково. А между тем в конкретной работе это совершенно необходимо.

Подобных работ сделано училищем в Ленинграде немало (ресторан «Садко», салон юбиляров и новобрачных, магазин «Татьяна», Большой театр кукол). Но литературное кафе наиболее яркий и значительный пример.

В наш творческий коллектив вошли два художника по интерьеру — В. Алексеева и Л. Мошкова и два по декоративным тканям — С. Лебедева и А. Томашевская, все они выпускники училища.

Эскизный проект был сделан в 1980 году. Сложность задачи состояла в том, что восстановить кондитерскую Вольфа и Беранже в первоизданном виде было совершенно невозможно. Единственное изображение кондитерской обозначено 1847 годом (через 10 лет после смерти Пушкина). По описанию это небольшое помещение, убранное по тогдашней моде в китайском стиле (китайские фонарики, ширмы и китайская посуда). Слава кондитерской состояла не в убранстве, а в том, что отсюда шли самые свежие литературные и политические новости. Беранже, беженец из Франции, участник французской революции, получал европейскую прессу едва ли не раньше, чем во дворце.

Нынешнее кафе значительно больше. Нижние его залы распо-

лагаются в бывших лавках, конюшнях и каретных сараях. Очень важно то, что перекресток Невского и Мойки — одно из немногих мест Ленинграда, неприкосновенно сохранившихся до нашего времени. Полицейский мост, Строгановский дворец, Голландский дом, дом Чичерина и, наконец, дом Котомина, в котором располагается кафе, все связано с именем Пушкина. Он бывал на балах у Строгановых, в ресторане «Талон» в чичеринском доме («К Талон помчался, он уверен, что там ждет его Каверин»); в доме Котомина жили Грибоедов, Булгарин и Греч, в Голландском доме — его враги — Геккерены, а рядом гостилица «Данон», где Пушкин с отцом останавливались, приехав

впервые в Петербург.

Все это требовало изучения и стало как бы первой стадией работы над проектом. Ясно, что нужно создать традиционный интерьер пушкинского времени, но в какой-то совершенно новой трактовке. Важно выбрать цвета отделочных материалов и освещения, свойственные именно Петербургу. Яркость, глубина, красота и сила цвета заменяли дорогие материалы и почти круглый год отсутствующее солнце и призваны создавать характер и настроение в том или ином интерьере.

Освещение выбрали двух характеров. В парадных помещениях — тамировская, дорогая, в те времена очень модная бронза. Были сняты копии с эрмитажных образ-





А. Томашевская.
Гобелен «Венок Пушкину»

Интерьер Пушкинского зала.

◁ Вестибюль.



цов. Для помещений маленьких, сводчатых, не предназначенных для парадов, сочинены сказочные деревья из металла и хрусталя. Их создал выпускник училища, теперь уже заведующий кафедрой скульптуры, Анатолий Гордеевич Дема. Этот прием был очень распространен в провинциальных помещичьих усадьбах, когда доморощенные мастера, подражая столичной моде, делали наивные, изящные вещи.

Особое значение приобрели гобелены для кафе. Тема главного гобелена — Пушкин, его интеллект (он был, наверно, самым читающим писателем России), его слава и благодарность потомков. Основу композиции составила библиотека поэта — книги, с кото-

рыми он прощался в свой смертный час.

Внизу, в маленьком аванзале, висят два небольших гобелена, символически изображающие исторические события, свидетелями которых был Пушкин. «1812» — Отечественная война и «1825» — Декабрьское восстание. Огонь войны и огонь свободы...

Такая работа со студентами повышает их творческий интеллектуальный уровень, обогащает знаниями реальной жизни. Это первая встреча с утверждающими инстанциями и общественным мнением, с первыми строительными трудностями, которых немало на их будущем пути.

З. ТОМАШЕВСКАЯ

Организация училища Штиглица была проведена, безусловно, солидно. По своему помещению и оборудованию это училище и сейчас может служить примером идеальной заботы об удобствах учебной жизни.

Исключительно прекрасное впечатление производила библиотека училища: двухъярусная система богатых шкафов, изумительный порядок и чистота, хороший персонал, а главное — в ней можно было найти все книги по самым различным отраслям искусства. Заведовал библиотекой педантичный Галенбек. Он требовал перед выдачей книг обязательного и тщательного мытья рук, для чего в библиотеке стоял специальный умывальник.

Свободное от занятий время в общестии проводили довольно содержательно: мы много читали, спорили об искусстве. Вместе с тем всегда было и весело, и товарищеские встречи проходили очень оживленно.

Вспоминаю один характерный факт. Под нами находилась квартира генерала Свиньина, у которого занимался стратегией наследник-цесаревич Николай. От Свиньина часто сыпались заявления, что ученики своим шумом и плясками мешают его занятиям с цесаревичем. А из рассказов прислуги Свиньина мы знали, что Николай был страшно рад такому обстоятельству, так как это сокращало его занятия.

При мне заканчивалась отделка музея. К декоративным работам по музею Месмахер приставил ряд учеников, только что вернувшихся из-за границы. Среди них выделялись Боев, Мурзанов, Долгов и особенно Прозоров. Последний был замечательным мастером декоративной отделки и артистом в своей специальности. Прозоров работать мог одинаково и правой и левой рукой, что сильно ускоряло и облегчало работы по орнаментировке.

Месмахер, по плану которого отделывался музей, восхищался Прозоровым, и его особенно удивляла в нем виртуозность владения левой рукой. Он говорил: «Это непременно надо ввести в учебные программы...»

Материалы взяты из книг Петров-Водкин К. С. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Л., «Искусство», 1982; Рылов А. А. Воспоминания. Л., «Художник РСФСР», 1977; Остроумова-Лебедева А. П. Автобиографические записки. Т. I. М.—Л., «Искусство», 1935; Бучкин П. Д. О том, что в памяти. Записки художника. Л., «Художник РСФСР», 1962; Павлов И. Н. Жизнь русского гравера. М., Издательство Академии художеств СССР, 1963.

Рисунок номера

ОБ ОФОРТЕ ИНЕССЫ ГОНЧАРОВОЙ

Инеcса Гончарова,
15 лет.
Пейзаж.
Офорт.
Армавир.

Из множества детских рисунков и гравюр, просмотренных в редакции журнала «Юный художник», один офорт мне показался интереснее других. Его автор — Инеcса Гончарова, юная художница изостудии Дворца пионеров Армавира.

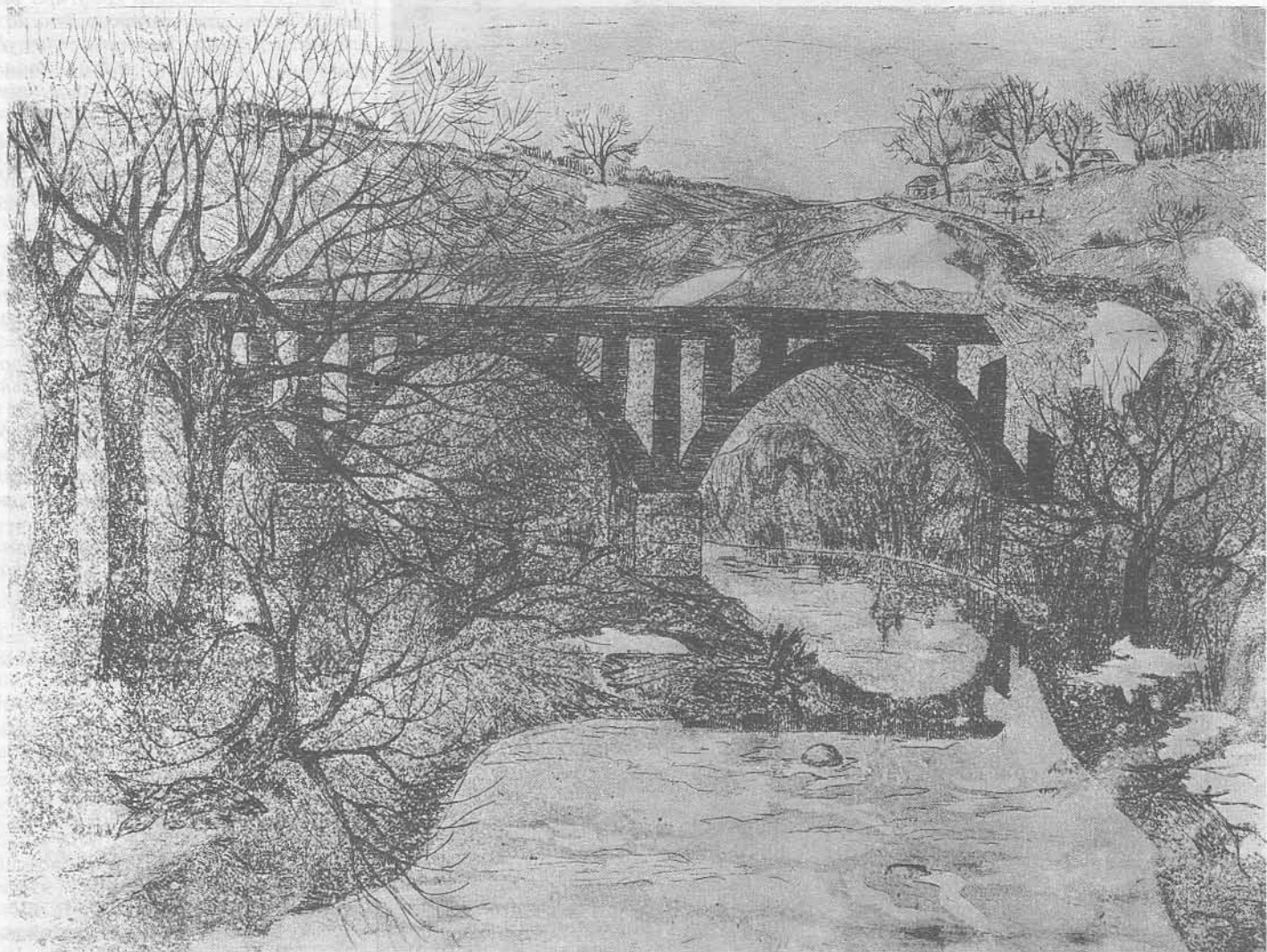
Возвращаясь домой, подумал: а не оказалась ли первая встреча с этим офортом случайной? Чтобы рассеять сомнения, решил на некоторое время положить его в папку. И вот спокойно, при хорошем освещении рассматриваю, что и как изображено.

Офортное искусство требует созерцания вблизи. Помимо декоративных моментов композиции, офорт воздействует на зрителя

фактурой краски, которая при различной силе травления штрихов или пятен акватинты¹ имеет неповторимую красоту. Немалую роль при этом играет и фактура бумаги.

Офорт Инеcсы, как мне показалось, удобнее смотреть на расстоянии, поскольку укрупнены детали сюжета. Точка зрения выбрана автором удачно. Композиция, включающая силуэт моста и деревьев, решена в смелой манере свободного штриха, и живописные пятна акватинты создают бодрое настроение. Но самое ценное в том, что подобное пластическое решение несет черты подлинного творчества.

Несмотря на сложность прост-



«Руслан и Людмила»

ранственного мотива, работу офортной иглой и травление Инесса выполнила быстро и легко. Создается впечатление, что у нее не было никаких затруднений. Иглой в один прием процарапаны на пластине изображения деревьев, моста, обозначен рельеф берега и возвышенности. Причем линиями обрисованы не только силуэты, но и намечены большие формы внутри, а в некоторых случаях стволы деревьев и особенно моста доведены до плотного пятна. Юная художница соблюдала меру в количестве штрихов, зная, что предстоит еще травление акватинты.

Штрих тут применен для обозначения больших форм. Нужная тональная плотность получена при травлении штриха. И эта экономность темных штриховых акцентов на серебристом фоне создает художественную выразительность, которая мне показала значительной.

Часто художники обращаются к приему акватинты по необходимости, когда видят, что штрихом не достигнута нужная тональная плотность. И красоты, присущей этой технике, при этом не получается. Свой мотив Инесса разработала в акватинте.

В советах юной художнице хочется быть осторожным и кратким. Трудно предвидеть, как будет развиваться ее дарование. Ведь в офорте много различных приемов — выбирай, как говорят, на вкус. Но если выбор найден, то нужно изо всех сил стремиться к совершенству в начатой работе. При этом исключая небрежность в выборе темы и мотива в природе, а главное, в исполнении красивой, не терпящей спешки и незнаний графической техники.

С. НИКИРЕЕВ,
заслуженный художник РСФСР

¹ Акватинта — вид гравюры, основанный на протравливании кислотой металлической доски сквозь прилипшую к ней асфальтовую или канифольную пыль. Акватинта создает эффект, близкий к тоновому рисунку.

Как, по-вашему, сколько раз в поэме «Руслан и Людмила» Пушкин употребляет слово «вдруг»? Иначе говоря, сколько раз с героями происходит что-то неожиданное и невероятное? Я подсчитал, и оказалось, что 37 раз! Сплошные приключения, чудеса и ужасы!.. «...Вдруг гром грянул, свет блеснул в тумане, лампада гаснет, дым бежит, кругом все смерклося, все дрожит». Или: «И вдруг... о страх!.. и в самом деле раздался шум; озарена...» И так всю поэму.

Читать поэму интересно, но делать к ней рисунки — еще интереснее. Пушкин писал: «Следовать за мыслями великого человека есть наука самая занимательная». И чем талантливее автор, тем делать это художнику интереснее. Постоянно возникают новые варианты рисунков, хочется как можно ближе подойти к авторскому замыслу.

В результате моя работа над поэмой затянулась, и только не-

давно вышла в свет подарочная книга в издательстве Гознак. Расскажу, как я над ней работал.

Пушкин писал свою поэму для взрослых. Но эта удивительная фантастическая сказка, полная озорства и юмора, слушается с увлечением детьми уже с пятилетнего возраста. А в восемь лет многие читают ее самостоятельно. Естественно, я стал иллюстрировать поэму для детей. Решил нарисовать картинки на всех разворотах книги, чтобы дети могли ее сразу и читать, и рассматривать.

Рисунки хотелось сделать не вообще красивыми, а в духе поэмы Пушкина. А каков этот «дух»?

Поэт начал ее сочинять юношей, когда еще учился в Лицее. Поэма создана по мотивам русских народных сказок, которые он слышал в детстве. Она о любви и верности, о победе добра над злом, о счастье, завоеванном в борьбе; в ней — удивительная

Л. В л а д и м и р с к и й.
Иллюстрация к поэме
А. С. Пушкина
«Руслан и Людмила».
Акварель, карандаш. 1989.





солнечная сила и ясность. Мне думалось, что иллюстрации должны быть четкими по рисунку, динамичными по композиции, разноцветными по краскам. Но от последнего потом пришлось отказаться.

Внимательно перечитывая поэму, обращаешь внимание на то, что Пушкин очень редко употребляет слова, обозначающие цвета. Так, например, во всей поэме нет эпитетов: желтый, голубой, розовый и даже красный («девицы красные» — не в счет. Здесь это слово обозначает не цвет, а то, что они красивые). Синий упоминается всего один раз. Не было и зеленого цвета. Пушкин добавил его во вступлении к поэме, которое написал гораздо позднее.

Поэт знал, что в русских волшебных сказках всегда присутствует образ солнца с его золотым сиянием. И поэтому эпитет «золотой» употребляется часто. Но ведь это не цвет на палитре художника, а теплый тон, солнечное свечение.

Пушкин очень любит поражать читателя эффектами света.

Их можно перечислить много, например: «Вдруг... свет блеснул в тумане», «...озарена мгновенным блеском тьма ночная», «нагими саблями сверкая», «блистая в латах, как в огне», «копье сияет как звезда» и другие. Напрашивается вывод, что в поэтическом воображении Пушкина возникали в основном не цветные картины, а световые, тональные. Иначе говоря, по терминологии, принятой у художников, поэт был графиком и с увлечением работал светом и тенью, а цвет применял редко и ответственно. Недаром и в реальной жизни он любил рисовать пером. Это открытие заставило меня отказаться от разноцветия в иллюстрациях.

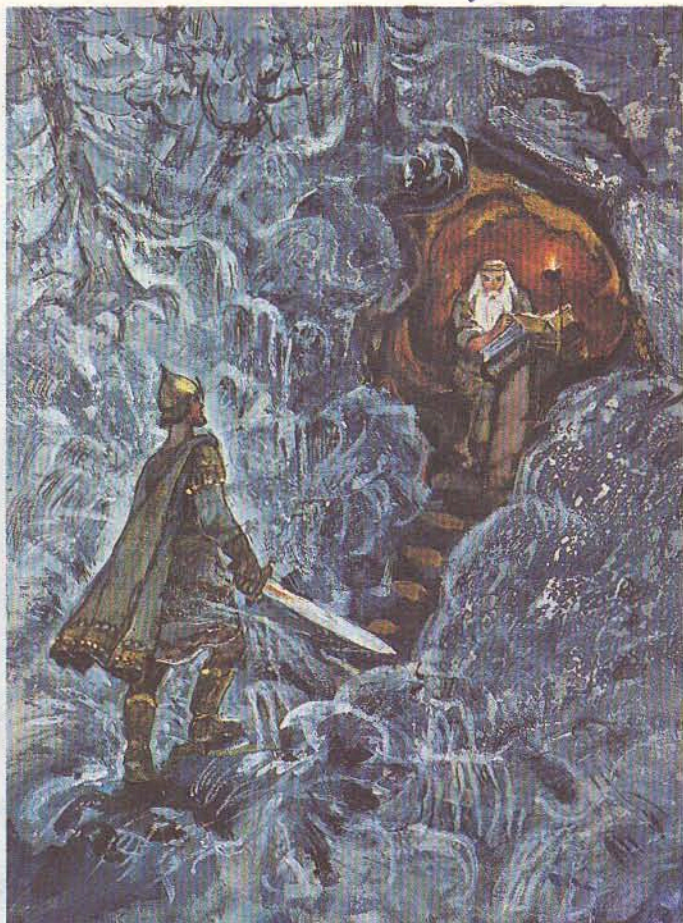
Так как поэма начинается с вступления «У лукоморья дуб зеленый», решил сделать начало книги (суперобложку, переплет и форзац) зеленым. На первом форзаце изобразил кота, который шел по цепи направо — песнь заводил, а на последнем — налево, — сказки говорил. У Пушкина в поэме больше нет зеленого цвета. Нет его и у меня.

После долгих раздумий я решил рисовать иллюстрации тональными с подкраской в один цвет. Картинки хорошие — желто-золотистой, а тревожные — синей. Но синих красок много: кобальт, ультрамарин, прусская синяя... Какую взять?

Подобрать гармоничные цвета помог не кто иной, как замечательный колорист, великий русский художник В. Суриков. У него в картине «Боярыня Морозова» справа от саней стоит, склонив голову, боярышня, в синей (прусская!) шубке и золотистом платке. Но под ним у нее малиновый кокошник. А его куда? И тут я догадался: подкрасить все картинку, где есть Черномор, багрово-малиновым цветом, тем более что у Пушкина эпитет «багровый» есть. И цвет вполне волшебный.

Так все иллюстрации были раскрашены в основном в суриковской гармонии трех цветов: шубки, платка и кокошника.

Давно замечено, что дети любят рассматривать лица героев. Удивляешься, когда по лику величиной с горошину они пытаются



ся определить характер героя или его настроение. Поэтом у каждую из шести песен поэмы я решил предварить большим портретом одного из героев. Тем более что их характеры у Пушкина ярко и четко обрисованы.

Известно, что фотоаппарат «схватывает» человека в любом случайном настроении, и потому часто бывает, что портретируемый мало похож на себя: веселый человек запечатлен грустным, а добрый — суровым злодеем.

Художник же всегда старается передать не только внешнее сходство, но и характер человека. А это сделать совсем не просто. Надо внимательно приглядеться к человеку, понять его сущность. Не только улыбка или нахмуренные брови характеризуют портретируемого, но и поворот головы, положение рук, одежда, обстановка, цвет. Так, Руслан у меня на портрете смотрит прямо, он красив, светел, мужествен. Подкраска рисунка золотистая, добрая. Рогдай — сильный, уверенный в себе, мрачный; у него недобрый взгляд и

даже уши злые, а шлем грубой формы. Подкраска синяя — тревожная.

Довольно быстро я нарисовал портреты мудрого князя Владимира; пылкого Ратмира, спесивого Фарлафа, но с портретом Людмилы пришлось основательно повозиться. Дело в том, что невеста Руслана была так красива, что в нее влюбились все герои поэмы — от юного Ратмира до старца Черномора. Поэтому нужно было нарисовать такую красавицу, которая нравилась бы всем. Я рисовал очередной ее портрет и показывал своим знакомым. И если хоть одному он не нравился — браковал.

В конце концов понял, что угодить всем невозможно. И тут сообразил, что Людмила должна была нравиться еще одному мужчине — самому Пушкину! А у него идеалом была Наталия Гончарова, его невеста и жена — «чистой прелести чистейший образец». И ничего, что поэт увидел ее после того, как написал поэму. У каждого человека с юности есть в сердце идеал, который он мечтает встретить в

жизни, как это и случилось с Пушкиным.

За основу портрета Людмилы я и взял рисунок с натуры художника А. Брюллова, на котором изображена юная Наталия Гончарова. Правда, должен признаться, что я немного укорносил ей носик на свой вкус. На моем портрете Людмила грустит, она в плену у Черномора. И цвет подкраски — малиновый.

Книга вышла в свет, и я мог бы перестать думать о ней, но не тут-то было. Чем больше узнавал о жизни Пушкина, чем больше размышлял о его поэме, тем ближе и дороже становился мне и он сам, и его герои. Хочется нарисовать их портреты еще лучше, переделать многие иллюстрации, обновить оформление. Намечается переиздание книги, и я уже думаю, что неплохо было бы поместить на супере вместо декоративного изображения бога Ярилы — Солнца, новый большой портрет Руслана, изменить цвет переплета на тепло-зеленый и так далее. Работа продолжается.

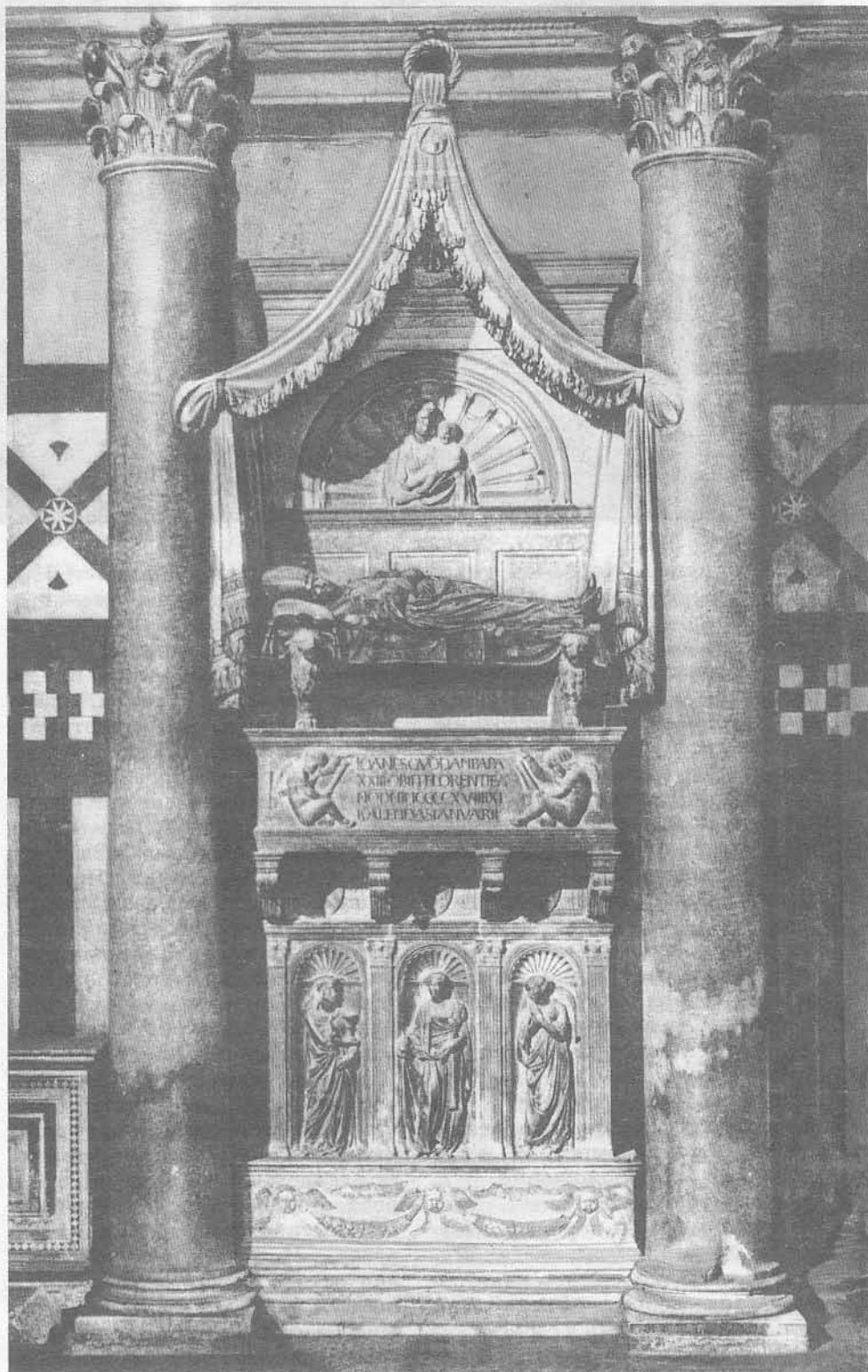
Л. ВЛАДИМИРСКИЙ,
заслуженный деятель искусств РСФСР

РЕНЕССАНСНОЕ НАДГРОБИЕ

Когда в 1444 году умер канцлер Флорентийской республики Леонардо Бруни, то вопреки церковным правилам похороны устроили «согласно обычаю древних» — так отметил один из очевидцев, имея в виду античность. Джанноццо Манетти — известный гуманист и философ произнес возвышенную речь на латыни, а покойного увенчали лавровым венком и на грудь положили написанную им «Историю флорентийского народа».

Венок и книга, эти непривычные для того времени детали погребального ритуала, изображены скульптором Бернардо Росселлино в надгробии Бруни. Именно они являются «ключом» к расшифровке нового, гуманистического содержания памятника доблестному гражданину и знаменитому ученому, отражающего идею посмертной славы, вечной памяти о достойно прожитой жизни. Даже архитектурное обрамление напоминает пролет римской триумфальной арки и символизирует дверь, навсегда открытую в бессмертии. Надпись же на стенке саркофага сочетает горечь утраты с желанием еще раз упомянуть о талантах канцлера: «После кончины Леонардо скорбит История, умолкло Красноречие и, говорят, Музы — греческая и латинская — не могут удержать своих слез».

В этом настойчивом прославлении личности Леонардо Бруни, в намеках и прямых указаниях на его земные дела и заслуги отражаются новые, ренессансные представления о жизни и смерти. Надгробия Возрождения обращены в прошлое умершего, по выражению историка искусства Э. Панофского, они «ретроспективны». Средневековые же памятники этого жанра, наоборот, устремлены в будущее, к бесконечности загробного существования. Забота о спасении души занимала христианина в те-

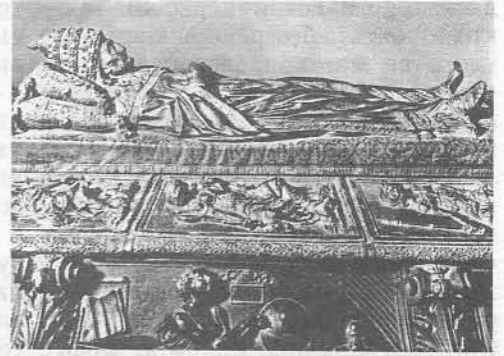




Донателло и Микелоццо.
Надгробие папы Иоанна XXIII.
Мрамор, бронза. Около 1425—1428.

Арнольфо ди Камбио.
Надгробие кардинала де Брей.
Деталь.
Мрамор. 1282.

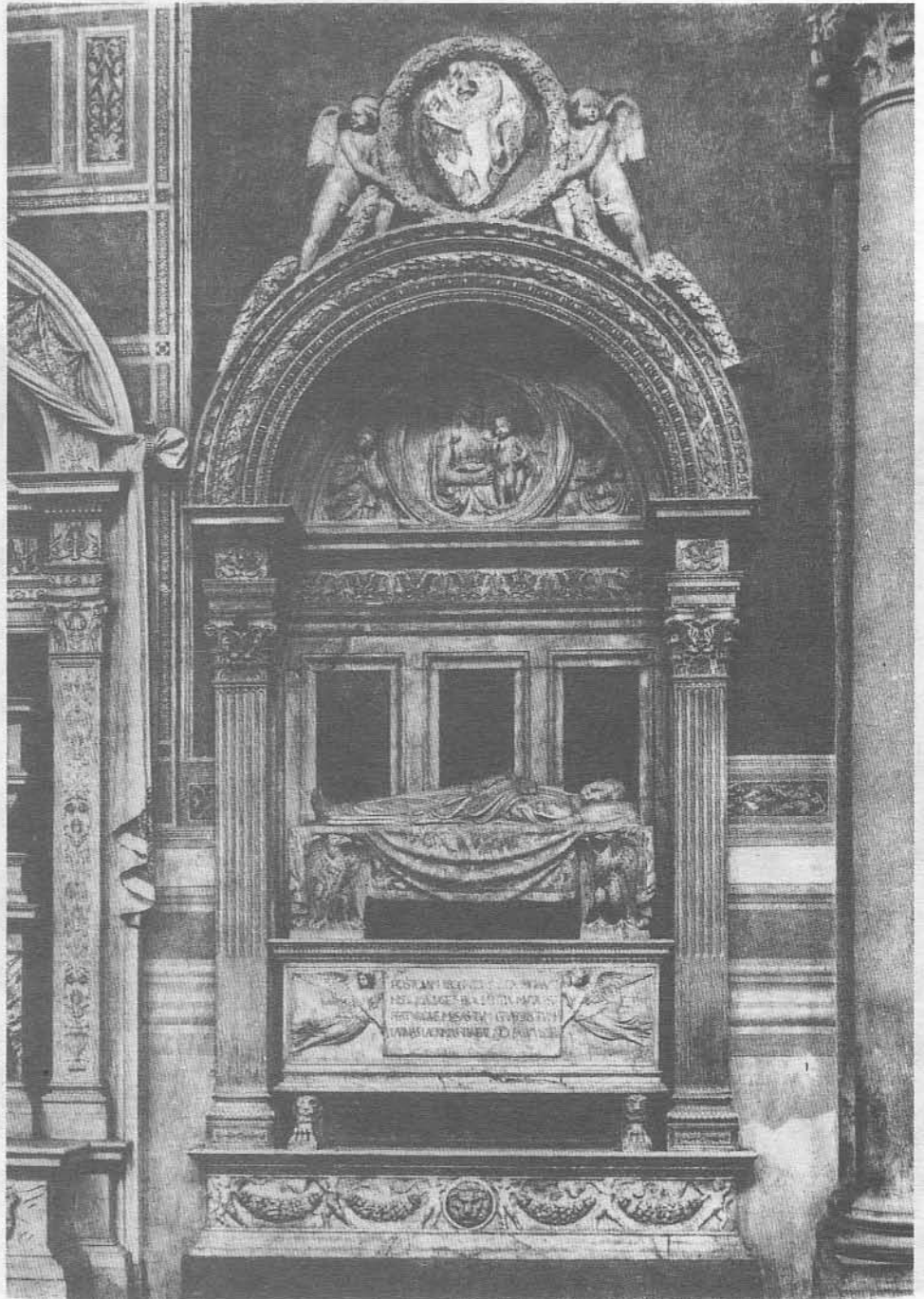
Антонио и Пьеро Поллайоло.
Надгробие папы Сикста IV.
Деталь.
Бронза. 1484—1493.



Бернардо Росселлино.
Надгробие Леонардо Бруни.
Мрамор. 1445—1450.

чение всей жизни, он рассчитывал не столько на себя, сколько на покровительство святых заступников, Богоматери. Люди Возрождения атеистами не были, эта христианская тема ясно звучит и в надгробии Бруни — ведь не случайно над фигурой канцлера помещен рельеф «Мадонна с младенцем», играющий свою роль в общем замысле памятника. Согласно религиозным представлениям, Богоматерь будет главной заступницей за людей, когда наступит конец света и на Страшном суде праведников отделят от грешников, чтобы каждому воздать по заслугам. Но эта традиционная линия в композиции надгробия и привычное уже с XIII века изображение Мадонны не являются в данном случае главным и далеко не исчерпывают смысла памятника.

За полтора столетия до смерти Леонардо Бруни в городке Орвьето, расположенном между Флоренцией и Римом, мастер Арнольфо ди Камбио исполнил надгробие кардинала Гийома де Брей. В нем восседающая на троне Богоматерь обращается два святых — покровителя кардинала, а также он сам, на коленях молящий о спасении души. Для Гийома де Брей прошлое не существует, жизненный путь завершён и кажется ничем не значащим по сравнению с вечностью небесного бытия. Леонардо Бруни, наоборот, необычайно важны его земные деяния — они дают право на загробное блаженство, ожидающее (так утверж-



дает христианская церковь) тех, кто прожил безгрешно. Причем меняется само представление о «праведной» жизни: в средневековье было достаточно не совершать ничего противоречащего религиозным догмам, в эпоху Возрождения добродетели должны сопутствовать успеху на гражданском поприще, в искусстве.

Есть и еще одно существенное различие. Судя по памятнику из Орвьето, кардинал Гийом де Брей надеется обрести бессмертие души при помощи божественных сил, к ним обращается с молитвой. Леонардо Бруни рассчитывал больше на самого себя и стремился достичь того же посредством благих поступков и усердных трудов. Бессмертие для него — это еще и жизнь в памяти потомков. Популярная в античности, такая трак-

товка была забыта Средневековьем, и лишь культура Возрождения вновь обращается к ней.

В ренессансном надгробии традиционные для религиозного сознания Средневековья представления о жизни и смерти преобразуются идеями гуманизма. Мысль о бренности и суетности земного существования сменяется признанием его непреходящей ценности. Убежденность в изменности, греховности человека уступает место вере в его безграничные возможности и высокое предназначение. Эпоха Возрождения восстанавливает понимание индивидуальности, уникальности каждого. Потому столь акцентируется в скульптурных гробницах этого времени личность умершего.

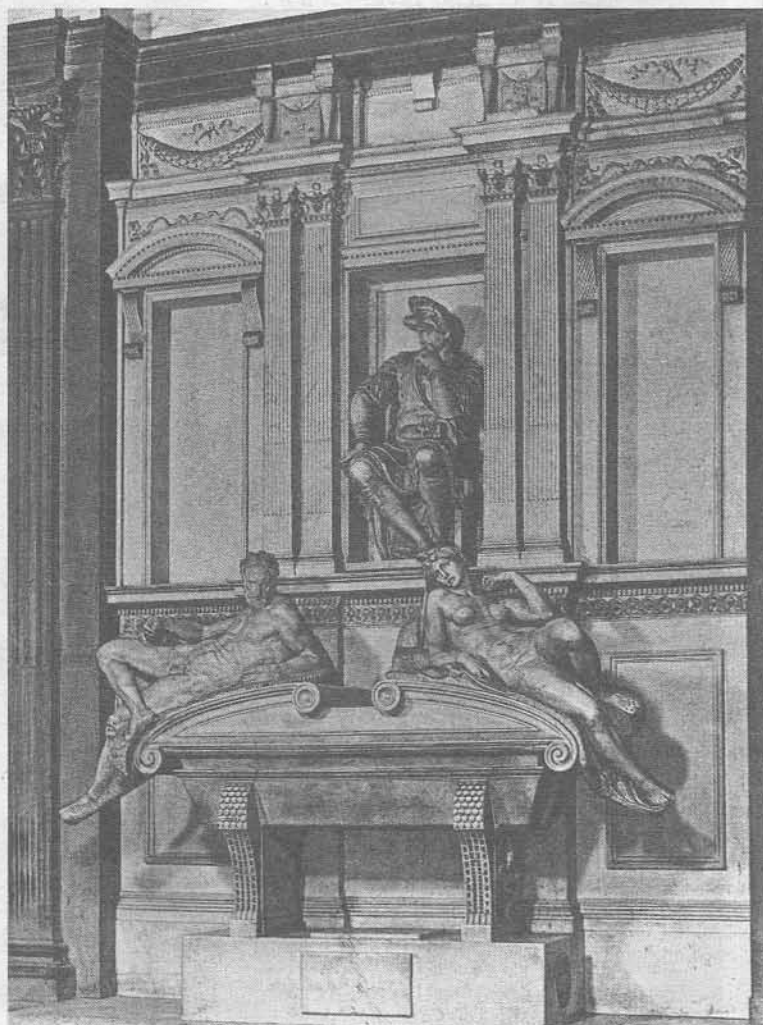
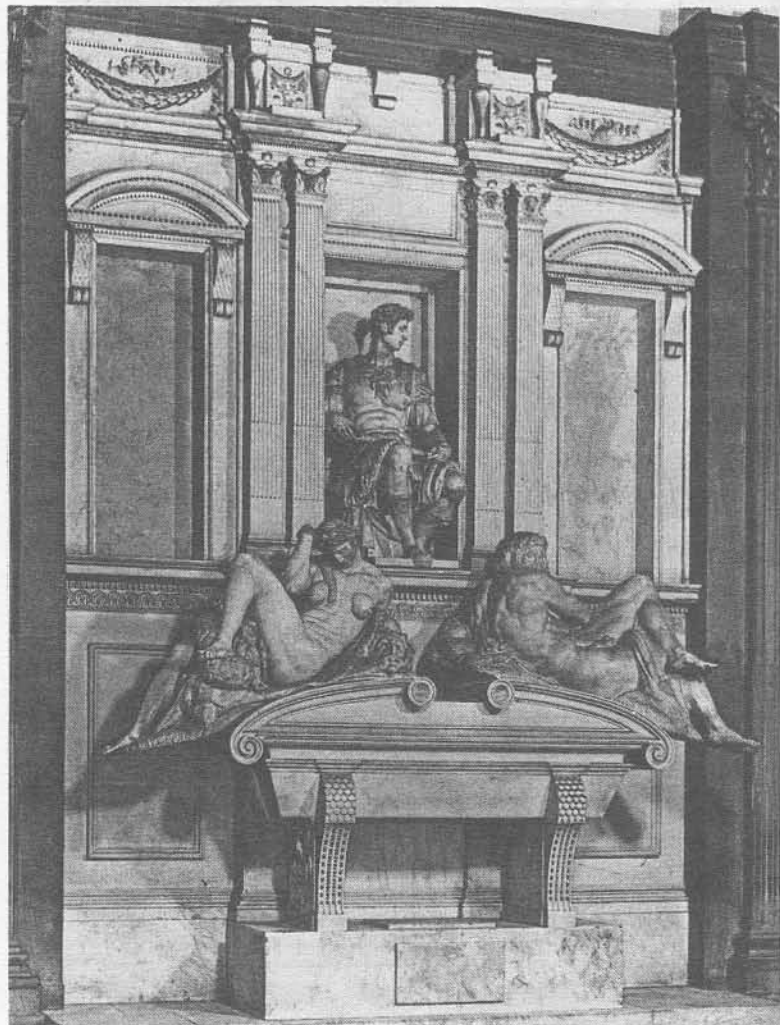
Надгробие папы Иоанна XXIII во флорентийском баптистерии —

один из самых ранних памятников ренессансной мемориальной пластики. Его авторы — Донателло и Микелоццо — концентрируют внимание на фигуре папы с детально переданными чертами лица. Портрет покойного дополняет надпись-эпитафия и три аллегорические фигуры добродетелей (вера, надежда, милосердие). И хотя проживший бурную жизнь Иоанн XXIII не отличался особой чистотой помыслов и поступков, в надгробии он предстает перед нами человеком глубоко добропорядочным. В конце концов важно не соответствие созданного скульпторами образа папы Иоанна XXIII и действительных фактов его биографии, а само желание дать подробную характеристику человеческой личности.

Изображения христианских

Микеланджело.
Капелла Медичи. Надгробие
Джулиано Медичи.
Мрамор. 1520—1534.

Микеланджело.
Капелла Медичи. Надгробие
Лоренцо Медичи.
Мрамор. 1520—1534.



Ван Гог и модернизм



В мировом искусстве есть художники, многое давшие последующим поколениям. И все же Ван Гог даже в чинном ряду классиков следует принимать по особому счету. Выставки его всегда полны посетителей, как любопытствующих, желающих найти ответы на волнующие вопросы, приобщающихся к культурной жизни, так и серьезных ценителей, хотя при жизни творца общество не сумело понять и не приняло

сверкающих, источающих свет произведений.

У Ван Гога не было прямых продолжателей, как принято говорить, школы, но его влияние на последующие поколения художников всего XX века оказалось огромно, его творчество породило массу поклонников. Количество подделок, наполнивших художественный рынок, вторило росту посмертной известности и популярности художника. Выставки нача-

ла века, издание переписки в 1905 году, монографии, хлынувшие в 1910-х годах, настоящий бум популярности в двадцатые-тридцатые годы, когда выходят беллетристические произведения, фильмы о Ван Гоге.

Художник предугадал некий закон образного восприятия, ставший ныне почти непреложным. Недаром говорят о «вечно человеческих качествах его могучих чувств, взывающих к нашему времени как крик проносающейся птицы».

Ван Гог был реалистом по сути, он ничего не выдумывал специально, не доверялся излишнему полету фантазии, его темы взяты из окружающей жизни — пейзажи, проникновенные образы простых людей, любовное запечатление их быта. Его волновали сюжеты в чем-то архаичные, особенно если задуматься над тем, что это было время начала научно-технической революции.

Он обладал удивительным умением через минимальное поведать окружающим максимум сведений и впечатлений, дать богатство ассоциаций, указать на постоянную изменчивость окружающего мира, мог обнажить всеобщую взаимозависимость, трудно объяснимые связи между невидимой сутью вещей и природой. Произведениям Ван Гога свойственна притчевость, философичность. Например, что может быть привлекательного в старом стволе дерева? Все пространство почти заслоняет монументальный комель ствола, вцепившийся, вросший в землю, с потрескавшейся шершавой корой, лишенный блеска и очарования молодости. Суровые следы прожитого, борьбы за существование на фоне спокойной линии горизонта с зеленой растительностью и мирными деревенскими постройками — залогом новых дарованных судьбою дней — с еще большей силой подчеркивают настаораживающий драматизм бытия.

Или знаменитая «Спальня Винсента в Арле», названная также «Желтая комната». С подробностями повседневной обстановки и каким-то особенно уютным молчанием, как бы предлагающим отдохновение среди привычных предметов обихода и мебели, пронизанных теплом человеческого чувства. Храмом, посвященным богу солнца и символизирующему его желтому цвету — вот чем ста-

нет южная мастерская. Дом желтого цвета, «обитель друзей» будет «обителью света», мечтал художник.

В портрете «Надзиратель лечебницы Сен-Поль» сморщенное яблоко-лицо, пронизывающий, цепкий взгляд. Образ настолько выра-

и «актер на сцене, играющий трудную роль и вынужденный держать в уме сотню разных вещей одновременно в течение какого-то получаса» — по утверждению Анри Перрюшо.

Такая безжалостная, в чем-то жестокая, но спокойная и уверен-

Ван Гога. Он сам обменивался картинами с Гогеном и Бернаром. Причем это носило характер полемико-послания. Например, на картину со стволом дерева откликается Гоген, а затем вновь подобный мотив пишет Ван Гог. Понимая ценность творений голландца,



Ван Гог
Подсолнухи.
Масло. 1889.
95×73.

Ван Гог.
Спальня Винсента в Арле.
Масло. 1889.
73,6×92,3.

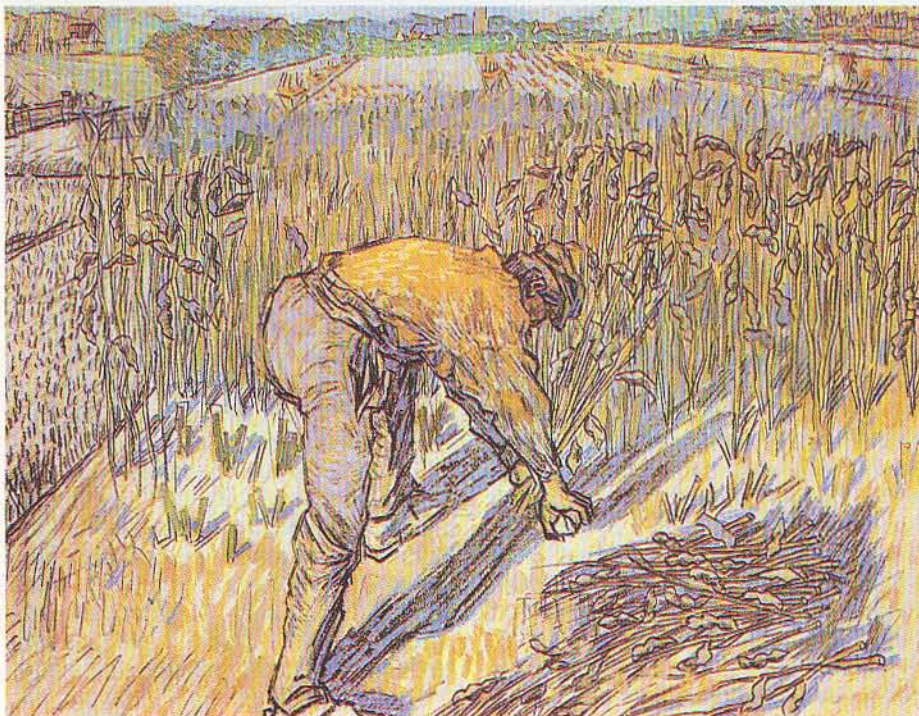
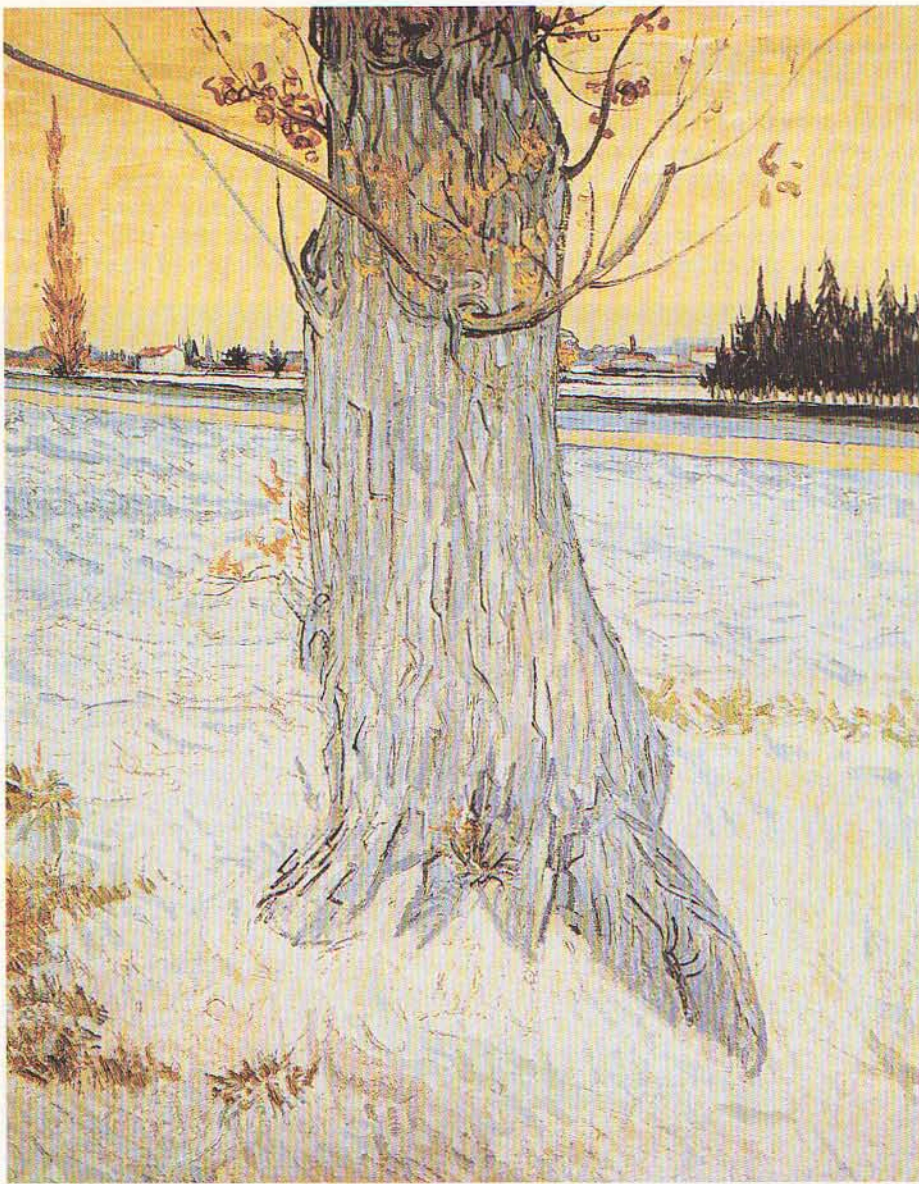
зителен, что не обращаешь внимания на немасштабность черт лица, некоторую их сдвинутость. Во взгляде надзирателя сотни потрясений, способных сломить, потрясений, выковавших человека твердого нрава.

Живопись или рисование, любая художественная деятельность для Ван Гога была интеллектуальной работой, основанной на «чистом расчете». Ван Гог считал, что он действует в таких же условиях, что

ная последовательность в достижении цели неминуемо должна была послужить образцовым примером. Ван Гог стал символом нравственной стойкости, самоотверженного противостояния враждебным выпадам и агрессивным нападкам со всех сторон, не говоря уже о ситуации одиночества, отсутствии успеха, сомнений в себе.

Художники стали первыми настоящими ценителями творчества

многие мастера старались заполнить его работы. Единственная картина, проданная при жизни Ван Гога, «Красные виноградники в Арле», находящаяся теперь в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, приобретена именно художницей — Анной Бош. Живопись Ван Гога можно увидеть у Писсарро, Родена, Явленского, Моля, графику — у Матисса.



Между тем не волевой склад натуры и не притчевость образного замысла произведений влекли к творческому наследию мастера последующие поколения живописцев. В условное изобразительное пространство холстов Ван Гога было заключено нечто иное, куда более важное, без чего, в сущности, не могло состояться ни одно сколько-нибудь значительное творение искусства XX века. В неистовом духовном темпераменте художника был заключен дар созидания, позволяющий не просто отстраненно воспринимать окружающую картину бытия, а как бы реально творить ее в своем сознании заново. Невзрачный, подчас отталкивающий своей неэстетичностью мотив или предмет, как, например, стоптанные, искореженные расстояниями долгих дорог ботинки, неизнаваемо преображаются на плоскости холста. Кажется, изображение воссоздано не рукотворно, кистью, но по нематериальному мановению сокровенного эмоционального движения. Именно пронзительное «психологическое» состояние натуры, словно пребывающей в интимном пространстве души художника, обрело исключительную важность для мастеров новейшего времени. Их неотступно влекла проблема образного психологизма его искусства, интриговал индивидуальный метод познания им действительности, выраженный в чисто ван-гоговской «одушевленности». «Дышать, чувствовать, двигаться могут куст, дерево, дорога, космос — у Ван Гога страдают даже камни. Вот почему малое и великое зачастую взяты у него в одинаково огромном художественном масштабе. Самой же существенной стороной этого метода было то, что мерилom всего, началом начал неизменно оставался человек», — подметил Анри Перрюшо.

А цвет!.. Цвет полотен Ван Гога, тот самый, способный целиком завладеть вашим сознанием, произвести душевную смятенность, осуществиться в человеке катарсисом. В его власти смять, сломить

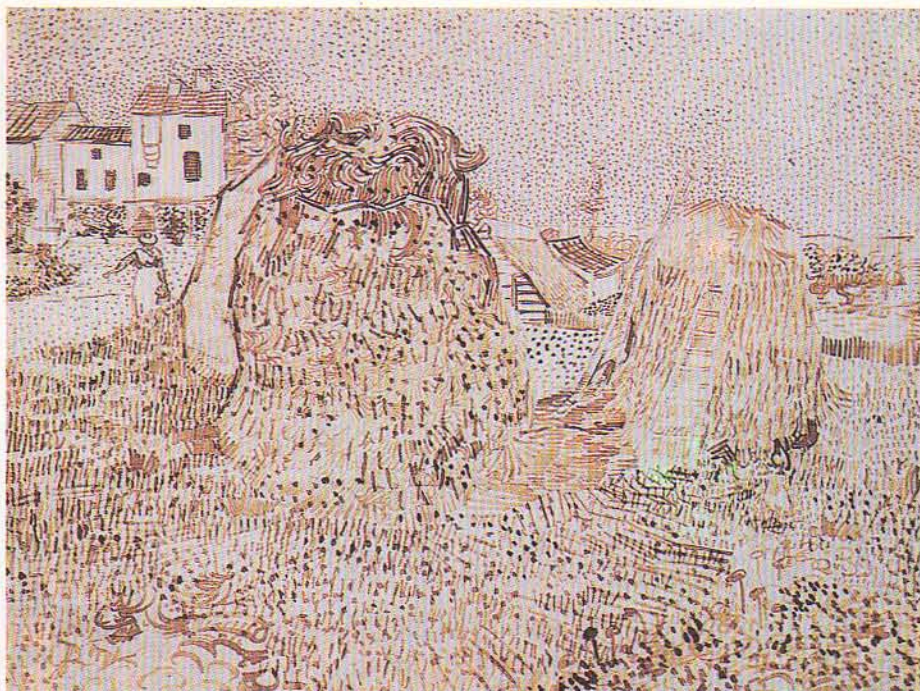
Ван Гог.
Ствол старого дерева.
Масло. 1888.
92×72,4.

Я. Тоороп.
Мужчина, убирающий фасоль.
Уголь, пастель, масло. 1903.
48×61.

чувство или, напротив, выпрямить, вознести, направить поток мыслей в сферу радости и ликования, потрясая ее до последних пределов лирического. Нечеловеческое напряжение воли отозвалось чудом — художнику открылась великая тайна красочной палитры мира. Живое взаимодействие, непрерывное взаимодействие, жар горения или холод остывания сгустков цвета воспринимаются не просто ночным небом или полем ржи, кипарисом или цветущим садом, деревенской повозкой или диском солнца, но скорее ценностной основой сущего, непреходящей божественной идеей огромной бесконечности Вселенной.

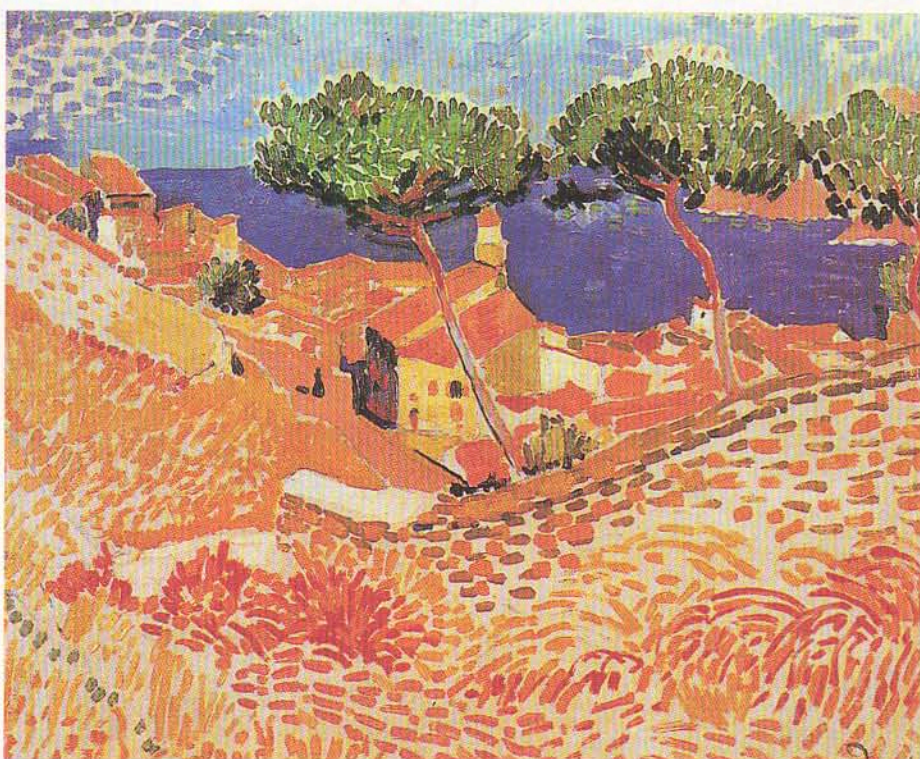
Вот где еще один источник творческой энергии, поле воздействия, охватившее широкую зону художественных пристрастий текущего века. Небывалая содержательная емкость тональных контрастов, действенная импульсивность красочного мазка, неудержимый напор образа предрекли разрушение преград, заставили глубоко переосмыслить живописную традицию. В творческих воззрениях свершился очищающий переворот. Со всей очевидностью перед вопрошающими умами молодежи предстал еще неведомый эстетический идеал. Философский лиризм ван-гоговской цветометафоры наконец подвел мастеров новейшего времени к пониманию знаковой наполненности драгоценного колорита памятников средневекового искусства — великолепных витражей и мозаик. Именно идея цвета как высокого пластического символа движения мироздания и движения человеческой мысли теперь воспринималась чуть ли не сверхзадачей живописного творчества.

Какие только мастера и направления визуальных искусств XX века не были втянуты в сферу ван-гоговского наследия, не восполнили от него изъяны собственных профессиональных утрат. Это и объединение немецких экспрессионистов «Мост», и «Синий всадник» — зачинатель лексики отвлеченной абстракции, и французские фовисты, а вслед за ними и сюрреалисты Миро, Эрнст, или такие приверженцы раскованных, свободных колористических штудий, представители парижской школы живописи, как Вламинк, Сутин, Кислинг, Руо.



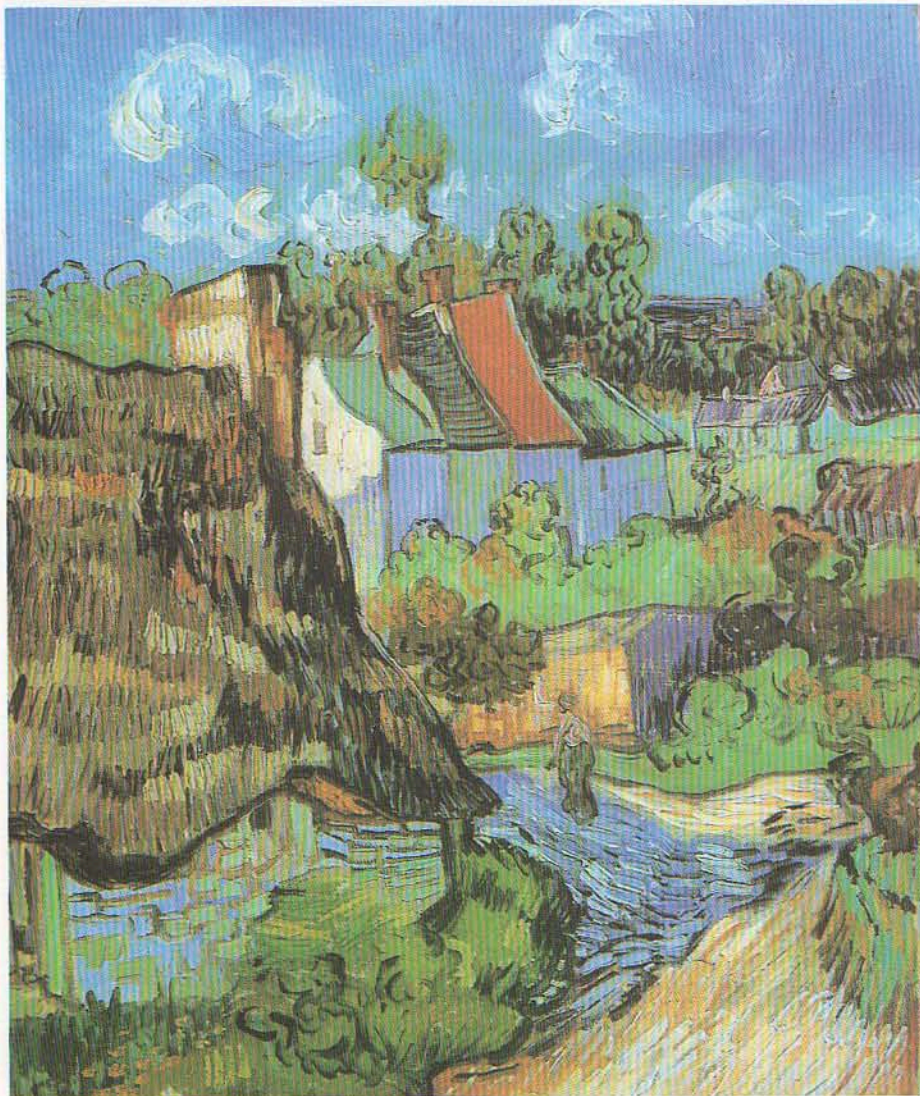
Ван Гог.
Стога сена.
Карандаш, тушь. 1888.
24×31.

А. Дерен.
Коллиур, деревня и море.
Масло. 1905.
65×81.



Открытая Ван Гогом новая образная выразительность помогла уйти от поверхностного отображения сиюминутных событий и вложить в линию и цвет высокую реальность откровений разумного начала. «Идейной плотью» элементов изобразительной формы отныне был утвержден исключительно гуманистический пафос.

Влияние Ван Гога сказалось и в



Ван Гог.
Дома в Овере с одинокой
фигурой.
Масло. 1890.
72×60,5.

М. В л а м и н к.
Лодки под парусами.
Масло. 1906—1907.
73×92.



буквальных повторениях излюбленных сюжетов с согбенными спинами работающих на полях крестьян, убирающих урожай, домами с высокими крышами, имитации манеры письма с дробным мазком, применением системы дополнительного цвета.

К нему обращаются все новые поколения творцов и находят в нем опору, источник вдохновения, точку отсчета. Разные эстетические эпохи по-разному понимают Ван Гога, имеют свой оригинальный взгляд на его картины, каждой он актуален по-особому. Его творчество всегда остается жизненно необходимым.

Творческое наследие художника и его влияние на искусство XX века стало темой глубокого всестороннего исследования, проведенного музеем Фолькванг в западно-германском городе Эссен. Выставка «Ван Гог и ранний модернизм 1890—1914» стала действительно знаменательным событием.

В Германии отношение к художнику не было однозначным. Восхищение и интерес экспрессионистов сменились шовинистическими спекуляциями, шквалом возмущения и негодования общества в связи с приобретением Художественной галереей Бремена в конце 1910-х годов картины «Маки в поле», как тогда акцентировалось, художника французской школы. Объективный взгляд утвердился лишь значительно позже, после второй мировой войны.

Выставка — прекрасный предлог, чтобы показать хорошую живопись и графику, собрать вместе редкости, извлеченные из многих частных коллекций и музеев небольших городов, из-за рубежа. При этом организаторы выставки сосредоточились на экспонировании только тех произведений Ван Гога, которые вошли в орбиту внимания художественных кругов в указанный период.

Наглядное сопоставление на экспозиции произведений Ван Го-

га с произведениями его приверженцев воочию продемонстрировало всю широту влияния художника на искусство мастеров, следовавших за ним.

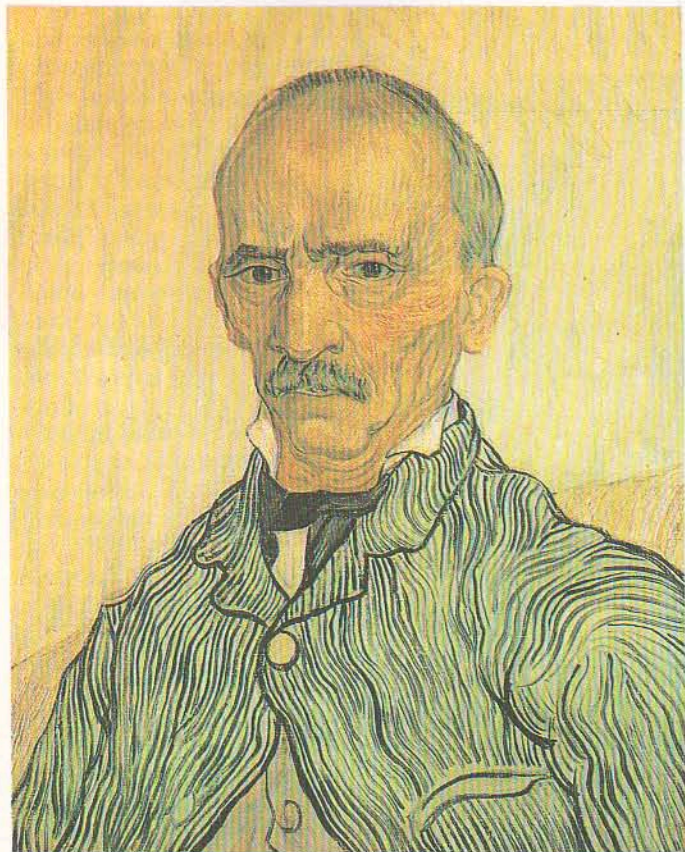
Голландский живописец Ян Тоороп заимствовал у соотечествен-

кал контрастов плотных цветовых заливок его полотен, стихийный порыв ошеломляющей динамики пунктира мазков увлекали их чувства, раскрепощали воображение.

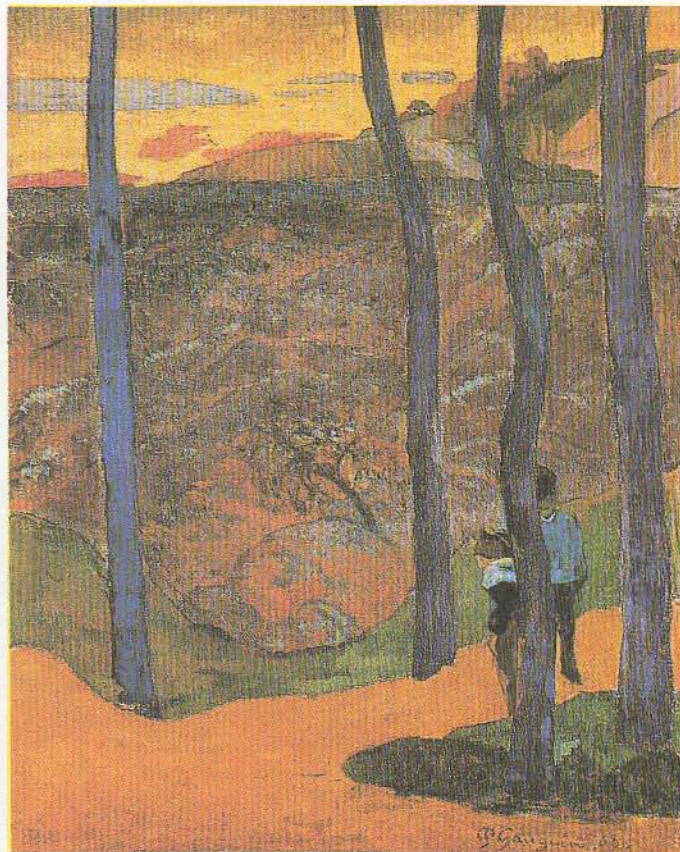
Пикассо потрясла в нем самозабвенность страсти, предель-

тили боль и страдания, воплощенные в его полотнах, моральное мученичество изгоя, человека, оставленного один на один с внешней, враждебной ему средой.

Кроме того, выставка показала истинную образованность худож-



Ван Гог.
Надзиратель
лечебницы Сен-Поль.
Масло. 1889.
60×46.



П. Гоген.
Синие деревья.
Масло. 1888.
92×73.

ника остроту ломкой линии, пронзительную чеканность силуэта, жестко очерченного черным штрихом. В основу повествовательной канвы его произведений он зачастую непосредственно брал целые сюжеты или отдельные мотивы, изначально разработанные Ван Гогом. Тооропа вдохновлял подлинный демократизм ван-гоговского мировосприятия.

Французские фовисты, Матисс, Дерен, Вламинк, Ван Донген, Дюфи, Брак, были буквально зачарованы силой энергии, исходящей от интенсивных, глубоких по тону красок первозданной чистоты. На-

ность человеческого страдания, вобравшего все происходящее на земле.

Крупнейшему австрийскому художнику Густаву Климту и наряду с ним живописцам «Синего всадника» — Кандинскому, Марку, Явленскому, Клее оказались близки иносказательность обобщающего символизма и плоскостная декоративность цветовой полифонии Ван Гога.

И, наконец, немецких экспрессионистов Кирхнера, Нольде, Хеккеля, Пехштейна, прямых продолжателей художественной программы голландского мастера, захва-

ника, настоящий масштаб его духовных интересов. Он знал несколько языков, самостоятельно переводил Библию, обладал прекрасной зрительной памятью. Ван Гог досконально ориентировался в событиях мира искусства — представлял себе культуру импрессионизма, символистов, японскую гравюру. Много и увлеченно читал великих французских романистов XIX века. Короче, был воспитан в соответствии с уровнем знаний своего времени.

Материал подготовили
А. Шумов, Н. Махов

ИКОНОСТАС



Иконостас в его развитом виде — форма относительно поздняя. Византия, приобщившая Русь к христианству, вообще не знала высокой, украшенной резьбой и позолотой стены из икон, отделяющей восточную часть храма. Там существовали низкие алтарные преграды — глухая стенка либо колоннада, несущая

горизонтальный брус. Сверху преграды или между колонн ставились немногочисленные иконы.

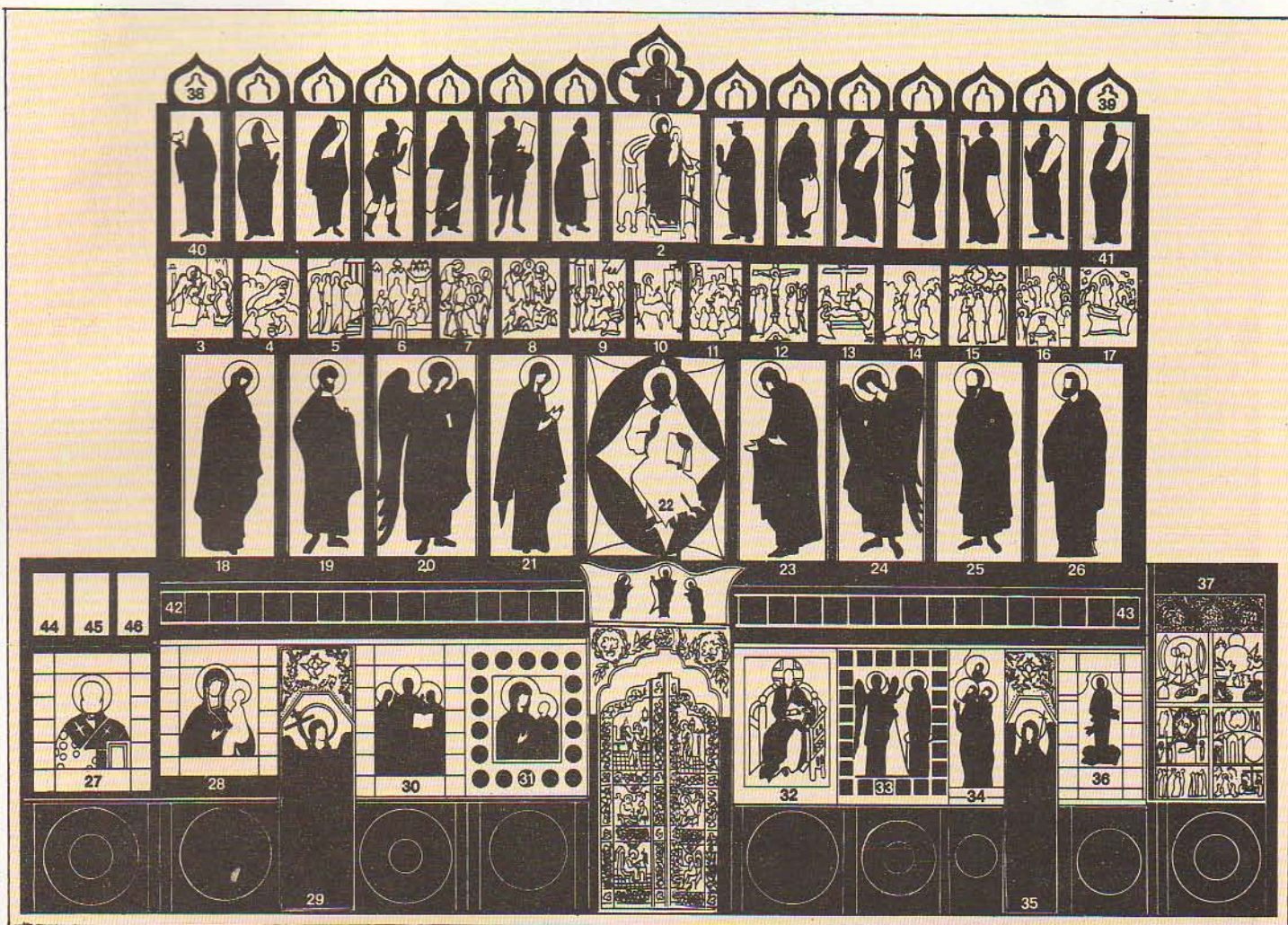
Согласно церковной истории первая преграда появилась в IV веке. Св. Василий Великий, немало потрудившийся над составлением чина литургии, по словам его жизнеописателя, был наделен особым даром: когда он приступал к

главному литургическому таинству — превращению хлеба и вина в тело и кровь Христовы, — с неба спускался Святой Дух и колебался над престолом золоченого голубя. Но однажды голубь остался недвижим. Василий взглянул вокруг и заметил, что прислуживавший ему диакон засмотрелся на красивую прихожанку. Вот тогда, чтобы оградить клир от соблазнов, святитель и распорядился установить преграду между алтарем и средней частью церкви.

Преграда действительно появилась в христианских церквях приблизительно в это время. Однако причины ее возникновения были гораздо серьезнее. Одним из основополагающих понятий новой религии было понятие «таинства». Его таинственность и призвана была показать алтарная стенка: она скрывала от взглядов непосвященных происходящее в алтаре.

Брус, завершающий сквозную преграду, по-гречески назывался «темплон». По-русски его название стало звучать как «тябло». Поскольку русские храмы в основном строились из дерева, преграды тоже стали деревянными, и тябло превратилось в полку для икон. А икон в наших церквях, в отличие от византийских, становилось все больше: ведь деревянные стены трудно и неудобно расписывать, и поэтому иконы должны были заменить стенопись. Постепенно их, очевидно, стали группировать по сюжетам и расставлять на тяблах друг над другом. Так, по мнению исследователей, сформировался русский высокий иконостас.

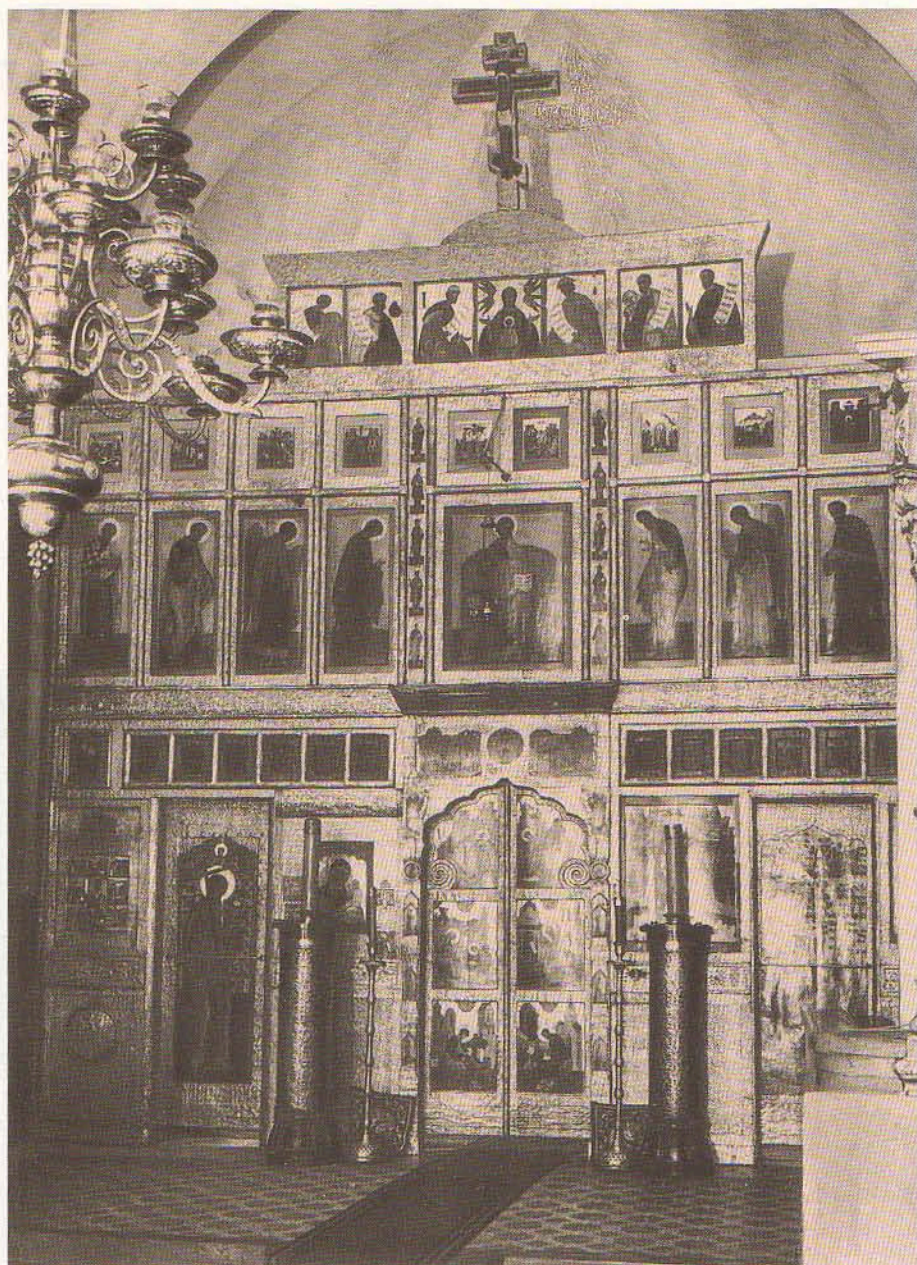
Основным рядом иконостаса был деисусный (от греческого «деисис» — моление). Уже на византийских преградах ставилась икона Христа, а по сторонам от нее — образа Богородицы и Иоанна Предтечи, в молитвенных позах обращенных к Христу. Главная идея деисуса — моление всех святых перед Спасителем за род человеческий на Страшном суде. Христос изображается здесь как грозный судия: он восседает на престоле в окружении небесных сил («Спас в силах»). Вместе с Богородицей и Предтечей к нему обращаются архангелы Михаил и Гавриил, апостолы Петр и Павел, Василий Великий, Иоанн Златоуст и другие святые, состав которых мог изменяться по желанию заказчика. В середине XVII века патри-



◁ Иконостас Благовещенского собора в Кремле. 1489.

Схема иконостаса Благовещенского собора в Кремле.

- | | | | |
|---|---|--|---|
| <p>1. Саваоф.
<i>XIX век.</i></p> <p>2. Богоматерь на престоле.
<i>Середина XVI века.</i></p> <p>3. Благовещение.
<i>Первая половина XV века.</i></p> <p>4. Рождество Христово.
<i>Первая половина XV века.</i></p> <p>5. Сретение.
<i>Первая половина XV века.</i></p> <p>6. Преполование.
<i>Середина XVI века.</i></p> <p>7. Крещение.
<i>Первая половина XV века.</i></p> <p>8. Преображение.
<i>Первая половина XV века.</i></p> <p>9. Воскрешение Лазаря.
<i>Первая половина XV века.</i></p> <p>10. Вход в Иерусалим.
<i>Первая половина XV века.</i></p> <p>11. Тайная вечеря.
<i>Первая половина XV века.</i></p> <p>12. Распятие.
<i>Первая половина XV века.</i></p> <p>13. Положение во гроб.
<i>Первая половина XV века.</i></p> <p>14. Сошествие во ад.
<i>Первая половина XV века.</i></p> | <p>15. Вознесение.
<i>Первая половина XV века.</i></p> <p>16. Сошествие Св. Духа.
<i>Первая половина XV века.</i></p> <p>17. Успение.
<i>Первая половина XV века.</i></p> <p>18. Василий Великий.
<i>Последняя четверть XIV века.</i></p> <p>19. Апостол Петр.
<i>Последняя четверть XIV века.</i></p> <p>20. Архангел Михаил.
<i>Последняя четверть XIV века.</i></p> <p>21. Богоматерь.
<i>Последняя четверть XIV века.</i></p> <p>22. Христос Вседержитель.
<i>Последняя четверть XIV века.</i></p> <p>23. Иоанн Предтеча.
<i>Последняя четверть XIV века.</i></p> <p>24. Архангел Гавриил.
<i>Последняя четверть XIV века.</i></p> <p>25. Апостол Павел.
<i>Последняя четверть XIV века.</i></p> <p>26. Иоанн Златоуст.
<i>Последняя четверть XIV века.</i></p> <p>27. Никола, с клеймами чудес.
<i>1699.</i></p> | <p>28. Богоматерь Тихвинская, с клеймами чудес.
<i>Середина — третья четверть XVI века.</i></p> <p>29. Архангел Уриил. Северная алтарная дверь.
<i>Начало XVIII века.</i></p> <p>30. Спас с предстоящими Богоматерью и Иоанном Предтечей, со святыми на полях.
<i>Конец XVII века.</i></p> <p>31. Рама от иконы «Богоматерь Донская» с изображением праведных жен.
<i>Конец XVII — начало XVIII века.</i></p> <p>32. Спас на престоле. 1337 (?).</p> <p>33. Благовещение Богоматери, с клеймами Акафиста. Храмовая икона.
<i>Первая половина XVII века.</i></p> <p>34. Иоанн Предтеча, апостол Петр и Алексей Человек Божий.
<i>1683, середина XVIII века.</i></p> | <p>35. Архангел Рафаил. Южная алтарная дверь.
<i>Начало XVIII века.</i></p> <p>36. Спас с припадающими святыми Сергием Радонежским и Варлаамом Хутынским, с клеймами притч.
<i>Середина — третья четверть XVI века.</i></p> <p>37. «Четырехчастная» икона.
<i>Середина XVI века.</i></p> <p>38—39. Пророческий ряд икон.
<i>Середина XVI века.</i></p> <p>40—41. Праотеческий ряд икон.
<i>Середина — третья четверть XVI века.</i></p> <p>42—43. Ряд таблеток-миней.
<i>Вторая половина XVII — начало XIX века.</i></p> <p>44. Никола Можайский.
<i>Начало XVII века (?).</i></p> <p>45. Спас поясной.
<i>XVI—XVII века.</i></p> <p>46. Воскрешение Лазаря.
<i>XVII век (?).</i></p> |
|---|---|--|---|



арх Никон ввел другой вариант деисусного чина по украинскому образцу — «апостольский», где к Христу с обеих сторон подходят 12 апостолов. Такой пример можно видеть в Успенском соборе Московского Кремля.

Под деисусным рядом или над ним располагаются иконы преимущественно на сюжеты Евангелия — праздничный ряд. Это двенадцатые праздники — 12 самых важных событий, связанных с Христом и Богородицей, особо празднуемые церковью. В их число входят Рождество Богородицы и Христа, Введение Богородицы во храм, Благовещение и Успение, Сретение, Крещение, Преображение, Воздвижение Креста, Вход в Иерусалим, Вознесение и Троица.

Следующий ряд — пророческий,

где молящимся предстают библейские пророки, возвещавшие о Христе. В руках они держат свитки с текстами своих пророчеств. Над ними находятся иконы с прародителями — прародителями человечества (праотеческий ряд).

После того как сложились эти четыре группы тематически связанных икон — четыре ряда иконостаса, — остались еще иконы, не объединенные одной идеей. Из них образовался нижний — местный ряд, где обычно стояли образа святых, особо чтимых в данной местности (например, иконы ростовских епископов Леонтия и Исаяи в ростовских храмах). Но и здесь соблюдался определенный порядок. Слева от входа в алтарь ставилась икона Богородицы, справа — Христа, рядом — храмовая икона с изображением того

праздника или святого, которым был посвящен храм. Окончательное становление русского высокоиконостаса связывают с именем Андрея Рублева. До нас дошел иконостас Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря, исполненный при его участии.

В XVII веке иконостасы обогатились дополнительными рядами. Наверху разместились иконы, посвященные Страстям Христовым — его страданиям перед казнью и событиям после нее. Весь иконостас по решению собора 1666—1667 годов стали завершать резным Распятием. Изредка ставили иконы с «апостольскими мучениями» — изображением пыток и казни каждого из них (из 12 учеников Христа согласно их житиям мирно скончался один Иоанн Богослов). Но наиболее интересным дополнительным рядом стал тот, что занял самый низ — тумбы иконостаса. Здесь появились портреты «греческих мудрецов», будто бы предсказавших явление Христа. Иногда такое включение античных персонажей в число христианских пророков имело свои основания. Вергилий, например, говорил в своих сочинениях о грядущем золотом веке, который он связывал с рождением божественного младенца. Для христиан естественно было ассоциировать это с Рождеством Христовым.

Важным элементом иконостаса были двери, ведущие в алтарь. Они назывались царскими (ибо ими входит Царь Славы — Христос), или райскими (поскольку восточная часть церкви символизировала собою рай). В раннее время врата, по существу, были теми же иконами: на их створках обычно писали творцов Литургии Василия Великого и Иоанна Златоуста или же Благовещение с Евангелистами. Затем их начали украшать резьбой, которая покрывала створки сплошным ковром. Живописные изображения сохранились в виде маленьких иконок, вставленных в фигурную раму — киот и прикрепленных к створкам. На северных и южных вратах, ведущих в особые отделения алтаря — жертвенник и дьяконник, — писали сюжеты, связанные с темой рая (Лоно Авраамово, Благоразумный разбойник, первым после распятия Христа вошедший в рай, архангелы — стражи райских врат).

В XVI веке между иконами появились столбики, делящие иконостас на отдельные клеточки-ячейки. Декоративная резьба превращала их в подобие архитектурного элемента. Но в полный голос архитектура в русских иконостасах заявила о себе в середине XVII века, когда патриарх Никон воспользовался услугами белорусских и украинских резчиков. Они принесли на Русь как новые, более сложные инструменты для обработки дерева, так и новый тип резьбы, называемый «флемской» (от немецкого «flämisch» — фламандский). Голландские и фламандские резчики действительно были создателями виртуозной резьбы в стиле барокко, которая затем распространилась по Европе, через Польшу попала в Белоруссию, а оттуда — в Россию. Условные мотивы орнамента сменились в ней натуралистично трактованными травами, цветами и плодами. Расписанные «золотом, серебром и розными красками», эти иконостасы в самом деле напоминали райский сад, где рос виноград — символ крови Христовой, гранат — атрибут его страданий, розы — знак райского блаженства.

С «флемскими» иконостасами в интерьеры русских церквей проникли ордер и скульптура. В XVIII столетии архитектурно-скульптурная «рама» иконостаса стала безудержно разрастаться в ущерб живописи. Уже в иконостасе собора Петропавловской крепости, исполненном в 1720-е годы по рисунку украинского мастера И. Зарудного, иконы занимают очень скромное место. Центр невысокого, по существу, одноярусного иконостаса решен в виде триумфальной арки. Царские врата (дошедшие в копии середины XIX века) открывают взору внутренность алтаря с огромной надпрестольной сенью. Открытость алтаря и использование круглой скульптуры свидетельствуют о католическом влиянии.

Однако известно, что культура петровского времени, как и сам царь-преобразователь, нередко отличалась излишним радикализмом. Послепетровские иконостасы возвращаются к традициям XVII века: становятся высокими и сплошными, но, в отличие от «флемских», приобретают вид цельной стенки-перегородки, к которой прикрепляются иконы в пышных



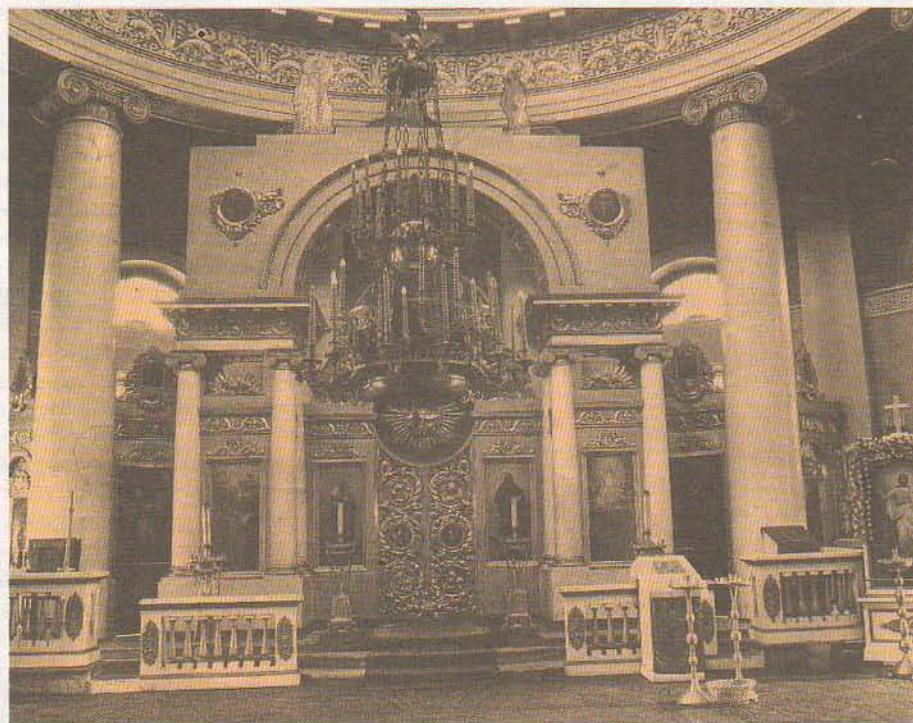
Иконостас Даниловского придела храма Святых отцов семи вселенских соборов Данилова монастыря. Москва. 1980-е годы.

Иконостас церкви Успения Рогожской старообрядческой общины. Москва. XIX век.

О. И. Бове. Иконостас церкви Всех Скорбящих. Москва. 1830-е годы.

рамках. Стена, окрашенная в яркий — синий, красный, зеленый — цвет, причудливо изгибается, копируя архитектуру барочных церквей XVIII столетия. По ней прихотливо стекают резные гирлянды, сверкающими брызгами рассыпаются позолоченные цветы и разорванные раковины-рокайли. Характер резьбы уже иной — неудержимая энергия органических форм сменилась утонченной грацией.

Совсем иным выглядит классицистический иконостас. Бурная



ВОЛШЕБНЫЕ КРАСКИ

динамика «флемской рези» и причудливая изысканность барочных храмов казались неуместными в продуманных, уравновешенных, гармоничных интерьерах классицизма. Перед алтарем поднялись строгие колонны, портики, фронтоны. Иконы стали выглядеть лишь дополнением, цветными вставками, оживляющими архитектурную конструкцию. Умаление роли священных изображений вызвало недовольство церкви: доходило даже до уничтожения «неподобных» иконостасов. Так по велению московского митрополита Филарета погиб один из иконостасов В. Баженова.

К середине XIX века не без влияния «ревнителее», подобных Филарету, вошли в обиход иконостасы в «русско-византийском» стиле. По конструкции и общему виду они напоминали «флемские», но заметно отличались от них сухостью форм и иным кругом декоративных мотивов. Правда, влияние классицизма сказывалось еще достаточно долго: в храме Христа Спасителя, например, был установлен иконостас в виде шатровой часовни — сени. Его шатер и кокошники вполне вписывались в «русско-византийские» каноны, но само представление об иконостасе как об архитектурном сооружении малых форм отвечало классицистическим традициям. Позднее была сделана и попытка возродить, в рамках стилистических поисков модерна, одноярусные преграды типа византийской. Такой иконостас установили в древнем соборе киевского Кириллова монастыря.

К сожалению, за годы Советской власти иконостасы пострадали значительно больше, чем другие «принадлежности культа». Здания храмов можно было приспособить под зернохранилища и мастерские, изделия из драгоценных металлов продать за рубеж, иконы удавалось передать в музеи или разобрать по домам. Иконостасы же уничтожались беспощадно. Говорят, из пепла одного иконостаса для нужд государства извлекли 8 граммов золота. Кое-что спасли энтузиасты — такие, как П. Д. Барановский, свозивший драгоценные фрагменты резьбы в Коломенское. Что-то уцелело чудом, что-то осталось в действующих церквях, ожидая своих исследователей.

И. БУСЕВА-ДАВЫДОВА,
кандидат искусствоведения

Дорогие ребята! Сегодня мы узнаем о необычном свойстве красок. Оказывается, они отличаются одна от другой не только цветом. Каждая из них вызывает определенное состояние: радость, веселье, боль, равнодушие, покой. Художники называли это явление языком красок. Об этом и расскажет новая сказка.

Жил-был один старый доктор. Однажды, возвращаясь домой с вечерней прогулки, он встретился со странными существами. Внешне они напоминали большие чернильные кляксы, но это были живые кляксы, умеющие ходить и говорить. Представившись путешественниками, они попросили о приюте на одну ночь. Доктор, будучи человеком добрым и отзывчивым, конечно же, не отказал. Дома при свете электрической лампочки он смог получше разглядеть своих гостей.

Их было четверо, и отличались они не только ростом, но и цветом. Самая маленькая, веселая, шаловливая, требующая к себе постоянного внимания клякса была желтой. Другая, чуть побольше, — оранжевой. Она тоже казалась веселой, но вела себя с достоинством и всем своим поведением напоминала ученика первого или второго класса. Две самые большие кляксы-родители были красными и выглядели очень энергичными. Именно они заставляли своих детей делать все то, что делали сами. Сами же они всегда чем-нибудь занимались, сохраняя при этом хорошее настроение и здоровый вид.

Одна из клякс держала большую клетку, в которой, на удивление доктора, лежал толстый зеленый кот. По всему было видно, что он сыт, ленив и ко всему равнодушен.

За чаем с абрикосовым вареньем и овсяным печеньем гости

рассказали хозяину о себе и своей родине — Королевстве цветного настроения. Оказывается, кляксы устроены таким образом, что меняют окраску в зависимости от настроения, поведения и самочувствия.

Желтый цвет — это цвет в основном маленьких детей, жизнерадостных приставучек и прилипалок. Оранжевый — веселых школьников, но не таких озорных, как малыши. Красный — цвет взрослых, уверенных в себе клякс, активных и здоровых. Все большие кляксы выглядят фиолетовыми. Зеленый — цвет равнодушия. Зато синий навеивает покой, тишину, сон. Засыпая, все кляксы становятся синими.

На следующее утро после завтрака ночные гости распрощались с добрым доктором, подарив ему на память о себе очки из Королевства цветного настроения. Они, как и кляксы, реагировали на состояние всего того, что попадало в их поле зрения, окрашивая предметы в соответствующий цвет, независимо от того, какими они были на самом деле.

Представьте, что и у вас есть такие очки, а на палитре не шесть красок: желтая, оранжевая, красная, зеленая, фиолетовая, синяя, а шесть настроений: радость, веселье, кипучая деятельность, боль, равнодушие, покой.

Первое, что мы сделаем, — это пойдем вместе с доктором к нему на кухню и, посмотрев на некоторые вещи через волшебные очки, зарисуем увиденное.

Задание первое.

На одной из множества кухонных полок стояла старинная Кофемолка, которой уже давно никто не пользовался. Жизнь не увлекала ее, и кухонная суэта была ей неинтересна. Поэтому несколько последних лет Кофемолка проводила в полусонном состоянии. Полкой выше стояла Бу-

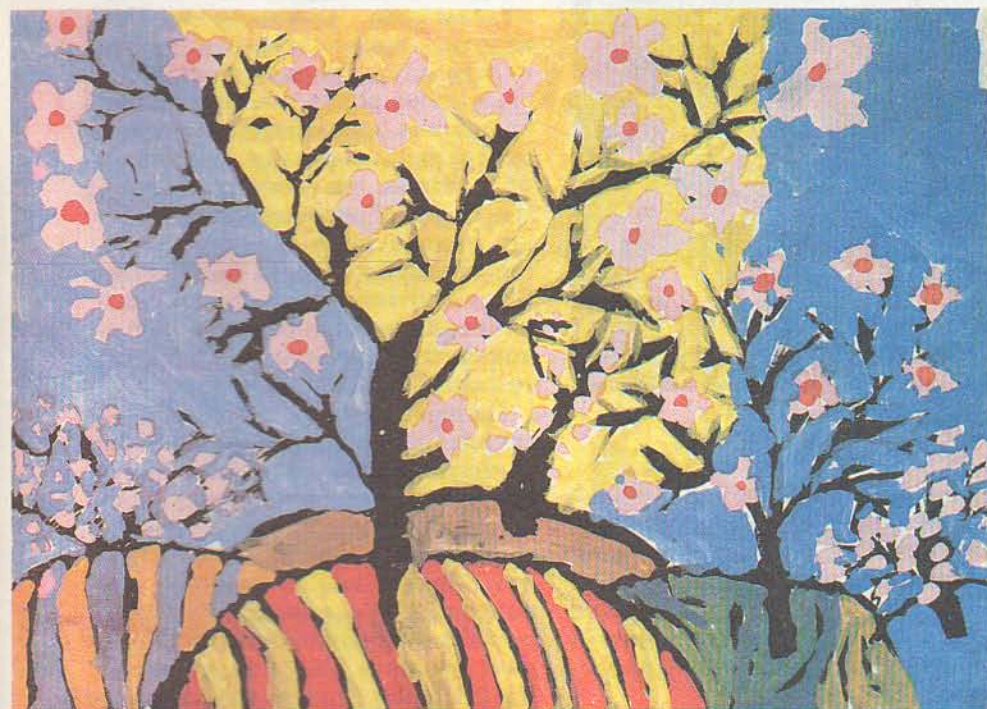


Настя Ишук, 6 лет.
Танец.
Гуашь.
Душанбе.

Наташа Тищенко, 6 лет.
Цветущий сад.
Гуашь.
Душанбе.

Диловар Абдуллоева, 9 лет.
Весна.
Душанбе.

Малика Махмудова, 6 лет.
Весна.
Гуашь.
Душанбе.



тылка из-под масла. Только вчера ее заполнили привычной, приятной жидкостью. Это всегда очень нравилось Бутылке. Она чувствовала себя нужной, и ее стеклянное тело становилось надежным домом для оливкового масла. Еще выше стоял кокосовый орех, точнее, его Скорлупа, которую использовали как шкапулку, складывая туда разные мелкие предметы.

Задание второе.

В шкафу хранились головные уборы: зимняя меховая шапка, летняя соломенная шляпа и обыкновенная клетчатая кепка. Было начало осени. Летняя соломенная шляпа отдыхала, а точнее, спала. Лето было жарким, и ей пришлось немало попотеть. Зимняя шапка ждала мороза, и поэтому лежала, равнодушно созерцая все вокруг. А вот кепка предчувствовала скорое похолодание и готовилась к выполнению своих прямых обязанностей.

Попробуйте и вы зарисовать ваши головные уборы, используя палитру настроений.

А мне остается лишь добавить, что все нарисованное: в одном случае набор кухонных предметов, в другом — головные уборы, можно назвать натюрмортом. Если же вы возьмете волшебные очки на прогулку в лес, то окружающая вас природа может предстать такой, как на рисунках детей из Центра изобразительного творчества Таджикистана.

Итак, удачной вам работы!

Е. ЗОРИНА

УЧИМСЯ ЛИНОГРАВИЮРЕ

Слово «гравировать» — значит вырезать на гладкой поверхности твердого материала. А гравюрой или эстампом называется оттиск на бумаге. Ранние европейские гравюры были на меди и появились в XV веке у золотых и серебряных дел мастеров, которые в оттисках проверяли качество работы. Скоро гравюра стала самостоятельным, самым доступным видом искусства. Первыми печатными листами были игральные карты, а затем на ярмарках появились картинки с изображениями жизни святых, рыцарских сцен.

В начале XVI века гравюральное искусство проникает в Россию. Материалом служит «луб» — липовая доска, на которой вырезали контур, отпечатывали его, а потом раскрашивали вручную. Эти картинки получили название лубка. К началу XX века многие художники стали выполнять гравюру от эскиза до оттиска. Появляется новый материал — линолеум. Более мягкий по сравнению с металлом и деревом, он удобнее в работе и позволяет добиться иных результатов.

Мы поговорим именно о гравюре на линолеуме. Вначале следует запастись линолеум рыхлый (для композиций, где не будет тонкой резьбы) и жесткий (для рисунка тонким штрихом). Все углы у доски (куска линолеума прямоугольной формы) должны быть строго прямые, размер с полями на 5—6 мм больше рисунка. Если линолеума нет, отказываться от идеи не надо. Первое время его могут заменить полосочки и квадратики пластика, которые продаются в хозяйственных магазинах. Единственное условие — материал должен легко поддаваться резцу.

Линолеум перед работой необходимо отшлифовать. Отрезав кусок нужного размера, смочите его водой и в мокром состоянии



Н. К а л и т а.
Учебный натюрморт.
Линогравюра.

полируйте пемзой или точильным камнем. Шлифовать следует аккуратно и равномерно по всей поверхности, не делая пропусков. Закончив, тщательно промойте линолеум водой, протрите чистой тряпочкой и дайте ему просохнуть.

Доску слабо грунтуют белой гуашью или темперой.

Позаботимся о хорошем инструменте. В художественных салонах продаются штихели по линолеуму в наборах и поштучно. Но даже если вы не найдете их в магазине, не отчаивайтесь. Проявите фантазию, и вещи, которые окружают, вам помогут. Вот в углу сломанный зонтик. Если взять его спицу и разрубить на кусочки по 7—10 сантиметров, получим несколько различных по размеру и форме заготовок для резцов.

Чтобы штихели были крепче, рекомендуется их закалить. Для этого кончик заготовки докрасна нагревают на огне, а потом осторожно опускают в сосуд с ма-

шинным маслом. Дав остыть, его обтирают тряпкой и мелкой шкуркой снимают окалину. Затем резец держат в пламени свечи, пока он не станет золотистого цвета, и опускают в воду.

Готовые резцы вставляют в короткие деревянные ручки и затачивают на бруске, смоченном маслом или скипидаром. При заточке локоть держат неподвижно, чуть приподнятым, а кистью руки водят к себе и обратно, плотно прижав затачиваемую поверхность к камню под углом 45°. Чтобы на концах инструмента не образовывалось выемки, точить надо аккуратно, часто проверяя степень и качество. Полукруглые равномерно поворачивают вокруг оси, а у остроконечных (угольником) точат только бока.

Вам, конечно, не терпится приступить к делу. Прежде всего организуйте рабочее место. Режут гравюру сидя, а доску кладут на стол горизонтально. Если гравюра небольшого размера, линолеум прибивают на фанерку или картонку, так удобнее будет ее резать, поворачивать линолеум, да и держать доску будет легче. Приготовьте инструменты, разложите их перед собой так, чтобы при повороте доски они не разлетались бы во все стороны.

Сначала проверьте возможности каждого резца. Нарисуйте два несложных рисунка. Один выполните белым штрихом на черном фоне, другой — черным на белом. Первый рисунок вырезаем и круглыми резцами, и резцами с треугольным профилем, используя все их возможности, чтобы штрих получился наиболее разнообразным. На другой доске резцом-уголком обрезаем рисунок со всех сторон, затем широкой стамеской выбираем фон. Старайтесь держать резец чуть наклоненным от линии рисунка, чтобы профиль штриха имел большую поверхность опоры. За-

тем можно скопировать фрагмент понравившейся гравюры одного из мастеров.

Приучайтесь сразу работать по правилам. Резец зажимают так, чтобы ручка упиралась в основание мизинца, который вместе с тремя остальными пальцами прижимает лезвие к большому пальцу, а ручку — к ладони. Большим пальцем руки повторяют движение резца, он скользит по большому пальцу, как по рельсам. Нажимая на штихель сильнее или слабее, вы добьетесь различной густоты штрихов. Большие пустые места выбирают широким резцом мелкими стружками.

Чтобы не пораниться, запомните два основных правила: работайте только очень острым инструментом, тупой резец будет срываться и проскальзывать; рука, придерживающая доску, должна находиться только сзади резца.

Когда образец вырезан, можно сделать оттиск. Для этого нам понадобится еще «уголок» — ку-

сочек фанерки или оргалита. Приклейте на него прямым углом полосочки толстого картона или линолеума, как это показано на рисунке: сюда при печати вкладывают доску.

Найдите тонкую малопрорезанную бумагу. Вполне подойдет обычная писчая.

Печатать гравюру лучше типографскими или масляными красками, но с добавлением прозрачных белил. Их не заменит ничто, и вам придется обратиться в типографию. Маленькой баночки хватит надолго.

Краску накатывают на доску валиком. С успехом можно использовать неширокий фотовалик или же самодельный — велосипедную камеру, натянутую на скалку.

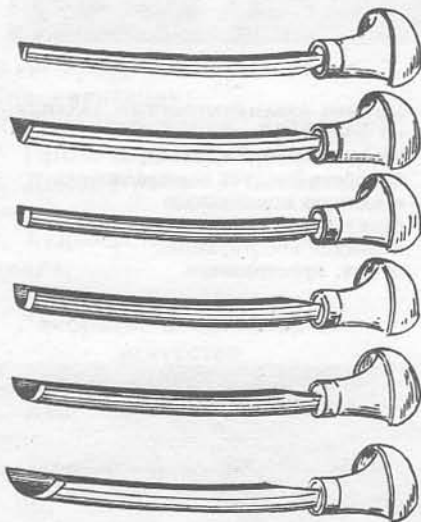
На кусочке стекла или пластмассы разведите небольшое количество краски, раскатайте ее тонким слоем и аккуратно нанесите валиком или тампоном на гравированный линолеум. Вставьте эту доску в «уголок», прижмите бумагу. Теперь при-

трите ее к доске кусочком воска или фотобумаги и равномерно протрите чайной ложкой или косточкой, упругой пластмассовой палочкой, сделанной из ручки зубной щетки. Когда оттиск отпечатан, аккуратно, поочередно приподнимают уголки и смотрят качество печати. Готовый оттиск снимают от «уголка». По окончании занятий доски и валик можно разбавителем или керосином большим тряпичным тампоном.

У вас получилось? Вы заметили, что вырезанные места остались белыми. Теперь выполните работу посложнее. Нарисуйте на доске натюрморт и попробуйте штрихом передать тон и фактуру предметов. Используйте все известные типы штрихов, разную силу нажима на штихель.

Ребята, у вас наверняка возникнут какие-то вопросы, а может быть, появятся интересные находки. Пишите нам. Присылайте свои работы.

О. ВОЛКОВА,
художник-педагог

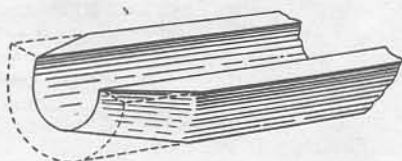


Образцы штихелей для гравирования по линолеуму.

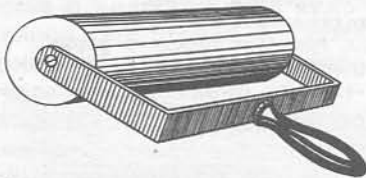
Остроугольные резцы.

Круглые резцы.

Схема заточки резца.



Распил пемзы.



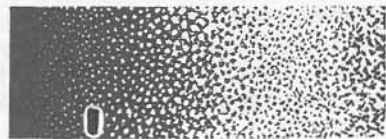
Валик для накатывания краски.

Уголок для печатания линогравюры.

Уголок с приклеенной бумагой.

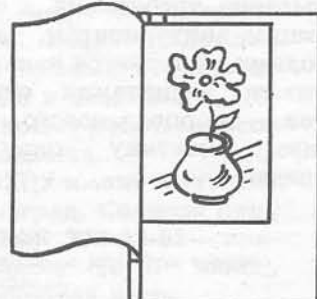
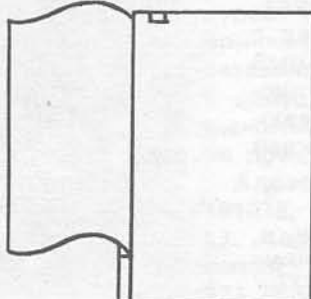


Пример передачи тона различными черными и белыми штрихами.



Пример передачи тона пунктиром (точками).

Уголок, готовый к работе. Уложена награвированная доска.



В наше училище принимают как ленинградцы, так и иногородние, но допуск к сдаче экзаменов предполагает достаточно высокий уровень начальной общехудожественной подготовки в области рисунка, живописи, композиции.

Самый сложный экзамен — композиция. Успешно его выдерживает только тот, кто свободно владеет различными способами графической передачи своих идей, не скован в выборе средств выразительности, умеет быстро сориентироваться в предлагаемых заданиях.

Помочь будущему студенту познакомиться со всем спектром специализаций вуза, их особенностями и тем, что их роднит, входит в задачу курса композиции в вечерней профориентированной школе.

Каждая специализация предполагает свободное владение такими категориями, как чувство формы во всем многообразии аспектов пространства и материала.

К примеру, на отделении интерьерера акцент делается на изучении пространственных отношений.

Проектирование тканей и моделирование одежды, имеющие между собой много общего, подразумевают изучение природных форм, объектов растительного и животного мира.

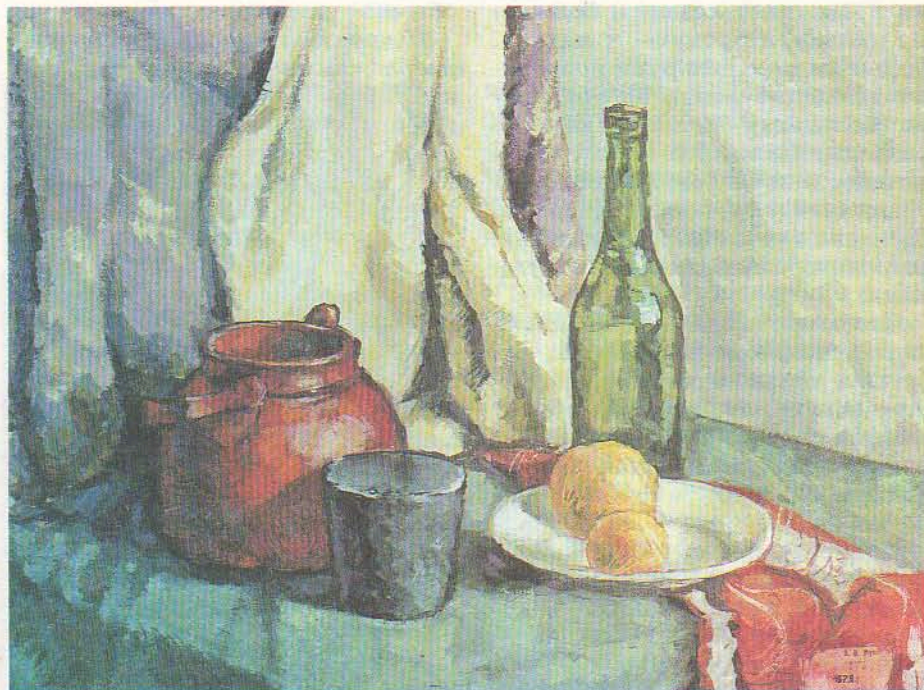
На отделении художников мебели исследуются всевозможные объемно-пространственные конструкции.

На курсе керамики и стекла происходит знакомство с особенностями воплощения стилизованной формы в материале.

Основными задачами курса студентов-дизайнеров является развитие абстрактного мышления, освоение технических средств, необходимых в предстоящей работе.

Наше училище предъявляет высокие требования к поступающим абитуриентам, так как с годами не теряется изначальный смысл воспитания специалистов — творцов нового, создающих эстетику окружающей среды.

АБИТУРИЕНТ—СТУДЕНТ



Пример экзаменационной постановки по живописи.

Акварелью или гуашью передать колористическую гамму натюрморта, форму и материальность предметов.

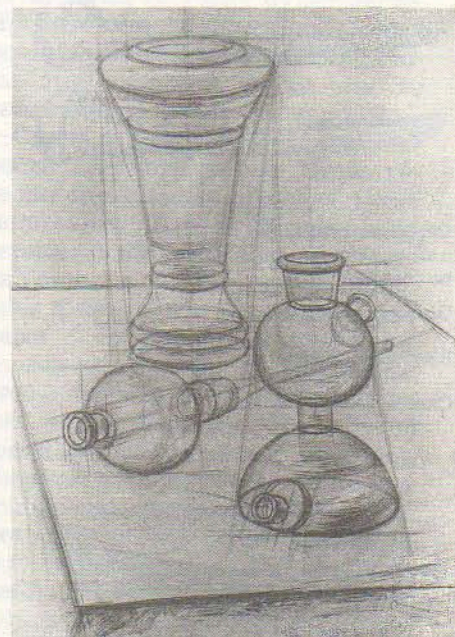
Рисунок гипсовой головы.

Необходимо выявить характер головы, грамотно передать форму, объем, освещение.

Пример экзаменационного задания по рисунку

(специальность «Дизайн»).

В работе следует закомпонировать в единую композицию отдельно расставленные предметы, передать конструкцию, объем, пространство.



Т. ЖУРАВСКАЯ,
доцент кафедры информационного
дизайна ЛВХПУ

ПРАВИЛА ПРИЕМА В УЧИЛИЩЕ

Училище готовит высококвалифицированных специалистов — дизайнеров, художников монументально-декоративного, декоративно-прикладного искусства и художников-реставраторов. Его выпускники успешно работают на промышленных предприятиях, в проектных и научно-исследовательских институтах, конструкторских бюро, художественных учебных заведениях и в творческих организациях СССР. При училище имеется аспирантура.

Прием производится на следующие факультеты:

ДНЕВНОЕ ОТДЕЛЕНИЕ (срок обучения 6 лет)

Промышленное искусство
Специализации:

1. Дизайн.
2. Программный дизайн — дизайнер-исследователь.
3. Графический дизайн.
4. Архитектурный дизайн.
5. Информационный дизайн.

Интерьер и оборудование
Специализации:

1. Проектирование интерьера.
2. Проектирование мебели.
3. Декоративно - мебельные ткани.
4. Художественные изделия из металла.

Декоративно-прикладное искусство

Специализации:

1. Художественные керамика и стекло.
2. Монументально - декоративная живопись.

3. Архитектурно-декоративная пластика.

4. Художественное проектирование одежды.

УСЛОВИЯ ПРИЕМА

Поступающие представляют в приемную комиссию следующие документы: заявление на имя ректора, характеристику с последнего места работы (учебы), заверенные круглой печатью, 6 фотографий (разм. 3×4 см), выписку из трудовой книжки для работающих (или в подлиннике для уволенных), медицинскую справку (форма № 086-у), свидетельство о среднем образовании в подлиннике. Паспорт и военный билет или приписное свидетельство предъявляются лично.

Вместе с документами представляют домашние работы по рисунку и живописи в количестве не более 6 работ с натуры (в конверте). Поступающие по специальности «архитектурно-декоративная пластика» предъявляют домашние работы по рисунку и фотографии скульптурных работ в том же количестве.

Приемная комиссия имеет право не допустить к экзаменам лиц, предъявивших работы, свидетельствующие о недостаточной художественной подготовке, а также абитуриентов, у которых в ходе собеседования выявлено отсутствие профессиональных данных по избираемой специальности или документы не соответствуют установленной форме.

ВСТУПИТЕЛЬНЫЕ ЭКЗАМЕНЫ

Абитуриенты сдают четыре экзамена:

1. Композиция — 6 часов (не менее 2-х заданий).

2. Рисунок — 12 часов (1—2 задания).

3. Живопись — 12 часов (1 задание).

4. Русский язык и литература — сочинение.

Экзамены по рисунку и живописи проводятся в соответствии с требованиями программы средних художественных заведений.

Темы экзаменов по рисунку:

1. Натюрморт из бытовых предметов.

2. Голова гипсовая.

3. Голова живая.

4. Фигура гипсовая (стоящая).

5. Фигура обнаженная (стоящая).

6. Зарисовка обнаженной фигуры.

Экзамен по живописи на всех отделениях, кроме кафедры монументально-декоративной живописи, предусматривает объемно-пространственное решение сложного декоративного натюрморта.

Материал: бумага, акварель, гуашь, темпера.

По кафедре монументально-декоративной живописи — портрет.

Материал: холст, бумага, масло, акварель, гуашь, темпера.

Общеобразовательные экзамены проводятся в соответствии с программами общеобразовательной школы.

Экзамены сдаются на русском языке.

Прием документов с 1 июня по 4 июля.

Вступительные экзамены с 6 по 25 июля.

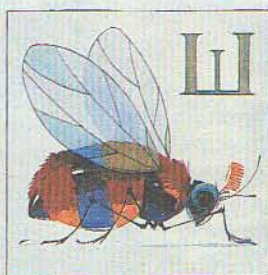
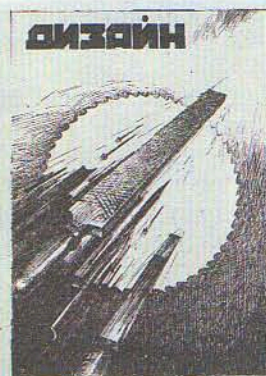
Общежитие для иногородних на время вступительных экзаменов предоставляется ограниченно.

При училище имеются одномесячные платные подготовительные курсы. На краткосрочные курсы (со 2 июня по 1 июля) принимаются лица, подавшие заявление о приеме в училище и допущенные к экзаменам. Общежитие на время работы курсов не предоставляется.

Адрес ЛВХПУ имени Мухиной: 191028, Ленинград, Соляной пер., 13. Телефоны: 273-59-03 — приемная комиссия (с 1 июня), 273-26-98 — учебная часть.

Экзаменационное задание по композиции.

1. Эскиз обложки журнала.
2. Орнаментально-декоративная композиция (стилизованное изображение растения или животного и начальной буквы его названия).



К ПЛАНЕТЕ ЗЕМЛЯ

Решением Генеральной Ассамблеи ООН 1992 год объявлен Международным годом космоса. В связи с этим Ассоциация музеев космонавтики (АМКОС) проводит Международный конкурс детского художественного творчества под девизом, утвержденным ООН, — «Миссия — к планете Земля».

Ребята в творчестве постигают истоки и нынешние свершения космонавтики. Проникают в глубины истории, освещают находки гениальных самоучек, исследуют прозрения великих личностей эпохи Возрождения, драматические судьбы подвижников от Птолемея до Джордано Бруно и Коперника. Воплощают в художественных образах становление отечественной и мировой аэрокосмической теории и практики.

Конкурс проводится с 1 сентября 1991 года по 31 января 1992 года. В конкурсе участвуют ребята школьного возраста и детские творческие коллективы. Принимаются работы, предварительно отобранные преподавателями ДХШ, изостудий, профессиональными художниками. Композиции выполняются в любой графической или живописной технике (размер по большей стороне в пределах 60 см) изделия декоративно-прикладного творчества. На обратной стороне рисунка латинскими буквами указывается: имя и фамилия автора, возраст, название работы, домашний адрес, страна.

По итогам конкурса весной 1992 года в Москве состоится заключительная выставка. Авторы лучших произведений получают дипломы и призы. По материалам конкурса возможно издание альбома лучших работ, плакатов и открыток. В дальнейшем планируется организация передвижной выставки по Союзу и за рубежом.

Работы следует высылать по адресу: 127238, Москва, Дмитровское шоссе, 34, корпус 2, художественная школа. Конкурс «Миссия — к планете Земля».

Организаторы конкурса: Ассоциация музеев космонавтики, Министерство культуры СССР, Госкомитет по народному образованию, Союз художников СССР, журнал «Юный художник».

Желаем участникам творческих успехов.

Дорогие читатели!

Началась подписка на газеты и журналы на 1992 год. Не забудьте вовремя подписаться на наш журнал. Индекс журнала 71 124, цена подписки на год — 30 руб., на полгода — 15 руб., на 3 месяца — 7 руб. 50 коп. В розничную продажу журнал практически не поступает.

На третьей обложке

Италия... Капелла Медичи... Микеланджело... Уже один звук этих слов рождает в душе чувство благоговения перед неувыдающим искусством великих мастеров. Каждый из нас, рассматривая этот шедевр Микеланджело, наполняется радостным ощущением гордости за профессию, которой дано творить красоту. Но сегодня я хотел бы обратить внимание на трагическую сторону многих, даже самых прекрасных, произведений искусства. Вот мы стоим перед гробницей Лоренцо Медичи. Прежде всего вы должны знать, что перед нами изображение человека, которого больше нет.

Прекрасная статуя свидетельствует о смерти.

— Лоренцо! Где ты? Мы пришли к тебе, но вместо тебя белый мрамор. Что случилось?

— Да, меня больше нет. Я не знаю, что случилось. Я никогда не думал, что это может произойти. Перед вами лишь произведение Великого Мастера.

— Великий Мастер, что здесь произошло?

— Не нужно ни о чем спрашивать. Вы видите — Лоренцо умер, и, когда смерть свершилась, настал мой черед. Я взял на себя функции божества и вновь оживил его. Силой искусства он снова перед нами и теперь будет жить вечно, вплоть до Страшного суда. Когда Архангелы вострубят и призовут предстать перед грозным ликом Бога, они придут двое: два Лоренцо Медичи. Один, которого родила мать, а другой — которого создал я. Скажу более; второй Лоренцо в значительной степени буду я сам, и не только я, но и многие из нас, ибо, воскресшая Лоренцо, я действовал от имени всех.

Им вдвоем будет легче стоять перед Господом, ибо статуя обдумала все, все то, на что не хватало времени живому Лоренцо. Она проникла в глубины жизни, вспомнила мельчайшие подробности былой биографии, связала воедино дела и поступки, оглядела этот мир как бы издалека, прочитала все книги, о которых он даже не ведал. Она подслушала голоса и разговоры, сказанные уже после смерти. Она все поняла и погрузилась в обособленный мир. Она отвернулась. Рассеянный взгляд направлен куда-то вдаль, но взор обращен в себя, и этот внутренний пейзаж собственной души побуждает ее к странному жесту. Внешне кажется, что мраморный Лоренцо всего лишь призадумался, опираясь на кисть руки, но на самом деле он прикрывает пальцем рот, давая обет молчания. Да, дело статуи молчать. Но когда мы соприкасаемся с ее безмолвием, многое становится ясным...

Точите карандаши, берите бумагу, пошли рисовать. Не медлите, ведь время быстротечно. Посвятите его творческим делам.

Никто уже не помнит живого Лоренцо. Но все знают живую статую, созданную Микеланджело. Искусство побеждает Смерть.

Микеланджело.
Фрагмент статуи
Лоренцо Медичи.
Капелла Медичи. Флоренция.
Мрамор. 1520—1534.

А. БУРГАНОВ,
скульптор, лауреат
Государственной премии СССР





99-20