



УЧИТЕЛЬ — УЧЕНИК

БИОГРАФИЧЕСКИЕ ПОРТРЕТЫ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ
ЛВХПУ им. В. И. Мухиной — СПГХПА им. А. Л. Штиглица

**МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ**

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

**САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННАЯ АКАДЕМИЯ
имени А. Л. Штиглица**

УЧИТЕЛЬ — УЧЕНИК

БИОГРАФИЧЕСКИЕ ПОРТРЕТЫ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ
ЛВХПУ им. В. И. Мухиной — СПГХПА им. А. Л. Штиглица

Монография

Санкт-Петербург
2021

УДК 378.97
ББК 74.268.5
У92

Рекомендовано к изданию Редакционно-издательским советом ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица»

Рецензенты:

Н. М. Калашикова, доктор культурологии, профессор, ведущий научный сотрудник Российского этнографического музея

А. В. Корнилова, доктор искусствоведения, профессор кафедры общественных дисциплин и истории искусств СПГХПА им. А. Л. Штиглица

У92 УЧИТЕЛЬ — УЧЕНИК: БИОГРАФИЧЕСКИЕ ПОРТРЕТЫ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ ЛВХПУ им. В. И. Мухиной — СПГХПА им. А. Л. Штиглица : монография / ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица»; науч. ред. А. И. Бартенев, Г. Е. Прохоренко; ред.-сост. М. Е. Орлова-Шейнер. Т. I. — Санкт-Петербург : СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2021. — 120 с.

ISBN 987-5-6045957-1-8

Коллективная монография «УЧИТЕЛЬ — УЧЕНИК: БИОГРАФИЧЕСКИЕ ПОРТРЕТЫ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ ЛВХПУ им. В. И. Мухиной — СПГХПА им. А. Л. Штиглица» посвящена истории академии, которая рассматривается через изучение творческих биографий преподавателей. Это издание — вклад в образовательную и воспитательную программу академии, оно имеет важное значение для выпускников, студентов и будущих поколений обучающихся. Исследования и воспоминания авторов (искусствоведов, художников, дизайнеров, архитекторов) о своих учителях могут быть интересны представителям научного и педагогического сообщества, а также широкому кругу читателей, интересующихся вопросами развития художественно-промышленного образования в России.

ISBN 987-5-6045957-1-8

© Коллектив авторов, 2021

© ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица», 2021

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Бандорина К. В.</i> Профессор В. Г. Бандорин — дизайн длиною в жизнь 5 <i>Bandorina K. V.</i> Professor V. G. Bandorin — Lifetime Design 5	<i>Злобин А. К.</i> Д. А. Шувалов. Этапы становления художника-пейзажиста. Творческие и педагогические методы работы на пленэре... 50 <i>Zlobin A. K.</i> Dmitry Aleksandrovich Shuvalov: Stages of Landscape Painter Development, Creative and Pedagogical Methods of Work at Plein Air 50
<i>Васильев А. В., Четышов И. Р.</i> В. Г. Леканов — учитель и художник.....11 <i>Vasilev A., Chetyshov I.</i> Valentin G. Lekanov — The Teacher and The Artist11	<i>Ковалев П. Н.</i> Василий Петров — архитектор, художник, профессор ЛВХПУ им. В. И. Мухиной 54 <i>Kovalev P.</i> Vasily Petrov — Architect, Artist, and Professor at Leningrad Vera Mukhina Higher School of Art and Design..... 54
<i>Веселицкий О. В.</i> Герасимовский Валерий Иванович — художник, педагог (17.11.1941–16.05.2011).... 20 <i>Veselitskiy O. V.</i> Valeriy Ivanovich Gerasimovskiy — The Artist and The Teacher (17.11.1941– 16.05.2011) 20	<i>Корнильева (Данилова) А. В.</i> Путь творчества. Борис Иванович Шаманов художник и педагог Санкт- Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица. К 90-летию со дня рождения мастера..... 63 <i>Kornilyeva (Danilova) A. V.</i> Creative Path of Boris Ivanovich Shamanov — Artist and Professor at Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design. Dedication to Master's 90th Anniversary 63
<i>Голикова И. С.</i> Владимир Иванович Шистко 25 <i>Golikova I. S.</i> Vladimir Ivanovich Shistko 25	<i>Кудрявцева Т. И.</i> Мой учитель. Ростислав Богуславович Пинкава 69 <i>Kudryavtseva T. I.</i> My Teacher — Rostislav Boguslavovich Pinkava..... 69
<i>Гущин А. К.</i> Время Кирилла Гущина..... 34 <i>Gushchin A. K.</i> Life and Work of Kirill Gushchin 34	<i>Мирзоян С. В.</i> Мой учитель. Иосиф Александрович Вакс..... 74 <i>Mirzoyan S. V.</i> My Teacher — Iosif Aleksandrovich Vaks 74
<i>Журавская Т. М.</i> Мой учитель: Виктория Александровна Сурина — профессор ЛВХПУ им. В. И. Мухиной — СПбХПА им. А. Л. Штиглица..... 43 <i>Zhuravskaia T. M.</i> My Teacher: Viktoria Aleksandrovna Surina — Professor at The Leningrad Vera Mukhina Higher School of Art and Design (Stieglitz State Academy of Arts and Design) 43	

<i>Миронов В. С.</i>	<i>Чурилин В. М.</i>
Мой учитель. Борис Иванович Шаманов 77	Ректор Я. Н. Лукин и становление
<i>Mironov V. S.</i>	кафедры интерьера и оборудования 92
My Teacher — Boris Ivanovich Shamanov 77	<i>Churilin V. M.</i>
	Rector Yakov N. Lukin and Formation
<i>Михайлова Л. В., Цветкова Н. Н.</i>	of The Department of Interior
Борис Георгиевич Мигаль —	and Equipment 92
учитель, коллега и друг 81	
<i>Mikhailova L. V., Tsvetkova N. N.</i>	<i>Шмонькин А. А.</i>
Boris Migal — Teacher, Colleague and Friend... 81	Янсон — художник, конструктор,
	педагог 97
<i>Пономаренко С. П., Шевардин А. В.,</i>	<i>Shmonkin A. A.</i>
<i>Крылов С. Н.</i>	Eduard Yanson — Artist, Designer,
Глеб Александрович Савинов — художник-	Teacher 97
педагог, руководитель творческой мастерской	
кафедры монументально-декоративной	<i>Штиглиц М. С.</i>
живописи ЛВХПУ им. В. И. Мухиной..... 87	Путь в архитектуру, или не очень
<i>Ponomarenko S. P., Shevardin A. V., Krylov S. N.</i>	краткая биография..... 101
Gleb Alexandrovich Savinov: Artist-Teacher,	<i>Stieglitz M. S.</i>
Head of Creative Workshop in Department	The Path to Architecture,
of Monumental Decorative Painting at Vera	or a Not-So-Brief Biography 101
Mukhina Higher School of Art and Design 87	

УДК 7.07

К. В. Бандорина

ПРОФЕССОР В. Г. БАНДОРИН — ДИЗАЙН ДЛИНОЮ В ЖИЗНЬ

Педагогические кадры Академии — важная составляющая успешного педагогического и исследовательского процесса подготовки дизайнеров. Подготовка внутри Академии собственных педагогов, мастеров, преподавателей является одной из важнейших задач ЦУТР-ЛВХПУ-СПГХПА. Деятельность профессора Валерия Георгиевича Бандорина — талантливого дизайнера, педагога и исследователя, прошедшего весь путь — от студента кафедры промышленного искусства ЛВХПУ им. В. И. Мухиной до декана факультета СПГХПА им. А. Л. Штиглица, — яркий тому пример.

Ключевые слова: дизайн, промышленный дизайн, дизайн-образование, декан.

К. V. Bandorina

PROFESSOR V. G. BANDORIN — LIFETIME DESIGN

The teaching staff at the Stieglitz State Academy is an essential component of the successful pedagogical and research work related to the education of future designers. The formation of its own academic body represented by the professors and lecturers is one of the most important focuses of the Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design (SPGHPA, former CUTR and LVHPU). A vivid example is the professional path of professor Valery Georgievich Bandorin — a talented designer, teacher and researcher who had gone all the way from a student of the Industrial Art Department (LVHPU by V. I. Mukhina) to the dean of a faculty at Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design.

Keywords: design, industrial design, design education, dean.

За прошедший год изоляций студенты и педагоги еще больше оценили, насколько важно личное общение между учеником и учителем и что образование — это не только обучение, но еще и уникальное живое общение с Мастером, Учителем. С этой точки зрения, личность Учителя, его личные качества, профессиональная позиция и опыт, талант выстраивать отношения, передавать свои знания, получают новую оценку и становятся архиважными в академическом процессе воспитания дизайнера.

Дизайн длиною в жизнь, посвящение себя дизайну, учительству и передаче своего опыта, жизненного и профессионального, — так можно описать весь жизненный и творческий путь моего папы, профессора Валерия Георгиевича Бандорина (*ил. 1*). Больше чем за четверть века в ЛВХПУ-СПГХПА он воспитал и вместе со своими коллегами дал путевку в дизайн тысячам молодых людей. Его отношение к подготовке будущих дизайнеров связано не столько с законами педагогики или управления факультетом в должности декана, но и с собственной дорогой в дизайн. Его путь — олицетворение особой дороги «мухинца». Важнейшая особенность ЛВХПУ-СПГХПА — подготовка педагогических кадров внутри самого вуза. Эта тенденция сформировалась еще во времена ЦУТР, когда выпускники оставались преподавать в творческих мастерских в качестве мастеров, и даже с изменением статуса учебного заведения эта традиция не меняется и по сей день. Валерий Георгиевич Бандорин — выпускник

ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, прошедший весь путь — от студента до декана, защитив диссертацию и получив степень профессора.

Его путь начался с обучения в знаменитой школе № 190 на Фонтанке, где в старших классах учились все, кто собирался посвятить себя художественному конструированию и поступать в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной. Класс «послевоенных», родившихся в 1945–1946 гг., стал одним из самых сильных, сформировавших впоследствии мощный костяк факультета дизайна Академии. В среде единомышленников, мечтающих учиться в «Мухе» и работать в художественной промышленности, формировался творческий взгляд Валерия Бандорина. Уже в школьных практиках с предметным дизайном был намечен творческий подход к работе с формой и материалом, владение графическим искусством.

Но освоение профессии началось, когда Валерий Георгиевич поступил в ЛВХПУ в 1964 г. на факультет отделки сооружений и изделий промышленности по специальности «Художественная обработка металла». Его учителями были такие известные архитекторы, как профессор И. А. Вакс, профессор Л. С. Катонин, Я. Н. Лукин, Н. Н. Устинов. За время обучения Бандорин В. Г. прошел производственную практику в конструкторских бюро разных регионов нашей страны. В том числе это была и работа в Казахстане, в городе Гурьеве (ныне Атырау), где их студенческая группа занималась оформлением интерьеров актовых залов, разработкой фирменного стиля автопредприятия и рестайлингом местной газеты. Дипломный проект, выполненный под руководством и.о. профессора Л. С. Катонина в 1969–1970 гг., на тему: «Любительский кинопроектор» (модель аппарата в материале в натуральную величину) получил оценку ГЭК «хорошо» и мнение комиссии: «Очень хорошее впечатление производит подача проектного материала». В 1970 г. В. Г. Бандорину была присвоена квалификация «Художник-конструктор по проектированию промышленных изделий». По распределению вуза он был направлен в Центральный научно-исследовательский институт и опытный завод «Аврора», где работал на должности художника-конструктора 2 категории 52 отдела. А уже в ноябре 1970 г. был призван в ряды Советской Армии для прохождения службы в гвардейском полку Выборгского района. И по окончании срочной службы продолжил свою проектную деятельность в ЛенЗНИИЭП в должности старшего архитектора отдела малых форм и интерьеров. В течение десяти лет работы в Институте он как автор, персонально и коллективно, участвует в конкурсах и выставках. Все работы получают положительную оценку Госкомитета и архитектурной общественности, а на конкурсе ЛОСА (Ленинградское отделение Союза советских архитекторов) его разработка получила первое место, как проект малых архитектурных форм для Ленинграда. В 1974 г. В. Г. Бандорин получает Бронзовую Медаль ВДНХ по итогам выставки НТТМ (научно-технический смотр молодежи). В тоже время параллельно с проектной практикой ведет активную научно-исследовательскую работу, посвященную благоустройству Крайнего Севера, Западной Сибири, Ленинградской области, методикам разработки типового благоустройства, всего около десяти печатных работ.

Во время работы в ЛенЗНИИЭП как практикующий специалист Бандорин консультирует дипломное проектирование на кафедре Промышленного искусства в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной и готовит технические рецензии на дипломные работы, участвует в создании курсовых заданий по композиции кафедры промышленного искусства для IV курса. По сути, именно в этот момент и начинается его формирование как учителя, мастера и педагога. В Училище в это время уже преподают его сокурсники, с которыми он поддерживает постоянную профессиональную связь (ил. 2). Именно в это время он налаживает непосредственную связь учебного процесса студентов в ЛВХПУ и реальных заказов, выполняемых в проектом институте. И в 1981 г. принимает приглашение преподавать на кафедре промышленного искусства и переходит на постоянную должность старшего преподавателя.



Ил. 1. Валерий Георгиевич Бандорин



Ил. 2. Выпускники кафедры промышленного искусства, 1970 г. Справа налево: В. Г. Бандорин, В. Козлов, Б. И. Роевко, В. А. Кирпичев, Ю. А. Грабовенко, Б. И. Клубиков.

Параллельно с педагогической работой В. Г. Бандорин ведет научную и исследовательскую деятельность. В сферу его научных интересов входят темы дизайна: материально-вещественная среда, эргономика рабочих и операторских мест промышленности, средовой дизайн. В составе творческого коллектива под руководством В. А. Кирпичева он принимает участие в разработке масштабного проекта для центра космических исследований и дизайн-проектирования рабочих мест и рабочего оборудования ЦУП. К этому времени в его проектном портфолио уже были десятки разработок: малые архитектурные формы, уличные скамьи, оборудование для детских площадок, дизайн почтовых ящиков, платежные терминалы, почтовые ящики, приборы ночного видения и многое другое. В 1986 г. он проходит стажировку в ЛФ ВНИИТЭ, а в 1988–89 гг. принимает участие в коллективном создании словаря-справочника «Дизайн: явление, структура, язык, инструмент, алгоритм, организация,

перспективы», после чего успешно проходит конкурс на должность доцента кафедры дизайна. Именно в этом статусе он начинает разрабатывать главную тему своих дизайн-исследований: роль человеческого аспекта в дизайн-организации городской среды.

В 1990 г. Бандорин переходит на кафедру архитектурного дизайна, где в соавторстве с другими педагогами составляет уникальное методическое руководство по особенностям проектного обучения в мастерских эргономического дизайна и дизайна городской среды. Это первое педагогическое методическое исследование Бандорина связано не только с актуальной темой дизайна, но и новаторскими методиками преподавания. В статье Бандорин уделяет большое внимание практическому включению мастерской в проектное сотрудничество в ЛенЗНИИЭП и выполнение заданий горпроекта с возможностью их практического внедрения. «Такая установка резко повышает ответственность, заинтересованность студентов и, в конечном счете — результаты проектирования. Именно реальность заказов и позволила накопить определенный проектно-педагогический опыт и заложить основы профессионального мышления и проектной культуры». В качестве примера приводится уникальный проект, выполненный студентами мастерской в рамках договора с ЛенЗНИИЭП, — разработка части комплексной программы «Благоустройство микрорайона в г. Новый Уренгой». Таким образом, его идея внедрить в практику преподавания современный аспект проектирования, взаимосвязь с реализующимися проектами, делает подготовку будущих дизайнеров в таком ракурсе особенно актуальной.

Среди проблем урбанистического дизайна, касающихся организации жизнедеятельности города и горожан, В. Г. Бандорин большое внимание уделял эффективным, в проектно-педагогическом отношении, разработкам по информационному обеспечению. В рамках данного направления им выполнялись работы по проектированию информационно-навигационного оборудования для городской и интерьерной среды, системы указателей, которые далее были внедрены в проекты.

В 1992 г. Валерию Георгиевичу Бандорину присваивают ученое звание доцента. Активная научная работа, публикации в научных изданиях, апробация в проектных и научных работах, приводят Валерию Георгиевича к написанию диссертационного исследования под руководством доктора искусствоведения, профессора Е. Н. Лазарева. В 1994 г. в диссертационном совете ЛВХПУ им. В. И. Мухиной состоялась успешная защита диссертации на тему: «Эмотектоника как дизайн-метод эстетической организации урбосреды» [2]. Основная проблема диссертации состоит в раскрытии роли эмоционального фактора проектного построения предметно-пространственной среды. Целью исследования является определение проектных принципов дизайн-организации урбосреды, сообразной человеку на эмоционально-эстетическом уровне, с использованием научно-обоснованных методов и средств положительного эмоционального воздействия произведений дизайна, обеспечивающих благоприятное состояние и продуктивное поведение горожанина. По результатам защиты Бандорину В. Г. была присвоена ученая степень кандидата искусствоведения по специальности «Техническая эстетика». В 1995 г. он назначается деканом факультета дизайна СПГХПА. В 1999 г. Валерию Георгиевичу было присвоено ученое звание профессора по кафедре среднего дизайна.

Научная и педагогическая работа Бандорина, активное совершенствование методологических процессов обучения привели к написанию в соавторстве с группой коллег (С. Васин, А. Талашук, Ю. Грабовенко, Л. Морозова, В. Редько) учебника для вузов «Проектирование и моделирование промышленных изделий» в 2004 г. [4]. В нем освещаются становление, история, теоретические основы, методология и проблематика промышленного дизайна.

Вопросы подготовки профессиональных кадров для отечественных предприятий — одно из важнейших направлений государственной программы по развитию дизайна в России, инициированной Г. Грефом, стали главными для методической и педагогической

деятельности профессора Бандорин В. Г. как декана факультета дизайна. Вместе с профессором Т. В. Горбуновой они возглавили эту программу в СПГХПА им. А. Л. Штиглица и выполнили серию научных и методических исследований, которые легли в основу обучающих программ Академии.

Дипломные проекты под руководством профессора Бандорина получали высокие награды и признание профессиональных конкурсов. Серебро на биеннале «Модуль — 2005» получил проект экстерьера скоростного поезда Viking Express (Пономарева Е., рук. проф. В. Бандорин, проф. А. Никитин). В 2011 г. дипломная разработка Петровой Е. и Федорова К. «Магистральный тягач КАМАЗ» получила 1 место в номинации «Промышленный дизайн». Этот проект стал одним из этапов инновационного сотрудничества СПГХПА им. А. Л. Штиглица с автомобильным брендом КАМАЗ, в процессе которого были выполнены разработки автотранспорта, проходила студенческая производственная практика на предприятии. В связи с этим под редакцией Бандорина было выпущено методическое пособие «Разработки кафедры промышленного дизайна по программам КАМАЗ» в 3 частях (2011 г.) [4].

Одна из основных целей, которые перед собой ставил профессор Бандорин как руководитель кафедры промышленного дизайна, — наладить связь студенческих проектов с реальной экономикой и профильными компаниями. Он лично участвовал и инициировал сотрудничество и связи с научными и производственными центрами, такими как АВТОВАЗ, КАМАЗ и др. Одним из наиболее значимых проектов в этом векторе был проект, выполненный по заказу индийской компании BISS, — модернизация производственного оборудования. Дипломники Лебедев Н. и Лебедева В. проводили проектный процесс и производственную практику непосредственно в Индии на фабрике, и их работа получила Первое место и Золотую медаль биеннале дизайна «Модуль — 2015», а также была внедрена на месте. Выпускница профессора Бандорина Майя Прохорова, сегодня известна как один из самых успешных предметных дизайнеров России, в чьем портфолио десятки наград, в том числе Red dot award.

За выдающиеся личные заслуги в развитии высшего образования в Санкт-Петербурге, подготовку высококвалифицированных специалистов в области искусства, реставрации и промышленного дизайна в 2016 г. профессору В. Г. Бандорину Законодательным собранием Санкт-Петербурга была объявлена благодарность.

Но не только в СПГХПА Валерий Георгиевича знали как учителя и мастера — на протяжении многих лет он руководил работой Государственных экзаменационных комиссий (в Санкт-Петербургском государственном университете, Санкт-Петербургском Политехническом университете, Тульском государственном университете, Санкт-Петербургском Балтийском институте экологии, политики и права и др.), являясь их председателем или членом ГЭК по специальности «Дизайн». Не раз включался в комиссии Министерства по аттестации и аккредитации государственных вузов, готовящих специалистов в области дизайна. Его отзывы, рецензии замечания на дипломные проекты, диссертации молодых ученых становились не просто оценкой инновационных разработок, но и определяли во многом дальнейший путь развития каждого выпускника.

В течение всей своей жизни профессор Бандорин Валерий Георгиевич передавал студентам и коллегам богатый опыт проектирования, знания, вел активную административную работу, заботясь о развитии как факультета в целом, так и каждого выпускника. Он оставался истинным дизайнером, проектируя процессы, создавая поэтические образы, сохраняя традиции вуза, продолжая славную историю ЦУТР-ЛВХПУ-СПГХПА как колыбели российского дизайна.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бандорин В. Г. Заглядывать в будущее // Грузавтоинфо. СПб., 2011.
2. Бандорин В. Г. Эмотектоника как дизайн-метод эстетической организации урбосреды: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. СПб., 1994. 156 с.
3. Бандорин В. Г., Стрельцова В. К. Особенности проектного обучения в мастерских эргономического дизайна и дизайна городской среды // Ленинградская школа дизайна: опыт подготовки дизайнеров в ЛВХПУ им. В. И. Мухомовой: методические материалы серия «Дизайн-Образование», Государственный комитет СССР по науке и технике, 1990. С. 62–73.
4. Васин С. А. и др. Проектирование и моделирование промышленных изделий / учебник для вузов. Под ред. С. А. Васина, А. Ю. Талашука. М.: Машиностроение-1, 2004. 692 с. ил.
5. Разработки кафедры промышленного дизайна по программам КАМАЗ / методическое пособие под ред. Бандорина В. Г. Альбом (ч. 1–3). СПб., 2011.

Сведения об авторе:

Бандорина Ксения Валерьевна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения; profreaders@gmail.com

Ksenia Valeryevna Bandorina, PhD in History of Art, Associate Professor, Department of Art History, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; profreaders@gmail.com

УДК 7.071.1

А. В. Васильев, И. Р. Четышов

В. Г. ЛЕКАНОВ — УЧИТЕЛЬ И ХУДОЖНИК

45 лет педагогического служения — вклад Валентина Григорьевича Леканова в 75-летнюю историю кафедры монументально-декоративной живописи СПбХПА им. А. Л. Штиглица. Не одна сотня подготовленных им профессиональных художников-монументалистов реализуют свой творческий потенциал во многих странах мира. Наряду с преподавательской деятельностью он выполнил множество работ в архитектуре по своей прямой специальности в техниках мозаики, энкаустики, темперной росписи в различных регионах страны. Индивидуальные качества и трепетный внутренний мир художника нашли свое отражение в станковых произведениях, созданных по большей части в технике масляной живописи. Много лет он являлся бессменным руководителем коллектива преподавателей в должности заведующего кафедрой.

Ключевые слова: кафедра монументально-декоративной живописи, монументальное искусство, педагог, творчество, мозаика.

A. Vasilev, I. Chetyshov

VALENTIN G. LEKANOV — THE TEACHER AND THE ARTIST

45 years of pedagogical work is Valentin Lekanov's contribution to the 75-years history of the Department of Mural Painting at the Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design. He has trained more than a hundred professional mural painters, who have later fulfilled their creative potentials in many countries of the world. Along with teaching, Lekanov performed many creative works in techniques of mosaic, encaustic, and tempera painting at various architectural objects in different regions across Russia. The individual features and lyrical, spiritual content of the artist's style are reflected in the numerous oil painting artworks. For many years Lekanov led the teaching staff as the head of the Department of Mural Painting.

Keywords: mural painting department, teacher, creativity, oil painting, mosaic.

Не будет преувеличением сказать, что Валентин Григорьевич Леканов оказал влияние на десятки поколений выпускников кафедры монументально-декоративной живописи СПбХПА им. А. Л. Штиглица, ранее ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, которые с благодарностью связывают с ним формирование своего творческого пути, профессионализма и личностных качеств. Более 50 лет его жизни связаны с «пятым этажом», где он получил высшее образование, затем преподавал и руководил кафедрой [3, с. 54–56, 72, 155]. Его огромный вклад в формирование современной методики обучения на кафедре сложно переоценить. Будучи преемником традиций, заложенных основателями кафедры, В. Г. Леканов очень чутко и мудро направлял деятельность и развитие кафедры в годы развала государства, потери идеологических ориентиров и, как следствие, потери востребованности профессии на государственном уровне. Его активная творческая и гражданская позиция служила примером и поддержкой не только для студентов и коллег, но и для администрации академии в это непростое время.



Ил. 1. В. Г. Леканов (1939–2015)

Размышляя о личности В. Г. Леканова (ил. 1), необходимо отметить реализацию им трех сторон своего дарования как:

- администратора, с государственным уровнем мышления во всех аспектах подготовки творческих кадров, на должности заведующего кафедрой;
- мудрого неординарного преподавателя живописи, композиции и руководителя многих успешных дипломных проектов;
- глубокого, духовно наполненного специалиста монументального искусства и художника станкового направления, с тонкой организацией внутреннего мира.

Валентин Григорьевич Леканов (1939–2015) был неотъемлемой частью многообразной картины жизни школы в целом и кафедры монументально-декоративной живописи в частности. Студентом он учился профессии и искусству у таких мэтров, как живопис-

цы Г. А. Савинов и А. А. Казанцев. Архитектор К. Л. Иогансен прививал ученикам понимание места и значения изображения в пространстве архитектурного объекта. В. Г. Леканов закончил обучение на кафедре в 1967 году групповой дипломной работой под руководством Г. А. Савинова и К. Л. Иогансена. Коллективная работа четырех дипломников над комплексным проектом с памятной мозаичной стелой на месте приземления космонавтов В. М. Комарова, Б. Б. Егорова и К. П. Феоктистова получила высокую оценку и по художественному уровню проекта и процессу эксперимента совместной творческой деятельности студентов [3, с. 152, 155].

Уже в 1970 году Валентин Григорьевич получил приглашение кафедры МДЖ на преподавательскую работу, и с той поры он вел плодотворную педагогическую деятельность до конца своей жизни.

Будучи опытным, практикующим художником-монументалистом, он был высоко компетентен во всех направлениях обучения этой профессии, начиная с академических дисциплин, таких как живопись, рисунок и композиция, до дисциплин, формирующих умение работать с различными материалами. В арсенале техник и материалов, в которых им были выполнены работы различного масштаба, значатся: мозаика, роспись, витраж, энкаустика, горячая эмаль, также и экспериментальные технологии, например, пространственный дизайн с объемной абстрактной скульптурой.

В 1975 году были созданы декорации «Сад сновидений» для съемок на Ленфильме советско-американского фильма «Синяя птица» в соавторстве с Александром Кондуровым, Александром Калининским, Алексеем Алехиным, Евгением Красовским.

Среди выполненных Валентином Григорьевичем работ значимые объекты истории и культуры, такие как Музей Приморского мемориального комплекса «Ораниенбаумский плацдарм», где в 1980 году были выполнены мозаичные панно «Оборона» и «Разгром» [1, с. 252–53].

Ряд совместных работ в Санкт-Петербурге был осуществлен им в соавторстве с другом и коллегой В. П. Гусаровым. Это такие объекты, как станция метро «Новочеркасская», для которой в 1982–1983 годы был исполнен витраж «Победившая революция»; Центральный институт повышения квалификации Росатом, в холле которого в 1988–1989 годах выполнена энкаустическая роспись по мрамору «Градостроители Петербурга», а на плафоне библиотеки — энкаустика «Музы. Поэзия. Музы».

Многие работы В. Г. Леканова и В. П. Гусарова находятся в других городах. Среди них:

- культурный центр им. Славского в г. Димитровграде (ил. 3), где в 1982–1984 годы был создан цикл мозаичных панно «История русского и болгарского народов», «Кирилл и Мефодий», «Русско-турецкая война», «Сентябрь 1944», «Земля», «Октябрь 1917», «Первые пятилетки», «Победа», «Космос»;
- санаторий «Джинал» в г. Кисловодске, где в 1984 году выполнена напольная мозаика «Семь смертных грехов»;
- детский оздоровительный лагерь «Орленок», где выполнена мозаика «Легенды Черного моря» в 1988–1990 годы.

Эти работы внесли достойный вклад в историю советского монументального искусства [1, с. 254–267].

В период развала Советского Союза и прекращения деятельности на государственных объектах Валентин Григорьевич не утратил своей активной творческой позиции и в новых сложившихся условиях сумел найти возможности выполнения работ в архитектуре, теперь уже частной. В этот период были выполнены несколько росписей и витражей в соавторстве с одним из его учеников — А. П. Демидовым. Это также служило примером и ободрением для многих художников-монументалистов.

В 2000 году В. Г. Леканов при участии преподавателей, мастеров и студентов кафедры выполнил напольную мозаику, которая украшает Домовую часовню в СПГХПА им. А. Л. Штиглица.

Работа на реальном объекте всегда была приоритетной в выборе заданий по проектированию, производственной практике и дипломном проектировании, так как при всей сложности ситуации вселяла веру в будущность и необходимость профессии монументалиста, в которые В. Г. Леканов искренне верил. Некоторые из его работ на объектах были выполнены при участии учеников, с которыми он делился секретами мастерства, обсуждал на равных проблемы композиции и цветового решения, требовал от них такого же ответственного отношения к делу, каким обладал он сам.

В наборе масштабных мозаичных произведений, как правило, участвует целый ряд помощников разной степени квалификации, поскольку необходимы этапы работы и по организации технологического процесса, и процессу заготовки мозаичного материала, с последующей его колкой на модуль рабочего размера, и процессу непосредственного набора изображения по разработанному автором проекта цветному картону. В завершение набранная мозаика монтируется каким-либо способом в архитектурном строении. Можно сказать, что это является строительной операцией высокого уровня, где автор проекта несет ответственность за техническое качество работы.

Студенты, участвовавшие в подобных работах преподавателей, приобретали в процессе исполнения необходимый профессиональный опыт. Здесь уместно будет упомянуть один эпизод, который привел к кардинальному повороту в судьбе молодого человека.

В самом конце 1970-х в исполнении набора мозаик «Оборона» и «Разгром» (автор В. Г. Леканов) для мемориала «Ораниенбаумский пятак» (ил. 2) довелось участвовать одному из авторов этой статьи А. В. Васильеву, обучавшемуся



Ил. 2. Мозаика «Оборона». Ораниенбаумский плацдарм, 1980

в то время на другой кафедре и не знакомым с техникой мозаики. Кроме него тогда в помощниках у В. Г. Леканова работали студенты кафедры МДЖ А. Демидов и Н. Азекаев.

Мемориал — памятник обороне Ленинграда и Великой Отечественной войне, входит в Зеленый пояс Славы вокруг города под названием «Ораниенбаумский плацдарм». Мозаики предполагалось разместить внутри памятного павильона, условно решенного в форме блиндажа (архитектор В. Маслов). Одна из мозаик представляла фигуративную композицию с группой защитников Ленинграда — раненый солдат, блокадница со снарядами, бойцы, ополченцы, разрушенные скульптуры. Цветовая гамма базировалась на оттенках, от серого до черного, с небольшим включением красной и синей смальты. На другой изображалась смятая карта боевых действий в этих местах. Здесь уже яркая смальта на стрелах направления ударов в военных операциях резала гранитное окружение. С течением лет остается впечатление от этих мозаик, как об одних из самых глубоких и образных монументальных произведений на военную тему, — кто изображен, как нарисовано, каков колорит, какой материал. Есть в них военная правда и выразительность, сродни литературе Виктора Астафьева и «Пьете» позднего Микеланджело.

По воспоминаниям А. В. Васильева долгий процесс набора проходил с пояснениями Валентина Григорьевича по всем тонкостям изображения образов людей в своей мозаике на тему войны, истории мозаичного искусства, постоянным обсуждением технических нюансов кладки мозаичного модуля. Он раскрывал студентам простые истины, что те или иные художественные и технические средства применяются для того, чтобы как можно убедительнее отразить духовный смысл изображаемого. Процесс выглядел не менее учебным, чем квалифицированная исполнительская работа по намеченному строгому графику.

При наборе композиции «Оборона» с группой фигур бойцов А. В. Васильеву по жребии достался центральный фрагмент от верха до низа. Постепенно постигая сложный процесс рисования кусочками камня, принимая советы и разъяснения руководителя, у него из-под рук стал выходить качественный мозаичный ремесленный продукт. Успех настолько окрылил, что по предложению Валентина Григорьевича, удалось на ходу, без эскиза, превратить изображение белой скульптуры в золоченую, сохранив при этом общую гамму колорита. И тогда-то произошло главное, что навсегда изменило жизнь человека, — фраза В. Г. Леканова «Да тебе же у нас на кафедре надо учиться!» озвучила давнишнюю мечту начинающего мозаичиста.

Спустя два года на кафедре появился новый студент, который очень хотел грызть бездонную и прекрасную науку монументального искусства. По его утверждению в этот день он стал счастлив и спокоен на всю оставшуюся жизнь. За такой решающий поворот в судьбе особая благодарность В. Г. Леканову.

Самая первая встреча с Валентином Григорьевичем другого автора статьи И. Р. Четышова состоялась в 1990 году, когда он сразу после армии приехал поступать в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной. На кафедре в то время была традиция — после вступительных экзаменов устраивался просмотр работ с выставленными оценками для абитуриентов. Во время таких просмотров все выполненные работы выставлялись в самой большой мастерской в порядке убывания оценочных баллов, где было понятно, кто поступил, а кто остался. Конкурс был как обычно высокий — ребята приезжали из разных городов СССР, поступали по несколько раз, а на таких просмотрах у абитуриентов была возможность задавать различные вопросы и даже поспорить с преподавателем. Валентин Григорьевич всегда приходил к ребятам и пытался объяснить, направить на дальнейшее развитие каждого, кто к нему обращался. И. Р. Четышов тогда оказался в группе двоечников, недоумевающих по поводу полученных оценок, а особенно от вида работ, за которые были поставлены высокие оценки. В. Г. Леканов спокойно расспросил поступающих, кто откуда приехал, где учились и посоветовал остаться в Питере, чтобы погрузиться в творческую среду, позволяющую лучше

понять принципы изображения, необходимые художнику-монументалисту. Так как в то время на кафедре не было официальных подготовительных курсов, все занимались, где могли. Благодаря заботе Валентина Григорьевича, абитуриенты могли практически в любое время в течение года прийти на кафедру со своими работами и получить консультацию.

Те, кто поступил на кафедру, узнавали В. Г. Леканова как волевого, бескомпромиссного преподавателя, умеющего очень точно формулировать проблему и задачу, которую необходимо решить. При этом он оставался очень чутким к проявлениям индивидуального таланта студентов. Вспоминается случай из личного опыта А. В. Васильева, когда во время учебы на 4 курсе по композиции было выдано задание из индустриальной истории СССР. Обилие собранного интересного материала и многосложность темы никак не воплощались в грамотную композиционную идею, состояние доходило вплоть до угрозы психологического срыва. Наблюдая все эти мучения, Валентин Григорьевич устроился рядом и за пару часов помог выстроить конструктивный ход поэтапного развития эскизной идеи, расстановки акцентов, наполнения собранным материалом развернутой сюжетной линии. Все встало на свои места, стопор в мышлении пропал, мир искусства вновь стал удивительным. Состоялся наглядный пример композиционного мышления, благодарность Учителю за этот урок сохранилась на всю дальнейшую творческую жизнь.

В своих комментариях к работам студентов В. Г. Леканов всегда показывал направление, которое оказывалось совершенно неожиданным. Всегда было очень интересно слушать мнение Валентина Григорьевича не только в отношении своих работ, но и в отношении работ сокурсников. Также было очень интересно наблюдать за его отношениями с выпускниками старших поколений, которые зачастую приходили на кафедру, для них он всегда оставался учителем и добрым другом.

Самым интересным временем общения с В. Г. Лекановым, конечно, было время нашей совместной работы на кафедре под его руководством. Не всем посчастливилось поработать с ним в реальном процессе на объекте, но зато удалось услышать от него множество интересных, смешных и поучительных историй связанных с выполнением разнообразных работ в различных местах Советского Союза совместно с коллегой и другом В. П. Гусаровым и с другими художниками. При всех обстоятельствах всегда поражала способность находить совершенно оригинальные решения не только в изображении, но и в использовании для проекта различных материалов, которыми Валентин Григорьевич охотно делился



Ил. 3. Мозаика «Земля». Культурный центр им. Славского, г. Димитровград, 1982–1984

со всеми, кто обращался к нему за советом. Среди друзей и коллег у Валентина Григорьевича закрепилось прозвище «Учитель», но по воспоминаниям заслуженного художника РФ А. Кондурова это произошло не из-за стремления всех поучать, а из-за содержательности ответов на вопросы, которые ему задавали. Ответы были настолько мудрыми и обоснованными, что задававший вопрос, невольно чувствовал себя перед ним в роли ученика [2, с. 7–9].

Особенное место в его воспоминаниях всегда занимали учителя, преподаватели кафедры, создавшие школу монументально-декоративной живописи, основанную на базе академического образования, где основное внимание уделялось развитию творческой инициативы молодых художников. Это Д. Ф. Филиппов, П. Д. Бучкин, Г. И. Рублев, А. Н. Самохвалов, А. А. Казанцев, Г. А. Савинов, М. Ф. Сахаровский, А. М. Любимов, о которых Валентин Григорьевич говорил с большим уважением и благодарностью. По мнению В. Г. Леканова архитекторы, работавшие на кафедре, — К. Л. Иогансон, С. А. Петров, И. А. Вакс, М. Н. Шепелевский, Н. Ф. Марков — заложили принцип синтеза изобразительного искусства и архитектуры в композиции монументальной живописи. О вкладе в развитие кафедры своих учителей и соратников, таких как А. П. Ольхович, О. И. Кузнецов, Э. О. Войткевич, Г. М. Осокин, Е. Г. Франке, Валентин Григорьевич говорил и писал там, где представлялась возможность рассказать о кафедре. Это относилось, в том числе, и к ознакомительным беседам с первокурсниками и к выступлениям на открытиях выставок [3, с. 24–56].

Преподавательской деятельности Валентин Григорьевич отдал в общей сложности сорок пять лет своей жизни. Человек, сведущий в этих вопросах, представляет, сколько за этим сроком скрывается усилий, времени, знания, терпения, собственного творческого опыта. Основными разделами обучения, которые он вел, являлись живопись, композиция, а также руководство выпускными дипломными работами. Неисчислимо количество дипломников прошло через его руки с 1977 года, когда ему доверили этот раздел учебного процесса. Под руководством Валентина Григорьевича Леканова выполнены выпускные квалификационные работы по объектам огромного спектра направленности. Это объекты образовательных, исторических, культурно-досуговых, медицинских, научных учреждений, а также арт-объекты, проекты которых созданы непосредственно для отражения художественной идеи.

Кроме отечественных выпускников долгие годы его помнили и выражали огромную благодарность и ученики из Иордании, Польши, Монголии, Республики островов Зеленого мыса (Кабо Верде), Китая [3, с. 185–273].

Такое отношение студентов В. Г. Леканов заслужил прежде всего тем, что неустанно старался проявить в каждом из них индивидуальные таланты, высокую духовную содержательность выполняемой работы, делился своей страстной приверженностью монументальному искусству, уважением к личности человека. Он противился проходным дежурным идеям, схематичным композиционным решениям темы, малоинтересному художественному исполнению. Не жалел для этого своего времени.

В 1992 году В. Г. Леканову пришлось руководить дипломной работой студента С. Н. Резниченко, который выполнил проект росписи часовни Святого Владимира в городе Новый Раздол. Для руководителя и для всей кафедры это была первая работа для Церкви, и профессионального, а тем более духовного, опыта такой работы еще не было. В то же время в обществе среди художников и студентов возрастал интерес к этой теме. Валентин Григорьевич взял на себя ответственность руководить этой сферой дипломных работ. По его воспоминаниям это стало серьезным переживанием, приведшим его к Крещению, без которого Валентин Григорьевич не считал себя вправе браться за руководство дипломной работой церковной тематики. Благодаря такому решению работа над церковными объектами на кафедре стала доброй традицией. В. Г. Леканов не был религиозным человеком, но глубокое

внутреннее понимание веры в Христа всегда проявлялось в его жизни, творчестве и помогало вести и направлять молодых художников, которые выбирали для своего дипломного проектирования церковные объекты.

Древнерусская церковная живопись всегда притягивала художников, а особенно монументалистов, как один из эталонов выразительности изображения и гармоничного взаимодействия живописи и архитектуры. С особой любовью Валентин Григорьевич относился к традиции проведения практики третьего курса в Музее фресок Дионисия в деревне Ферапонтово [2, с. 162–163]. Во время практики студенты под руководством преподавателя выполняют копии фрагментов фресок портала церкви Рождества Богородицы, пишут этюды окрестностей, ловят рыбу в Бородаевском озере и наслаждаются красотой и бытом деревенской жизни. Студенты и выпускники отмечают, что эта практика оставляет неизгладимое впечатление, которое питает и направляет их творчество многие годы. Особенности фресковой живописи храма в Ферапонтово были отмечены еще основоположниками советского монументального искусства А. И. Савиновым и К. С. Петровым-Водкиным [5, с. 50, 109], которые дали импульс для серьезного изучения этого наследия прошлого в процессе образования художников-монументалистов [7, с. 47–68]. В. Г. Леканов неоднократно проводил эту практику со студентами в качестве руководителя, а затем, когда эту традицию продолжили преподаватели кафедры следующего поколения, зачастую ездил вместе с практикантами, чтобы поддержать, направить и самому еще раз погрузиться в замечательный живописный мир фресок Дионисия. Сейчас эту практику бережно продолжают два ученика Валентина Григорьевича из двух разных поколений, это доцент А. П. Демидов и преподаватель В. В. Шероганов.

Кроме произведений монументальной живописи Валентин Григорьевич оставил большое творческое наследие в виде живописных, графических работ и работ, выполненных в технике «горячая эмаль». Очень интересны работы, выполненные в технике флорентийской мозаики. Эти работы всегда вызывали большой интерес на его персональных выставках, а также выставках в стенах академии А. Л. Штиглица и залах Союза художников Санкт-Петербурга. Они представляли собой постоянный эксперимент в общей композиции, в гармонизации цветовых отношений, в поиске трактовки, соответствующей образам, которые он хотел показать. Он являлся участником международных, всесоюзных, зональных выставок. Живописные и графические работы находятся в частных собраниях России, США, Германии, Польши и других стран.

Во всех живописных работах Валентина Григорьевича, созданных в разные периоды, прослеживается такая важная особенность, как присутствие темы, наблюдения или переживания, без налета эффектности и бессмысленной декоративности. Но при этом каждая из его работ словно дышит смелостью и свободой в выборе изобразительных средств. Каждую тему он раскрывал с неожиданных ракурсов, используя нестандартные композиционные и живописные решения.

В портретах Валентина Григорьевича можно увидеть самых дорогих ему людей, которых он изображал в своей необычной манере, раскрывая не столько внешние черты, сколько их внутреннее образное состояние.

В вопросах живописи было заметно влияние его учителя Г. А. Савинова культурой живописи, значением и образностью цвета, нетривиальным содержанием своих произведений. У Валентина Григорьевича и в своих творческих работах, и рекомендациях по учебной программе продолжалась тенденция выражения творческой идеи индивидуальными художественными средствами, он всегда настраивал своих подопечных на поиски новых средств отображения замысла, поиски активного цветового решения.

В последние годы жизни им была написана серия пейзажей Ферапонтово, проникнутая таким светлым живописным состоянием, которое служит настоящим ориентиром для

художников в поиске того неуловимого и притягательного состояния гармонии, ради которой мы вообще занимаемся живописью.

Еще одна грань личности — в качестве заместителя вначале, а затем и заведующего кафедрой монументально-декоративной живописи Валентин Григорьевич работал в течение двадцати лет. Его административные достоинства, главным образом, заключались в том, как точно и конструктивно он понимал все вопросы учебного и организационно-административного характера, какие умные решения находил для достижения задач учебного процесса, какой личной ответственностью обладал во всех вопросах жизни кафедры. Во время начала реформ образования, замечательному художнику и педагогу пришлось погрузиться в изучение новых законов, положений и стандартов, которые целыми томами обрушивались на заведующих кафедрами. Чтобы успеть обработать необходимый документальный материал, он зачастую возил домой груды папок для вечерней сверхурочной работы. Он обладал способностью выявить суть рассматриваемого учебного материала и не растерять главный смысл при оформлении бесчисленных вариантов программ, стандартов, методических указаний, анализировал и находил пути сохранения традиций школы и качества образования, активно делился ими, чем завоевал огромное уважение всех сотрудников академии.

Стоит также признать, что в его характере не было властности и командирской требовательности к коллегам по кафедре. Им приходилось скорее стыдиться за ненадлежащее исполнение какого-либо порученного дела, чем бояться гнева или наказания. Возможно, даже на позиции руководителя Валентину Григорьевичу естественнее было верить в наличие ответственности и совести в душе каждого сотрудника кафедры, сейчас мы этого уже не можем узнать.

В методической работе профессор Леканов очень ответственно относился к традициям, заложенным предыдущими поколениями преподавателей кафедры, и в то же время чутко поддерживал проявления современной творческой жизни в работах студентов.

В. Г. Леканов во всей своей творческой и педагогической деятельности не гнался за известностью и наградами, результат выполняемого дела для него всегда был намного важнее признания и почестей. Несмотря на подобный внутренний настрой, к окончанию жизненного пути его достижения характеризовались следующим образом: профессор, заведующий кафедрой монументально-декоративной живописи СПГХПА им. А. Л. Штиглица, Почетный работник высшего профессионального образования России, обладатель Серебряной медали Российской академии художеств, Заслуженный деятель искусств РФ.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кутейникова Н. С. Мозаика. Санкт-Петербург XVIII–XXI вв. СПб.: Знаки, 2005. 504 с.
2. Леканова А., Кондуров А., Талашук А. Валентин Леканов. СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2017. 176 с.
3. Пономаренко С. П., Талашук А. Ю., Выржиковская Л. Я., Раскин А. Г., Савинов Г. А., Леканов В. Г. Кафедра монументально-декоративной живописи. СПб.: Искусство России, 2011. 286 с.
4. Пономаренко С. П., Шевардин А. В. Кафедра монументально-декоративной живописи. СПб.: ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица», 2016. 72 с.
5. Савинов Г. А. Александр Иванович Савинов. Письма. Документы. Воспоминания. Л.: Художник РСФСР, 1983. 332 с.
6. Толстой В. П. Монументальное искусство СССР. М.: Советский художник, 1978. 346 с.
7. Холдин Ю. Сквозь плену пяти веков. М.: Издательско-фотографический центр «ИФА» и Brepols Graphic Industries, Belgium, 2002. 420 с.

Сведения об авторах:

Васильев Александр Вениаминович, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, доцент, профессор, кафедра монументально-декоративной живописи; av1951@mail.ru

Четышов Ильдар Рафагатович, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, доцент, кафедра монументально-декоративной живописи; ildarch@mail.ru

Aleksandr Veniaminovich Vasilev, Associate Professor, Professor, Department of Mural Painting, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; av1951@mail.ru,

Ildar Rafagatovich Chetyshov, Associate Professor, Department of Mural Painting, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; ildarch@mail.ru.

УДК 7.05

О. В. Веселицкий

**ГЕРАСИМОВСКИЙ ВАЛЕРИЙ ИВАНОВИЧ —
ХУДОЖНИК, ПЕДАГОГ
(17.11.1941–16.05.2011)**

В статье изложена краткая творческая и педагогическая биография профессора Герасимовского Валерия Ивановича, заведующего кафедрой интерьера и оборудования СПГХПА им. А. Л. Штиглица с 2000 по 2011 год. Воспоминания и свидетельства его коллег, друзей.

Ключевые слова: ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, СПГХПА им. А. Л. Штиглица, профессор Герасимовский Валерий Иванович, кафедра интерьера и оборудования, заведующий кафедрой КЖОИ, Главный художник, музейные экспозиции.

О. V. Veselitskiy

**VALERIY IVANOVICH GERASIMOVSKIY —
THE ARTIST AND THE TEACHER
(17.11.1941–16.05.2011)**

The article is devoted to a brief creative and pedagogical biography of professor Valeriy Ivanovich Gerasimovskiy who was the head of the Department of Interior and Equipment at Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design from 1998 to 2011. The author includes memories and testimonies of his colleagues, students, and friends.

Keywords: Leningrad Vera Mukhina Higher School of Art and Design, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Professor Valeriy I. Gerasimovskiy, Department of Interior and Equipment, Head of the Department, Combine of Painting and Design Art (KZhOI), chief artist, museum expositions.

Творческий путь В. И. Герасимовского начался с занятий рисованием в доме пионеров города Ярославля, где он, еще будучи школьником, увлекся постижением основ изобразительного искусства. После окончания школы встал вопрос поступления в вуз, выбор пал на ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, о чем было весьма смутное представление. Приехав в Ленинград, по рекомендации нашел земляка — студента кафедры «отделки» Гоца Олега Вячеславовича¹, доверился его совету поступать на недавно открытую кафедру, где готовят «что-то среднее между архитектором и художником». С первого раза поступить не удалось, мечта осуществилась со второго раза. Окончив ЛВХПУ в 1966 году по специальности «Художник по проектированию интерьера», Валерий Иванович был принят на работу в НИИ «Экспресс» руководителем группы эстетики, созданной молодыми выпускниками ЛВХПУ — художниками-конструкторами Ю.Л. Ходьковым и Ю.Р. Кайнолайненом. Следующим местом работы, с 1969 по 1993 год, был КЖОИ (Комбинат живописно-оформительского искусства) при Художественном Фонде Союза художников, где Валерий Иванович работал в области проектирования интерьеров, музеев, выставок. За период творческой деятельности художником был выполнен ряд интересных, значительных, реализованных и оставшихся на бумаге проектов.

С 1982 по 1991 год Валерий Иванович исполнял обязанности главного художника комбината. Практическую работу Валерий Иванович совмещал с преподаванием на кафедре художественного текстиля ЛВХПУ с 1970 по 1977 год. Он многократно приглашался кафедрой интерьера и оборудования для работы в ГЭК в качестве рецензента на защитах дипломных работ. В 1993 году получил приглашение на кафедру интерьера и оборудования на должность доцента. В 2000 году Валерий Иванович был избран на должность заведующего кафедрой, и на этой должности он проработал до 2011 года (ил. 1).

За сухими строчками биографии скрывается портрет удивительного человека, тактичного и любящего своих студентов педагога. Вспоминая Валерия Ивановича, душа наполняется теплом. Его любили студенты, уважали коллеги. К каждому студенту, кто к нему обращался, он относился неформально, с максимальным участием и желанием помочь.

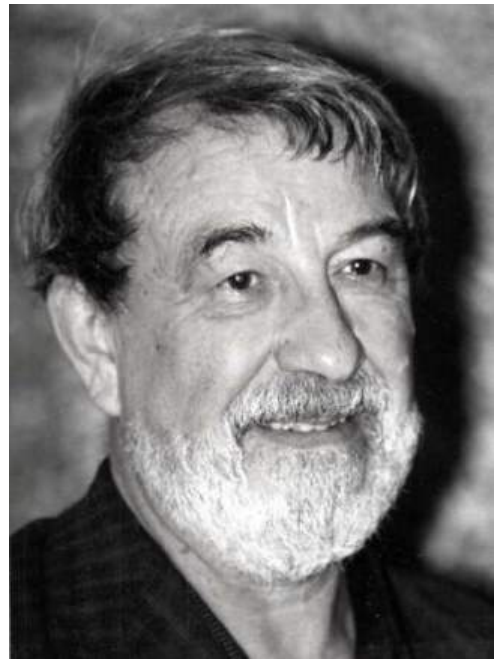
К значимым творческим проектам Валерия Ивановича можно отнести проекты, сделанные во время его работы в КЖОИ. Одной из первых работ была экспозиция Ленинградского филиала музея В. И. Ленина (1970–1973 гг.) в Мраморном дворце. В это время им был получен опыт экспозиционной работы, а также опыт сотрудничества в творческом коллективе.

Валерий Иванович был влюблен в Русский Север, трепетно относился к архитектурному, культурному наследию северных территорий. Не случайно одной из тем его работы были Соловки (1979–1989 гг.). К этой теме он относился с особым пиететом. По воспоминаниям его супруги и коллеги, соавтора почти всех его проектов до 90-х годов, Г. С. Белеховой: «Трудно передать, с какой радостью и воодушевлением Валера ездил в командировки на Соловки. Начинали работу в коллективе с художником Л. Мацой и замечательным фотохудожником Г. Хорошайловым. Это были командировки, наполненные новыми впечатлениями и творчеством. Изучая объект проектирования, были выполнены зарисовки с натуры, которые в свою очередь легли в основу серии графических работ, художественных фотографий, дополнявших проектные предложения. Много общались с археологами, реставраторами».

К сожалению, по объективным причинам, многие проектные предложения остались на бумаге, в том числе генеральное решение музеефикации Соловецкого музея-заповедника, концепция музеефикации кремля, частично реализованные тематические разделы выставочных экспозиций музея. Реализовать удалось лишь небольшую тематическую экспозицию в одной из часовен рядом с кремлем, некоторые тематические разделы музея и замечательную выставку, посвященную Соловецкой биостанции на Сельдяном мысе.

Существенным вкладом в сохранение культуры Русского Севера была также передвижная выставка «Иконный образ Поонежья», где были представлены иконы, предметы культа и другие предметы декоративно-прикладного искусства, связанные с православной культурой Севера. Остался на бумаге проект музеефикации Валаамского музея-заповедника и на стадии реализации был остановлен проект экспозиции Кишиневского музея религии и атеизма.

Значимыми работами Валерия Ивановича Герасимовского были успешно реализованные проекты: экспозиция музея железнодорожников «Дорога жизни» на станции



Ил. 1. В. И. Герасимовский, 2010



Ил. 2. Музей «Дороги жизни», 1975



Ил. 3. Памятник у музея «Дорога жизни», 1975

Ил. 4. Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме.
Белый зал, 2003

«Ладожское озеро» (ил. 2) и концепция павильонов мемориала Пискаревского кладбища, посвященного блокаде. В этих работах был задуман очень острый дизайнерский экспозиционный прием — использование блоков литого стекла, отходов производства. Эти блоки должны были удивительным образом имитировать лед, сквозь который были видны фотографии зимних сюжетов блокады. По экономическим соображениям в музее «Дороги жизни» этот прием удалось реализовать лишь частично, в минимальном объеме, зато рядом с музеем был установлен замечательный памятник — скульптура, символизирующая взрыв бомбы (ил. 3). Для его реализации Валерий Иванович и скульптор И. Павлов договорились и привезли с военного полигона, где проводились испытания артиллерийских снарядов,

листы разорванной снарядами брони и собрали (сварили) их в композицию. Получилась удивительно эмоциональная, ассоциативно-образная скульптура.

В начале 2000-х годов Валерий Иванович активно сотрудничал с музеем А. Ахматовой в Фонтанном доме. Его усилиями и его партнера, О. В. Веселицкого, была выполнена новая экспозиция музея и ряд интересных выставок. Проведенная в 2002–2003 гг. работа по реконструкции интерьеров и литературно-мемориальной экспозиции музея представляла собой экспозиционный ансамбль, сочетающий в себе символику и документальность, раскрывающие материализованную энергию творческого духа поэта, основные

этапы творческой биографии и сюжеты быта (ил. 4). «Каждая комната квартиры была связана для Ахматовой с конкретным временем или событием, врезавшимся в память. Эти события стали сюжетами, оживающими в обстановке» [1, с. 9]. Новая экспозиция музея Анны Ахматовой представляла собой сложную систему, включающую особым образом структурированное пространство и экспонаты [2, с. 139]. Ряд временных тематических выставок («Женщины серебряного века» [3], «Сердце, любившее вдоволь...» [4] и др.) дополняли эмоциональный образ эпохи и атмосферу литературного музея.

Параллельно с активной творческой жизнью проходила педагогическая деятельность, в которой Валерий Иванович пользовался заслуженным уважением коллег. Избрание его на должность заведующего кафедрой не вызывало ни у кого сомнения, и за этим последовала работа, к которой он относился с полной самоотдачей, с переживанием за каждого студента. А еще Валерий Иванович был влюблен в природу. Проводя летние отпуска в дачном деревенском доме, он наслаждался рыбалкой и посещением леса, знал каждый бугорок в округе, любил наблюдать за его обитателями, любовался озером, дружил с местными жителями. Перед смертью он просил похоронить его на старом погосте у берега его любимого озера, что и было сделано его родственниками.

Список основных творческих работ В. И. Герасимовского

1. Проект фирменного стиля и комплекса производственного оборудования КБ завода «ЭНЕРГИЯ», в соавторстве с Ю. Кайналайненом и Ю. Ходьковым, 1966–1969 гг.
2. Проект и реализация экспозиции Ленинградского филиала музея В. И. Ленина, в соавторстве с Г. Белеховой, Л. Мацой, 1970–1973 гг.
3. Проект музея железнодорожников «ДОРОГА ЖИЗНИ» на станции Ладожское озеро, в соавторстве с Г. Белеховой, 1975 г.
4. Генрешение музеефикации территории Соловецкого музея — заповедника, в соавторстве с Г. Белеховой, Л. Мацой, 1979 г.
5. Проекты и реализация экспозиций тематических разделов Соловецкого музея — заповедника, в соавторстве с Г. Белеховой, 1980–1988 гг.
6. Проект и реализация экспозиции в павильонах Пискаревского мемориала, в соавторстве с Г. Белеховой, 1988 г.
7. Концепция музеефикации Соловецкого кремля, в соавторстве с О. Веселицким, 1989 г.
8. Проект выставки «ИКОННЫЙ ОБРАЗ ПООНЕЖЬЯ» для Соловецкого музея-заповедника, 1990 г.
9. Проект и реализация выставки к 50-летию И. Бродского в музее А. Ахматовой, 1992 г.
10. Проект и реализация выставки «ИСТОРИЯ ВЫБОРГСКОГО ЗАМКА», г. Выборг, в соавторстве с О. Веселицким, 1993 г.
11. Реконструкция музейной экспозиции в павильонах Пискаревского мемориала, 1997 г.
12. Реконструкция культурно-оздоровительного центра в городе Альметьевск, республика Татарстан. Проект, реализация, в соавторстве с О. Веселицким, 2000 г.
13. Проект экспозиции музея А. Ахматовой в Фонтанном Доме, в соавторстве с О. Веселицким, 2002–2003 гг.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Гоц Олег Вячеславович — профессор кафедры интерьера и оборудования (1939–2013), уроженец Ленинграда, был эвакуирован во время войны из Ленинграда в Ярославль.

ЛИТЕРАТУРА

1. Государственный литературно-мемориальный музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме. Краткий путеводитель. СПб., 2003. 9 с.
2. Ковалева Т. В. Об интерьерах и новой литературно-мемориальной экспозиции музея Анны Ахматовой в Фонтанном доме // СПГХПА им. А. Л. Штиглица. Сборник научных трудов преподавателей и аспирантов за 2004 г. СПб.: АСТЕРИОН, 2005. 139 с.
3. Новости музеев // Красота ненужная. Женщины серебряного века. 22.06.2004. URL: <http://www.museum.ru/N18873> (дата обращения: 28.11.2020).
4. Новости музеев // Сердце любившее вдоволь.... 24.06.2006. URL: <http://www.museum.ru/N27204> (дата обращения: 28.11.2020).
5. Архив и фототека КЖОИ, а также материалы из неопубликованной рукописи воспоминаний референта КЖОИ Е. А. Аман.

Сведения об авторе:

Веселицкий Олег Владимирович, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кандидат искусствоведения, профессор; oleg_veselitskiy@mail.ru

Oleg Vladimirovich Veselitskiy, PhD in History of Art, Associate Professor, Professor, Department of Interior Design, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; oleg_veselitskiy@mail.ru

*И. С. Голикова***ВЛАДИМИР ИВАНОВИЧ ШИСТКО**

Публикация посвящена профессору В. И. Шистко (1928–2015) — известному петербургскому художнику, основателю и первому заведующему кафедрой станковой и книжной графики СПбХПА им. А. Л. Штиглица. В творчестве В. И. Шистко отразился диапазон тем и сюжетов отечественного реалистического искусства, связанных с образами современности, жизненной правды, гуманизма. Рассматривается роль В. И. Шистко в контексте развития печатной графики Мухинского училища (Академии Штиглица), которая во второй половине XX в. стала новым центром художественного и дизайнерского обучения в Ленинграде — Санкт-Петербурге. Раскрывается история становления кафедры станковой и книжной графики в 1990-е гг.

Ключевые слова: Владимир Шистко, печатная графика, советская графика, русская графика, Мухинское училище, ЛВХПУ, СПбХПА.

*I. S. Golikova***VLADIMIR IVANOVICH SHISTKO**

The article is dedicated to professor Vladimir Shistko (1928–2015), a well-known Saint Petersburg artist, founder and the first head of the Department of Book and Easel Graphics at the Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design. Vladimir Shistko's work reflected a range of Russian realistic art themes in his search for images of modernity, the life's truth, and humanism. The author considers the role of Vladimir Shistko in the context of the printed graphics development at the Leningrad Vera Mukhina Higher School of Art and Design (former name of the Stieglitz Academy), which became a new centre for art and design education in Leningrad (now Saint Petersburg) in the second half of the 20th century. The article also concerns the history of the Department of Book and Easel Graphics formation in the 1990s.

Keywords: Vladimir Shistko, printed graphics, Soviet graphics, Russian graphics, Leningrad Vera Mukhina Higher School of Art and Design, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design.

С историей ЛВХПУ им. В. И. Мухиной — СПбХПА им. А. Л. Штиглица тесно связана творческая и педагогическая деятельность Владимира Ивановича Шистко (1928–2015) (ил. 1). Заслуженный деятель искусств России, кандидат искусствоведения, профессор, почетный работник высшего образования, в Мухинском училище он долгое время возглавлял кафедру рисунка, руководил графическими печатными мастерскими, а в начале 1990-х гг. стал основателем и первым заведующим кафедрой



Ил. 1. Владимир Иванович Шистко (1928–2015)

станковой и книжной графики (СКГ). Начиная с 1960-х гг., В. И. Шистко постепенно вносил изменения в учебный план многих художественно-прикладных направлений и создал программу по предмету «Графика». Так данную дисциплину стали называть в 1980-е гг., до этого в расписании фигурировали названия по печатным графическим техникам — «литография», «офорт», «линогравюра».

Отечественная художественная школа во второй половине XX в. проходит путь эволюционного развития, когда утверждаются принятые ранее принципы обучения, а также постепенно усваиваются новые методики. Это относится ко всем крупным вузам, где проходили обучение художники, начиная с послевоенного времени. Традиции в формировании школы печатной графики в СПГХПА им. А. Л. Штиглица, благодаря которым новое поколение художников воспитывает в себе культуру и художественное мировоззрение в искусстве графики в целом и в эстампе в частности, уходят вглубь истории.

Изучение печатной графики — ксилографии и офорта — в Центральном училище технического рисования барона Штиглица начинается в 1885 г. В те далекие годы основной задачей двух ведущих российских художественно-промышленных школ (Училище барона Штиглица в Петербурге и Строгановское училище в Москве) была подготовка рисовальщиков, живописцев и скульпторов для соответствующих производств. В то же время в дореволюционный период в России стремительно развивалась издательская деятельность, и тогдашняя механическая техника репродуцирования вынуждала издателей обращаться к ручному копированию оригиналов: поэтому надо было воспитать профессионалов в гравировании — для качественного, не шаблонного копирования произведений искусств. В данный период преподавателем граверного класса становится В. В. Матэ. Благодаря ему в Училище барона Штиглица сложилась оригинальная, допускающая значительную творческую свободу, система преподавания гравировальных техник. В воспоминаниях П. Д. Бучкина рассказывается об этом периоде: «Требовалось сначала сделать точный рисунок, после чего допускалось гравирование. Такой метод способствовал пониманию техники копируемого мастера. Матэ указывал достоинства оригинала и технические приемы выполнения поставленной задачи» [3, с. 54]. Двадцать пять лет службы в Училище барона Штиглица позволили В. В. Матэ возродить искусство гравирования и, главное, обучить талантливых учеников, что так важно для сохранения опыта и традиций в этом непростом ремесле [8].

Следующим важным этапом в формировании системы обучения печатной графики в нашем вузе можно считать 1957 г. Тогда произошло включение в работу кафедры рисунка графических печатных мастерских, где все учащиеся изучали классическую гравюру на металле, дереве, линолеуме и литографию. Первые годы графические мастерские функционировали как студенческое научное общество (СНО). Руководил ими доцент кафедры рисунка Н. А. Павлов, а мастером-печатником был М. О. Румянцев. Мастерские располагались под главным куполом училища со стороны винтовой лестницы. Студенты всех направлений могли посещать там занятия в вечернее время, увлеченно занимаясь творческими работами, развивая образное мышление художника-прикладника. Творческий подход раскрывал у студентов новые черты, что помогало им в дальнейшем свободнее работать в композиции.

В 1964 г. происходит реорганизация графических печатных мастерских [7], тогда же их руководителем становится В. И. Шистко. Молодой и энергичный художник и преподаватель, незадолго до этого он закончил аспирантуру в Академии художеств, где обучался у А. Ф. Пахомова, который в свое время проходил обучение в мастерских бывшего Училища барона Штиглица у Н. Э. Радлова, В. И. Шухаева и Н. А. Тырсы.

Выбор будущей профессии Владимира Ивановича был не случаен, как писал сам художник: «Мое увлечение рисованием пером и тушью началось еще в годы студенчества в художественном училище, когда я пытался копировать офорты Рембрандта. Рисование пером не было для меня самоцелью, так как мои мечты, как будущего художника, были обращены

к живописи. Но между тем я проиллюстрировал свои дневники моих ранних альпинистских походов в горах Кавказа, которые вдруг были опубликованы на страницах книг и журналов. Именно эти рисунки, выполненные мною — наивные, искренние и еще незрелые — вдруг послужили толчком (основанием) при поступлении в Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, для рекомендации меня на графический факультет. Так мое раннее, возможно, случайное увлечение завершилось тем, что я стал профессиональным офортистом. Гравирование на металлической доске иглой по лаку, это не рисунок пером, так как в офорте другая технология. Однако линия, штрих и точка — суть сходства с рисунком пером. Это составные элементы рисунка, которыми оперирует художник» [2].

В 1953 г. Владимир Иванович становится студентом первого курса графического факультета Института им. И. Е. Репина. Занимаясь в мастерской станковой графики под руководством А. Ф. Пахомова, он, во многом благодаря В. М. Звонцову [5; 6], определяет основное направление своего творческого пути — офорт, гравюра на металле. В 1960 г. с «отличием» и рекомендацией в аспирантуру защищает дипломную работу офортов «Альпинисты». Офорты из этой серии были приобретены государственной закупочной комиссией, и теперь находятся в ГМИИ им. А. С. Пушкина, Государственном художественном музее Белоруссии (Минск), Костромском музее изобразительных искусств, Саратовском художественном музее, Павлодарском художественном музее. Также, они были закуплены Дирекцией художественных выставок и панорам Союза художников СССР и другими организациями, были переданы в дар Китайскому спортивному комитету физической культуры (Пекин) от имени Комитета по физической культуре и спорту СССР в связи с восхождением китайских альпинистов на Джомолунгму в 1962 г.

Поступив в аспирантуру, В. И. Шистко занимается исследовательской работой по изучению истории цветного офорта и технике гравюры на металле. Ведет педагогическую практику по офорту со студентами первого-второго курсов графического факультета Института им. И. Е. Репина. В 1963 г. его приглашают на преподавательскую работу в ЛВХПУ им. В. И. Мухомовой на кафедру рисунка, где он сумел организовать работу графических печатных мастерских, тем самым дав новое содержание печатным техникам для студентов художественно-промышленной направленности, а с 1969 г. возглавил кафедру и с достоинством занимал эту должность 25 лет. В 1979 г. его назначают проректором по учебной работе (приказ Минобразования РСФСР от 06.03.79 № 87-4), а в 1980 г. приказом министра высшего и среднего специального образования он назначается исполняющим обязанности ректора. 8 декабря 1980 г. В. И. Шистко принимает дела от профессора Я. Н. Лукина, освобожденного от должности ректора.

В 1964 г. В. И. Шистко выступил с предложением внедрить печатную графику в учебный процесс в качестве одной из форм обучения студентов всего училища. Это предложение не вызвало возражения со стороны кафедры рисунка и ректората. Официально занятия студентов в графических печатных мастерских ввели в сетку расписания. В условиях печатной мастерской можно было наладить обучение студентов если не на всех кафедрах, то хотя бы на основных, которым основы печатной графики и изучение способов гравирования были бы полезны в работе.

На кафедрах промышленной графики, художественной керамики и художественного стекла, на кафедре архитектуры и т. д. нужно было создать программу обучения, разработать методику, подготовить рабочие планы. В штате тогда состояли лишь один учебный мастер по литографии — М. О. Румянцев и один преподаватель графики — В. И. Шистко. Прошел только один год — 1964-й, и число изъявивших желание пройти ознакомительные занятия выросло до 50–60 человек. Потребовались дополнительные специалисты — печатники и преподаватели — профессиональные графики, кто хорошо был знаком со всеми видами гравюры и состоял уже в составе кафедры рисунка. В течение двух-трех лет штат мастеров



Ил. 2. «Встреча с солнцем» акватинта, травленый штрих, 1967, 49,0 x 64,5



Ил. 3. «Род человеческий чтит безыменных...», б., меццо-тинто на стали, 1970, 50 x 70



Ил. 4. «Не жертвы — герои...» б., меццо-тинто на стали, 1970, 50 x 90

вырос до трех человек, а преподавателей было привлечено более пяти человек — они выполняли свою основную нагрузку по рисунку.

Надо заметить, что печатная графика с ее мизерными часами была крайне «неудобной» для преподавателей, разбивала день и «съедала» свободное время, так необходимое для творческой работы и собственного профессионального роста. Большим достижением В. И. Шистко была разработка нового тематического плана, позволявшего работать с группами по общему расписанию в часы занятий. Курс был рассчитан на четыре года, каждый из которых включал в себя изучение отдельного вида печатной техники. Дисциплина «Графика» начиналась со второго курса. Первый год студенты проходили обучение литографии у Б. Б. Казакова, второй — совершенствовались в офорте с обязательным включением гравюры на картоне под руководством В. И. Шистко, третий — изучали линогравюру у Г. Н. Романова и П. А. Алексеева. В четвертый год обучения графике, в период выпускного курса (чаще всего старшими курсами руководил К. В. Овчинников) студентам предоставлялось право свободного выбора техники.

В каждом учебном семестре по дисциплине «Графика» выставлялась обязательная оценка, а итоговая оценка попадала в диплом. Перед зимней сессией проходила ежегодная выставка работ, созданных за отчетный период, — она располагалась в коридорах третьего и четвертого этажа, а также по периметру стен у Белой лестницы (называемой студентами и преподавателями «кормой»). Обязательным предметом «Графика» стала у направлений подготовки «Керамика», «Стекло», «Интерьер и оборудование», «Ткани», «Моделирование одежды», «Мебель», «Монументально-декоративная живопись», «Промышленная графика».

На комплексных просмотрах оттиски учебных заданий по офорту, линогравюре и литографии все присутствующие рассматривали с большим интересом. Настал тот час, когда все профилирующие кафедры училища заявили о своем желании внести в учебный план упражнения по графике — гравюре. Пришлось расширить задачи обучения студентов разных кафедр и перейти от общего, ознакомительного процесса к более углубленному, приближенному к профессиональному обучению, подобно художественным кафедрам графики. Нужно было создавать новую программу обучения «Графики»: офорту, литографии и линогравюре.

В новой программе отмечалось, что графика как вид изобразительного искусства и как учебный предмет в условиях высшей художественно-промышленной школы является

самостоятельной частью рисунка — главной основой художественного творчества — и входит в общий комплекс художественных дисциплин учебного процесса. Основные цели курса изначально виделись как «развитие широкого кругозора, знание истории искусства графики и ее лучших представителей, знание техники, постижение «секретов» технологических процессов, воспитание художественного вкуса и многое другое» [1]. Программа курса графики была рассчитана на обучение студентов по общему, ознакомительному курсу и углубленному, основному, что, естественно, требовало большего времени — не один год, а два и даже три, как тому соответствовала специальность — профессия художника.

В программе были заложены не только упражнения, ориентированные на изучение техники, но и задания по композиции. «Графика — это, прежде всего, композиция» — сказано в программе, ибо она «есть воспитание правильного понимания основ построения графической плоскости листа — архитектоники — изобразительной и пластической формы» ..., «взаимодействия отдельных элементов и сведения этих элементов к замкнутой форме для идеального восприятия и создания единого пластического образа». В программе даже был особый, специальный пункт о роли преподавателя, «который в процессе объяснения техники сам демонстрирует процесс гравирования, убедительно и наглядно раскрывая его “секреты” ... активно направляет работу студента и еще больше развивает его личную самостоятельность. То есть, помогает студенту реализовать свои способности и найти свое творческое “Я”» [1].

Приведем примеры наиболее удачных заданий, выполненных в те годы студентами ЛВХПУ им. В. И. Мухиной под руководством преподавателей, работавших в графических печатных мастерских училища. Таким примером был цикл «Азбука», исполненный группой студентов кафедры промышленной графики под руководством А. Т. Пожванова. Выполнение задуманной серии автолитографий заняло не один месяц. Студентам было дано право выбора буквы и, соответственно, поиска «своего» представления о том, какие слова начинаются с этой буквы. После завершения работы получилась серия эстампов, непохожих друг на друга, но согласованных по форме и стилю. Состав студентов позволял справиться с трудной задачей. Это были подготовленные, увлеченные и талантливые молодые художники.

Другой пример — серия цветных офортов «Маски». Те же студенты IV курса кафедры промышленной графики занимались по разработанному В. И. Шистко заданию. Оно давало возможность студентам свободно фантазировать на тему масок. Цветные, в несколько красок (досок) в технике офорта — штриха и акватинты. Студенты, разработав эскизы, самостоятельно определяли последовательность цветоналожения (цветопрогоны), чередование штрихов и контуров на цветовых пятнах. Цветная печать, глубокое травление штрихов и акватинты в итоге создавали не только яркие образы масок, но и гармоничное художественно-пластическое решение в целом.

Административная работа не могла помешать Владимиру Ивановичу заниматься творчеством, за эти годы он продолжает работу над сериями офортов, участвует в многочисленных выставках. Готовит эскизы к новым циклам композиций. Совершает многозначительные творческие поездки; одна из них, например, в 1969 г. в Туву, город Кызыл в составе группы художников-акварелистов, где он создает произведения в технике акварели о жизни тувинского народа, о скотоводах и охотниках в тайге в районе Енисея и Саянских гор. По приезду в Ленинград выполняет цикл монотипий по впечатлениям от этой поездки. Создает серию офортов в технике меццо-тинто «Марсово поле» («Похороны жертв Февральской революции 1917 г.») к выставке «Советская Россия». В 1983 г. В. И. Шистко успешно защищает кандидатскую диссертацию на тему «Современный цветной офорт и его художественные средства».

После того, как в 1964 г. графика как искусство гравирования было включено в учебный план ЛВХПУ им. В. И. Мухиной наряду с рисунком как специальный предмет, интерес

к ней превысил все ожидания, охватив сотни студентов различных кафедр — начиная от художественно-промышленной графики, керамики и стекла, до кафедр дизайна. За тридцать лет активной и напряженной работы со студентами под руководством профессиональных художников-графиков и преподавателей тысячи студентов приобщились и получили навыки работы в области гравирования. Появившись в учебном процессе в рамках обучения рисунку [8], печатная графика не была чужеродным явлением, ведь по своей природе она связана не только с рисованием, но и с декоративно-прикладными формами в искусстве, сочетая изобразительные и декоративные качества, тем самым активно способствуя развитию профессиональных навыков по различным специальностям. Все это позволяло студентам раскрывать свой творческий потенциал и досконально изучать способы печатной графики, с дальнейшим использованием этих навыков непосредственно в своей профессии. Работа студентов над печатной формой была хорошей проверкой умению мыслить в рисунке.

Основной акцент ставился на специфику каждого направления. Так, например, студенты кафедры моделирования одежды чаще использовали в графике фигуры в различных костюмах. При компоновке нескольких фигур одновременно сразу же возникали трудности с композицией, когда студенту необходимо было четко починяться законам изобразительной плоскости. Именно тут проявляли себя способности к быстрому мышлению, острой композиции, попаданию в масштаб. Формат доски выбирали в соответствии с поставленной задачей. К примеру, живописцы всегда были склонны к большим форматам, так как опыт в монументальном искусстве позволял справиться легко и быстро с пространством листа, оставляя «воздух» вокруг основной композиции. Работа на доске с натуры (что было частым явлением) придавала оттиску живость и легкость. Большое внимание уделялось пластике форм, так чтобы студент мог видеть одновременно и плоско, и объемно. Материал позволял использовать различную фактуру, добиваясь богатой градации — от темного к светлому. Некоторые из студентов выполняли свои дипломные проекты с использованием техники гравирования, а затем избрали графику как профессиональную ориентацию в своей творческой работе.

Богатый методический фонд учебных работ студентов в настоящее время превышает многие тысячи оригиналов. Лучшие из них побывали на выставках за рубежом в Великобритании, Германии, Финляндии, Чехословакии и в городах нашей страны. Многолетний опыт послужил «стартовой площадкой» для создания самостоятельного подразделения в 1992 г., целью которого стала подготовка профессиональных художников-графиков. Новаторство и эксперимент в единстве с бережным отношением к традиции стали основой формирования учебных программ. Изучение классического (академического) художественного наследия в единстве с освоением современных достижений в области искусства графики и полиграфии определилось как главное направление в подготовке будущих специалистов.

Несмотря на насыщенную творческую жизнь, в 1992 г. В. И. Шистко организует под своим руководством выпускающую кафедру станковой и книжной графики (СКГ): «Все пришло неожиданно и своевременно. Была эпоха перестройки в государстве. Мой 25-летний срок заведования кафедрой рисунка заканчивался, и мне пришлось задуматься о себе. В вузе происходили административные перестановки и новые “порядки”, ограничивавшие творческие и методические эксперименты в преподавательской работе со студентами. Было, о чем подумать. Проректор по контрактной форме обучения художник-монументалист В. М. Мошков — на тот момент доцент кафедры монументальной живописи — как-то в разговоре предложил мне создать кафедру станковой и книжной графики и с ним вместе открыть кафедру реставрации живописи и произведений декоративно-прикладного искусства. Оказалось, что эту же идею поддержала профессор Т. В. Горбунова, заведующая кафедрой культурологии, которая мечтала расширить поле деятельности своей кафедры и дополнить специальностью искусствоведения. Таким образом появился “союз” единомышленников. <...> Процесс организации будущей кафедры шел одновременно с моей работой на должности

заведующего кафедрой рисунка, что во многом облегчало работу по определению аудиторий, передачи некоторого имущества, все оборудование печатных мастерских должно быть передано будущей кафедре графики, в том числе и типографии, вместе со всеми ставками учебных мастеров, натурщиками, печатником и корректором, и рабочим типографии» [2].

«... Многолетний опыт творческой и педагогической работы в высшем художественно-промышленном учебном заведении, общение с художниками-графиками, моими коллегами, а также с художниками-архитекторами и дизайнерами вдохновил меня на этот труд, в котором я предлагаю практические пути к постижению профессиональных навыков в рисовании графическими материалами. Но устремление автора идут дальше. Рисование пером, капиллярными, гелиевыми ручками, фломастерами, стали для художников привычными материалами, когда нужно быстро зафиксировать на бумаге в виде эскиза свой замысел, идею или «проект». Он постоянно трансформирует свою “модель” в различных формах и пространственных плоскостях. Многие художники как “станковисты”, так и “прикладники”, постоянно обращаются в своей повседневной практике к этим современным пишущим средствам» [2].

По словам доктора философских наук, профессора Т. В. Горбуновой, «создание кафедры на базе ранее созданных печатных мастерских совпало с началом девяностых — трудного и одновременно открытого для экспериментальных поисков периода; в те годы далеко не всем удавалось “консервировать” опыт педагогической практики и одновременно выявлять в ней живой родник новых идей. Но в этом действительно сложном деле ему, пожалуй, не было равных» [4, с. 263].

Новая кафедра с новыми современными программами и планами должна была найти свое место среди всех других «графических кафедр» или отделений в Петербурге (факультет графики Академии художеств, графическое отделение при кафедре изобразительных искусств РГПУ им. А. И. Герцена, графические «центры» в коммерческих художественных учебных заведениях). Уникальность обучения заключается в единстве теоретических и практических методик, где педагог-художник передает ученику-студенту не только академические знания и практические навыки, но и личный творческий и профессиональный опыт. Кафедра получила в свое распоряжение оснащенные печатные мастерские по высокой, глубокой и плоской печати, экспериментальную шелкографию. Компьютерное оборудование позволяет включать в учебный процесс задания с использованием этой техники в книжно-издательском деле, макетирование книги, художественно-редакторский поиск на этапе работы над макетом книги и оригиналом. На кафедре работают преподаватели-художники, имеющие большой опыт творческой и педагогической работы в области станковой и книжной графики, живописи и рисунка, оформления книги, рекламных изданий, шрифта. В печатных мастерских обучение и непосредственную печать осуществляют опытные мастера высокой, глубокой и плоской печати.

В 1998 г. состоялся первый торжественный выпуск дипломников кафедры первого приема 1992 г. Государственная аттестационная комиссия поставила свои первые оценки выпускникам — молодым художникам-графикам. Председателем ГАК был В. А. Ветрогонский, народный художник России, действительный член Академии художеств, затем М. М. Герасимов — профессор, декан графического факультета Института им. И. Е. Репина. В состав ГАК также входили известные мастера графического искусства — Л. Г. Елифанов, К. В. Овчинников, В. Г. Траугот.

В 2017 г. прошел 25-й выпуск кафедры станковой и книжной графики, динамично развивающейся в условиях требований времени, но и помнящей о тех традициях, которые были заложены ее основателями. Программа обучения на кафедре состоит из трех основных этапов. Начальный (вводный) цикл включает в себя общехудожественную подготовку. В 2003 г. в программу кафедры был разработан и введен «Общий курс композиции», автор которого был В. И. Шистко. Он так говорил о данном курсе: «Знакомство с основными

закономерностями изобразительного графического искусства, синтеза всех видов и жанров, существующих в художественно-изобразительном искусстве <...>, а также развития графических искусств, печатной графики — книгопечатания, гравирования и самостоятельного оригинального творчества.

Во вводных беседах и лекциях объясняется предыстория профессионального развития графических искусств рисовальной и печатной графики, объясняется и указывается характер образного художественно-изобразительного решения, присущего специфике графического искусства и его формам на примерах лучших достижений художников в мировом и русском классическом искусстве.

Пропедевтический курс, рассчитанный на два года (1-й и 2-й курсы) построен на изучении основных теоретических заданий <...> — вертикальных и горизонтальных осевых линий, горизонта, перспективы и построения всех основных геометрических форм и предметной среды человека. Объяснения двухмерного и трехмерного пространства, ритма, равновесия, симметрии и асимметрии. Далее работа проводится над большой формой на предметах бытовой среды, технике и пространстве с изображением натюрморта в учебном исполнении построения реалистического изображения, а затем переложения на условно-графическое изображение с отбором главных, выразительных, светотеневых приемов и ограниченного черно-белого исполнения.

Задание “Отражение”, которое построено на решении пространственной композиции с присутствием человека и зеркальных элементов поверхности предметов. С помощью живописно-графического решения нужно добиться эффекта трехмерного пространства, передачи фактуры и художественно-графического богатства техники и формы» [1].

Основной (академический) цикл, ориентированный на задачи композиционной работы, позволяет студентам осуществить выбор специализации: это станковая графика и эстамп, книжная графика (оформление и художественная иллюстрация), полиграфический дизайн. На завершающем этапе студенты пятых-шестых курсов в процессе работы над дипломным проектом выполняют серии станковых композиций или эстампов, в полном объеме готовят оформление литературных произведений (оригинал-макет, авторские листы, иллюстрации), создают плакаты, художественные календари, предлагают полиграфическое решение журнальных и научных изданий. В мастерских студенты осваивают классическую гравюру (литографию, ксилографию, линогравюру), а также офорт, шелкографию и переплетное дело. На базе типографии проводится практика, где студенты изучают ручной набор для книжных заданий в сочетании с компьютерным макетированием.

Кафедра СКГ активно развивает программу международного сотрудничества — это творческие контакты с педагогами и учащимися зарубежных вузов, совместные выставки, участие в международных конкурсах (Германия, Голландия, Финляндия, Франция). Студенты ежегодно завоевывают гранты, дипломы, а также стипендии Правительства Санкт-Петербурга. Создание кафедры станковой и книжной графики основано на традициях, сформированных в течение столетия, включая в себя школу ленинградской графики, с основанием которой ассоциируется учитель В. И. Шистко — А. Ф. Пахомов. База печатных мастерских, использование в формировании нового учебного направления методического опыта прошлых лет — все это позволило легко начать воспитание молодых художников-графиков. Оригинальная методика дала возможность экспериментировать в печатной графике и, например, использовать в создании произведений технику шелкографии, что могут позволить себе далеко не все художественные вузы.

Наверно, здесь стоит провести параллель с творчеством В. И. Шистко, так как часто учебный процесс был тесно связан с его собственными экспериментами. Он вовлекал студентов в свое творчество и параллельно создавал свои творческие произведения. Так, видя его интерес к монотипии, все студенты начинали работать в этом материале, что обогащало

диапазон возможностей педагога и создавало материал для его методических работ. Или высокая печать на цинке, не самая простая техника, которую вообще редко используют... Нам известно, что многие художники-графики считают, что это баловство, однако практика показывает, что студентам подобные эксперименты помогают раскрепоститься и добиться более высоких профессиональных результатов. Вот оно — основное отличие от других вузов, где обучают печатной графике: кафедра станковой и книжной графики ЛВХПУ им. В. И. Мухомой — СПГХПА им. А. Л. Штиглица не просто дает базу классического понимания гравюры, но и позволяет более творчески подходить к станковой графике, не забывая при этом про школу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Архив кафедры станковой и книжной графики СПГХПА им. А. Л. Штиглица.
2. Архив семьи В. И. Шистко.
3. Бучкин П. Д. О том, что в памяти: записки художника. Л.: Художник РСФСР, 1962. 250 с.
4. Горбунова Т. В. Радуга над горной вершиной // Графические миры Владимира Шистко : альбом. СПб.: Проект «Свободные художники Петербурга», 2013. С. 256–265.
5. Звонцов В. М., Шистко В. И. Офорт. Техника. История. СПб.: Аврора, 2004. 272 с.
6. Звонцов В. М., Шистко В. И. Офорт : учеб. пособие для худож. ин-тов. М.: Искусство, 1971. 116 с.
7. 50 лет графическим печатным мастерским : выставка работ студентов из фондов кафедр рисунка и станковой и книжной графики периода 1957–2007 гг. : от Матэ в двадцать первый век : каталог / С.-Петерб. гос. худож.-пром. акад. им. А. Л. Штиглица. СПб.: СПГХПА, 2007. 282 с.
8. Сергей Алексеевич Петров. Художник. Педагог. Методист: рисунок в высшей школе декоративно-прикладного и промышленного искусства / авт.-сост. В. И. Шистко. СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2006. 252 с.
9. Федорова В. И. В. В. Матэ и его ученики. Л.: Художник РСФСР, 1982. 208 с.

Сведения об авторе:

Голикова Ирина Сергеевна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, доцент кафедры станковой и книжной графики; golart@list.ru

Irina Sergeyevna Golikova, Associate Professor, Department of Easel and Book Graphics, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; golart@list.ru

А. К. Гуцин

ВРЕМЯ КИРИЛЛА ГУЩИНА

Рассказ о творческом и жизненном пути К. А. Гуцина, художника, педагога, одного из интереснейших живописцев своего поколения. Поколения детей войны, чье становление пришлось на годы «хрущевской оттепели». Портрет мастера на фоне эпохи.

Ключевые слова: Кирилл Гуцин, живопись, время.

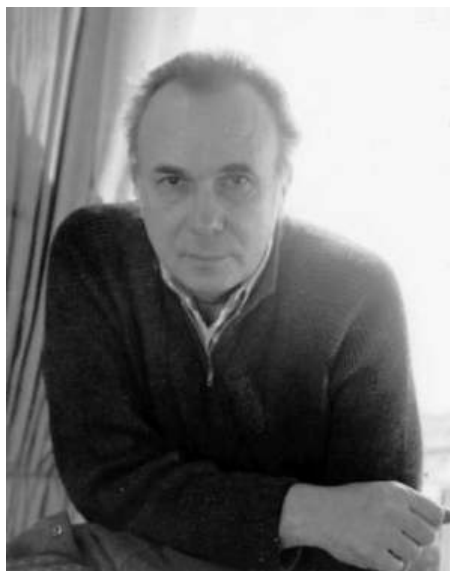
A. K. Gushchin

LIFE AND WORK OF KIRILL GUSHCHIN

The article dwells upon the life and work of Kirill Gushchin — an artist and mentor — one of the most interesting painters of his generation, the so-called “children of war”, whose upbringing happened during the years of the Khrushchev Thaw. This article takes the form of a metaphorical portrait of the master against the background of the historical epoch.

Keywords: Kirill Gushchin, painting, time.

*Самое существенное вряд ли вообще
выразимо словами, а то, что выговаривается — много
меньше, чем то, что можно было бы сказать.
Феликс Равдоникас*



*Ил. 1. Кирилл Александрович Гуцин
(1932–2014)*

И действительно, начинаешь писать о человеке, который тебе ближе всех, — а слова ускользают, растворяются в воздухе, не давая тем не менее покоя. «Странное дело», — как сказал бы Кирилл Александрович.

В 2022 году исполняется девяносто лет со дня рождения Кирилла Александровича Гуцина (1932–2014) (ил. 1), художника, педагога, почти полвека преподававшего в Академии Штиглица. Одного из интереснейших живописцев своего поколения. Моего отца.

Кирилл Александрович Гуцин родился 11 августа 1932 года в семье известного искусствоведа Александра Сергеевича Гуцина, впоследствии первого декана искусствоведческого факультета Академии художеств. Мама — Маргарита Владимировна Гуцина (урожденная Дыбова), родом из известной саратовской фамилии. Через год, после рождения младшего сына Кирилла (старший сын Дмитрий Александрович (1926–2011), семья переезжает на 3-ю линию Васильевского острова, ближе к Академии художеств. В доме часты гости: Н. Н. Пунин, А. А. Осмеркин, К. И. Рудаков, Н. А. Тырса, позднее, вернувшийся из-за границы И. Я. Билибин. Это тридцатые годы, где судьба многих гостей, да и хозяина дома, будет непростой, иных трагичной, а биографии непростительно краткими. Но это детство. А потом началась война.

Академию художеств эвакуируют в Самарканд. Долгая дорога, бомбежки. Но именно с Самаркандом связаны первые яркие детские художнические впечатления мальчика. И это цвет. Голубые изразцы и алые маки. Шах и Зинда, Тилля-Кари, Шердор, Гур-Эмир — эти названия не сходили с уст отца, когда он рассказывал о Самарканде. Звучало все, как сказки «Тысяча и одной ночи» времен последней войны. Среднеазиатская тема еще долго не отпустит его. А потом наступит возвращение в Ленинград. Через Загорск. Отец вспоминал: «Акварелью я начал писать весной 1944 года в Загорске, в Троице-Сергиевой Лавре. Сверкающий снег, голубые купола соборов, розовые башни, стаи кричащих птиц на деревьях. <...> Ощущение восторга перед видимым, радость и свобода первых попыток самовыражения появились тогда, да и не могли не возникнуть в этом сказочном месте. Мне было 11 лет. Я еще нигде не учился, и никто еще не давил на меня» [12, с. 8]. В этом месте прозвучали слова, ставшие впоследствии ключевыми для педагогики Гущина. И еще очень важно: «Впереди меня ждал пустынный, безлюдный Ленинград, куда мы вернулись в начале лета 1944 года». Когда впоследствии отец обращался к теме Петербурга, город у него очень часто безлюден. И вовсе не как следствие мизантропии — слишком невероятен и притягателен образ великого города, в котором ты можешь пойти куда хочешь, и никто и ничто не будет тебе мешать, — все это случится потом.

С 1947 по 1952 год — учеба в СХШ. Учеба эта была непростой. Далеко не со всеми преподавателями удавалось находить общий язык. Из педагогов отец всегда выделял В. Ф. Подковырина, как человека, умевшего подбодрить, заинтересовать, объяснить. Для сравнения реплика В. Н. Шагина: «Преподаватель Подковырин сказал о моих работах: «Рисуешь, как Ренуар!» [2, с. 301]. Затем в 1952–1958 годах — обучение на живописном факультете института им. И. Е. Репина. Мастерская И. А. Серебряного. Отец описывал Серебряного, автора историко-революционных картин, таких как «На V Лондонском съезде РСДРП», но, кстати, и замечательного портрета Шостаковича, как «доброе, мягкое человека», который (опять!) «не давил на нас».

А давить было чем. Нынешнему молодому поколению, очевидно, уже нужно объяснять, что в официальном (независимо от жанра) искусстве той поры господствовал и насаждался метод так называемого «социалистического реализма». Не вдаваясь подробно в данное явление, каковое можно было бы назвать историческим курьезом, не сломай оно судьбы, а то и жизни многим талантливым людям, вспомним лишь рассуждение А. Д. Синявского: «Что такое социалистический реализм? Грубая демагогия Жданова или старческая причуда Горького?» Или расхожую в те времена фразу, иногда приписываемую художнику С. В. Герасимову: «Соц-реализм есть восхваление начальства в формах, доступных его пониманию».

В эвакуации, школе и в институте складывались дружбы; многие (а их не было много) на всю жизнь. Биолог П. П. Стрелков, художники В. И. Рахина, Г. П. Егошин, З. П. Аршакуни, В. В. Ватенин, А. С. Столбов, скульптор К. И. Суворова, врачи Е. А. Ефременков и Е. И. Ефременкова, из старшего поколения нейрохирург К. А. Григорович, искусствовед Н. А. Дмитриева. Позднее, уже во времена преподавания, С. П. Мосевич. Называю не всех. Простите. И еще из прямой речи отца: «Очень поддержала меня и мои первые шаги в живописи Ксения Александровна Клементьева (художник-график, двоюродная сестра матери К. А. (А. Г.). Она и дальше всю свою жизнь была рядом, друг, советчик, прекрасный художник».

В 1958 году Кирилл Александрович Гущин защищает дипломную картину «Весна». Мне довелось видеть ее лишь на черно-белых фотографиях среднего качества. Но сохранились натурные пейзажные этюды к ней — легкие, живые, волшебные. Очень важно в этой работе то, что потом явилось принципиальным для творчества отца: отсутствие сюсюминутной конъюнктуры. Работа была про свое.

В стране «оттепель». В 1956 году сначала в Москве, а затем в Ленинграде проходит выставка Пикассо. В начале 1957 года в Эрмитаже открывается легендарный «третий этаж»

с работами из собрания Музея нового западного искусства. Теперь и широкая публика понимает, что существует живопись, отличающаяся от «Наркома на лыжной прогулке». А отец тем временем возвращается в Среднюю Азию и создает по впечатлениям двух экспедиций (1959, 1961 годы) серию «Среднеазиатские мотивы», первую в большом цикле «плоскостного периода», продолжавшегося до конца 60-х годов. Как писал об этом периоде художника искусствовед Г.Ф. Голенький: «Он искал образ остранный, выражающий личностное, ценностное представление о действительности, а не отражение ее непосредственного созерцания».

«Оттепель» меж тем заканчивается. В 1962 году на выставке «30 лет МОСХ» Первый секретарь компартии Н. С. Хрущев публично называет размечтавшихся художников словом, неупотребимым в толерантном обществе. В качестве иллюстрации последствий этого культурного мероприятия прямая речь Кирилла Гущина, сохраненная видеопленкой: «Я приносил ее (работу) на выставку и мне говорили: «Предложений нет! <...> В изгоях я ходил с шестьдесят второго по семьдесят восьмой год». И еще важное: «Это было сложное время, почему я ушел преподавать». Но о преподавании чуть позже.

Историю про выставку со стандартным вердиктом отец на самом деле рассказывал мне не раз. Особенно, когда я сам стал членом некоторых выставочных комитетов. В этом ключе надо понимать и его высказывание об изгоях, чуть ироничное, кстати; отец знал цену своему творчеству. А 60-е и 70-е годы были одними из самых плодотворных в этом творчестве периодах.

В конце 50-х годов Кирилл Александрович впервые приезжает на родину своей будущей супруги — моей мамы Валентины Николаевны Сорокиной — в город Владимир. И открывает для себя красоту Владимиро-Суздальской земли. Открывает, как новую планету. С 1962 по 1966 год он работает над серией «Мотивы Суздаля». Работы этой серии, по поводу которой, в том числе, не возникало предложений у ленинградских выставочных комитетов, находятся сейчас в лучших музеях страны. Работы этого времени — вершина «плоскостного периода» художника. Как писал Л. В. Мочалов: «Картина мыслится как совокупность точно найденных цвето-тональных определений — плоскостных эквивалентов зримой реальности. Лирик по складу дарования, Гущин предпочитает тишину провинции, где явственнее ощутима одухотворенная красота памятников древнерусского зодчества. Сроднившиеся с мелодикой природы они олицетворяют приобщенность к вечному. Плавные ритмы композиций художника, фресковая матовость колорита — вызывают к умиротворению». Нечто подобное у искусствоведа В. Г. Андреевой: «Картины с особо певучим матовым колоритом, изысканным и в то же время наивным» [4, с. 5]. Колорит, разумеется, не техника, а состояние души. Отметим для себя, однако, что именно в это время отец целиком перешел к темперной живописи и остался верен ей до конца.

На сломе 60–70-х годов творческая манера Кирилла Александровича начинает заметно меняться. На смену плоскостным, локальным отношениям приходят более тонкие, часто сближенные. Меняется и форма, причудливо усложняясь. Все эти метаморфозы заметил даже я, будучи ребенком. Задал вопрос (не помню, естественно, как сформулировал). Отец в ответ достал с антресолей старую коробку. Вынул оттуда стеклянную призму. Рассказал, что нашел ее во время войны в разбомбленном вагоне, подогрев тем самым мой интерес. Дал мне. В призме волшебным образом преломлялись цвета. Казалось, что она светится изнутри. Все было почти невероятно. Хотя, возможно, и не совсем так. Так выстроилась внутри меня эта история. А призма цела до сих пор.

В конце 1972 года в выставочном зале на Охте открылась получившая большой резонанс выставка группы «Одиннадцать». События, сопутствующие этой выставке, описывались многократно. Все участники группы «Одиннадцать» были либо друзьями, либо добрыми знакомыми отца. Отец не выставился. Впоследствии Г. Ф. Голенький описывал это следующим образом: «Холсты его вполне могли бы висеть рядом с холстами коллег в зале на Охте зимой 1972 года, и только личная скромность художника воспрепятствовала этому»

[5, с. 3]. Рискну предположить, что дело было не совсем так. Кирилл Александрович Гушин действительно был очень скромным человеком. Но человеком с очень сильным внутренним темпераментом. В любой группе людей, совершенно не обязательно группе художников, неизбежно возникают определенные иерархические взаимоотношения. А также, если мы возвращаемся к художникам, взаимоотношения, не имеющие прямого отношения к искусству. Особенно, если группа многочисленна и популярна (сродни «дембеля» у «митьков»). Вот никакого «дембельства» отец не стерпел бы от самого доброго друга. Хотя это лишь моя версия событий, мы не беседовали об этом, к сожалению.

Справедливости ради, надо отметить, что впоследствии отец участвовал на выставке «Двадцати шести» (та же группа «Одиннадцать» в несколько расширенном составе плюс МОСХовский мейнстрим). Но это будет много позднее, когда изменятся люди и время. А пока отец едет на Север. Архангельская область — вот новая точка притяжения на карте.

Кирилл Александрович был на Севере несколько раз: в конце шестидесятых, начале семидесятых. Ездил туда с художником и другом В. А. Городыским, учеником и другом С. Н. Роциным. В конце семидесятых — со мной. Именно в работах, посвященных Северу, цветовая и метафорическая гамма начинает усложняться. Создаются полотна «Пормское» (ныне собрание Вологодской картинной галереи), «Каргопольские росписи» (Архангельский художественный музей), «Каргопольские игрушки» (Третьяковская галерея).

Об игрушках. Народное творчество отец собирал практически всю жизнь. Передалось ему это от деда, крупнейшего специалиста по древнерусскому искусству. В деревне Гриневе, под Каргополом, он знакомится с замечательной народной мастерицей Ульяной Ивановной Бабкиной, автором фантастических по цвету и пластике глиняных игрушек. Этой волшебной встрече посвящена работа «Игрушки Ульяны Ивановны Бабкиной» (ныне в музее Старой Ладogi). С отцом удивительно было путешествовать. В конце семидесятых годов он взял меня с собой в поездку на Север. Сухона, Северная Двина. Отец все время что-то рассказывал, показывал. Обращал внимание на детали: красный цветок в резном окне, нарисованный сто лет назад чудо-лев под кровлей дома. И делал это так, что все происходящее моментально становилось и моей историей с продолжением, и я сам бежал показывать ему обнаруженную только что расписную чудо-птицу. Помню, как шли мы через лес к колокольне в селе Цывозеро, и местные сказали: «Там еще три двери под землей!», — имея в виду то, как осел, врос в землю древний памятник. Цывозерская колокольня воспроизведена еще в знаменитой Грабаревской «Истории русского искусства» издательства «Кнебель». А фотографировал ее тогда И. Я. Библин. Другие детали: непасторальные. Котлас — деталь пейзажа почти определяющая — лагерная вышка. Сольвычегодск: детдомовские, побирающиеся на улице. Колесный пароход на Двине: две палубы с гражданскими, верхняя — заключенные и охрана. Плышет по широкой Двине... Семьдесят восьмой год.

Последняя картина Кирилла Александровича, посвященная Северу, «Усть-Кожа». (Ныне в Саранской картинной галерее). Работал он над нею долго, почти пять лет, откладывая и вновь возвращаясь. Окончил в 1990. Фактически картина-реквием — Усть-Кожский погост, как свеча, сгорел в 1985. Два храма и колокольня, растворяющиеся в небе, — небесные храмы.

Петербург. После путешествия наступает возвращение, в каком-то смысле являющееся целью путешествия. Ленинград 70-х был в гораздо большей степени Петербургом, нежели нынешний, с навязчивой пошлятиной «элитного жилья» и «культурно-развлекательных центров». По тротуарам ходили еще живые петербуржцы, а деревья вдоль каналов были тихи и огромны. В июле 1977 года в нелепой автоаварии погибает один из ближайших друзей Кирилла Александровича, сосед по мастерской, вместе с которым они пришли работать на кафедре общей живописи ЛВХПУ, художник В. В. Ватенин. В тот же день в открытое окно нашей комнаты влетает (и остается на долгие годы) желтый кенар с маленькой лысиной и странным хохолком. А отец пишет картину «Утро на канале» — первую из петербургского цикла. Окно,

расположенное, кстати, перпендикулярно каналу, что не слишком характерно для Петербурга, но крайне органично в работе: цветы, клетка с едва заметным кенаром, почти абстрактный тающий пейзаж раннего утра — такой мир создал Кирилл Александрович. Будто поселил в этот утренний рай душу товарища. Годом позже написана работа «Дом А. Блока». На льду замерзшей Пряжки жгут в снежном костре новогоднюю елку Пьеро и Арлекин. Вот описал работу и сам на себя разозлился — ну неправильно описал, иллюстративно, почти китчево. Меж тем это живопись высшей пробы. В связи с чем вспоминается следующая история: в восьмидесятом году, во Дворце молодежи (ЛДМ), аккурат к Олимпиаде власти устроили выставку, скажем так «искусства на экспорт», смешав работы авторов «левого ЛОСХа» и художников андеграунда. Выставка выглядела, пожалуй, даже преувеличенно пестро. «Дом Блока» смотрелся там чистой, отдельной и я бы сказал, незамутненной историей.

Город Гущина чист и надмирен, но при этом не дистиллирован. Просто наполнен иным содержанием, той жизнью, которая могла бы быть, но приходит лишь на мгновения и не ко всем. Тот самый «пустынный, безлюдный Ленинград» из гущинской цитаты, что я приводил в начале. Там нет следов жутковатой василеостровской послевоенной бытовухи, о которой много рассказывал отец и которая крайне выразительно изображена, например, Э. С. Кочергиным: «Даже самые драчливые подброски-падлы с Соловьевского переулка мирились на время со своими смертельными врагами — недоростками-антипадлами со 2-й и 3-й линий» [8, с. 139]. Действительно, совсем иная жизнь. В этой связи представляется крайне интересным суждение Л. В. Мочалова. В своей замечательной монографии «Три века русского натюрморта» он писал о творчестве отца следующее (не только в контексте жанра натюрморта, безусловно): «В рамках мягкой, не педалированной ассоциативности свою модель мира выстраивает Кирилл Гущин. Он не видит роковой пропасти между жизнью и искусством, между природой и культурой: все сущее имеет отношение к идее Творения. По-видимому, именно здесь кроется мотивация странной, на первый взгляд, «геометрии» в работах художника, членившей их на некие отвлеченные цветотональные планы. Она, конечно же, метафорична. И скорее всего напоминает о некоем гармоническом Проекте Творца <...> все объемлется этим Проектом, идеальные «стропила» которого, кажется, прозревает художник <...> Мечта — производное духа, хотя и питается впечатлениями реальности» [9, с. 453–454].

В 1978 году в выставочных залах ЛОСХ открылась групповая выставка «Семенов, Осипов, Гущин». Именно так, не по алфавиту, а по старшинству названная в каталоге, отпечатанном к выставке (на плакате, сделанном В. К. Кундышевым, алфавитный порядок был соблюден). А. Н. Семенов и С. И. Осипов — прекрасные живописцы, фронтовики, коллеги К. А. Гущина по кафедре общей живописи. Объединяла этих, очень разных художников во многом любовь к русской провинции, старинным городам. А еще, конечно, любовь к искусству, а не к многоликим его суррогатам. Впервые творчество Гущина было представлено широкой публике в большом объеме. И, кажется, закончилось «время изгойства». Кириллу Гущину исполнилось сорок шесть лет.

В 1977 году наши друзья А. С. Столбов и К. И. Суворова покупают у псковского крестьянина Ивана Константиновича Константинова и его жены Анны Федоровны старый дом в деревне Дворище и приглашают пожить на лето нашу семью. Благо дом у Ивана Константиновича был большой — вместе с женой вырастили они пятерых сыновей. В честь каждого сына посажено было у дома по клену. В низину спускался огромный яблоневый сад, перерастая незаметно в лес, а дальше бескрайние холмы, поросшие лесом, меж ними тихие глубокие озера, где жили своею жизнью неистребленные еще бобры, и плавали щуки и прочие рыбы. Над лесом пролетали журавли, журавлей было много в тех краях, а сад ранним утром навешала желтая иволга. Этот мир стал для отца — пользуясь терминологией Г. Г. Поспелова — достигнутым приютом. Десять лет дарили нам свое гостеприимство Александр Сергеевич и Кира Иннокентиевна, потом удалось купить свой небольшой уже дом в деревне

Подол, в двух километрах от Дворища. Более тридцати лет приезжали мы в те места, после уже и с моими дочками — внучками Кирилла Александровича.

То, что обрел Кирилл Гуцин в Псковской области, больше расхожих понятий «любовь к родной природе», «близость к земле» и тому подобного, хотя и включает в себя их. Действительно, «достигнутый приют» — термин наиболее верный. Отец часто и надолго уходил в лес. Будучи заядлым грибником, он, разумеется, знал, что ему там делать. Но не только и не столько в грибах дело. Мне кажется, именно в лесу, в кажущемся молчании леса сбывалась некая его мечта, о которой я могу лишь догадываться. Быть одновременно и частью, и целым огромного мира. Наверное, так. Из лесу он приносил огромные букеты цветов и трав, накрывая ими корзину с грибами. Затем создавал из принесенного малые букеты, помещая их в псковские глиняные горшки для молока. Дополнял их собранными возле дома шиповником, рябиной, колокольчиками. И писал их акварелью. Замечательная серия «Букеты». Акварели отца, на мой взгляд, заслуживают отдельного исследования. Затасканное слово «виртуозность» тут не подходит. Как писала Г. В. Дементьева: «Краски в листах — легкие, прозрачные; кажется, что рожденный на плоскости мир соткан из воздушных нитей без усилий самого художника» [12, с. 3]. Акварель отец возил с собою почти всегда, когда выбирался в более-менее дальнее путешествие. Возил и тогда, когда начали выпускать за границу: сохранились небольшие работы, написанные в Пловдиве, Руане. И, конечно, любимые русские города. И, конечно, вещи, созданные в Псковской области, иногда трудно определимые по жанру, — букеты, деревья, будто тающая мечта. В 2002 году в Вологодской картинной галерее состоялась большая выставка акварелей отца. Для буклета к этой выставке он написал небольшое предисловие, мною уже отчасти процитированное. Вот еще: «Осенью 1947 года я поступил в СХИШ, где все стало сразу трудно и сложно, где всегда было чувство неудовлетворения тем, что ты делал. Единственными просветами в это время были немногочисленные акварели-фантазии, которые иногда делал я дома и, естественно, никому не показывал. Это были, в основном, портреты городов, парусники, ночные праздники. Думаю, что именно это было продолжением моих начал». Вологодские музейщики сделали хороший фильм об этой выставке, существующий в формате VHS. Отмечаю для себя — перевести в цифру.

Полотна, написанные по мотивам псковских впечатлений, метафоричны и емки. Объединяет их то, что почти всегда это размышления о времени. Времени вечном и уходящем календарном, собственно, о времени жизни. Такие размышления по определению амбивалентны; радость о дарованной сказке пережитого мгновения и сосредоточенная ясность по поводу конечности земного бытия. Так и холсты различаются по гамме; более светлые, иногда сближенные: «Июнь в Дворищах» (Вологодская картинная галерея), «Утро. Сухое дерево» (ГРМ), «Светлый день в Дворищах» (ГРМ), «Цветы и ласточка» (ГРМ), «Пора сенокоса» (ГРМ), более собранные, подчас напряженные: «Апрель в Дворищах» (ГРМ), «Окно в Подоле», «Осень вместе с котом» (ГРМ).

История кота. Крошечного черного котенка преподнес мне вновь набранный актерский курс ЛГИТМИКа в 1983 году. Я посадил его под пальто и явился домой. Продемонстрировал. Мама сказала: «Или он или я!» Через неделю кота полюбили все. Это был умный, добрый и великодушный (именно так!) зверь. Он прожил в нашей семье почти пятнадцать лет. Прожил бы дольше, не застрели его в мутном безумии какой-то негодяй. Негодяев в деревне в общем-то не было, предположения сходились на одном человеке, который в том же безумии разбился на молоковозе полгода спустя. А кот был для отца настоящим другом. Без оттенка сентиментальности. «Осень вместе с котом».

Осень возвращает нас в институт. В Мухинское училище, которое теперь Академия Штиглица. Феликс Равдоникас, мастер музыкальных инструментов и замечательный мыслитель, с которым отец очень сблизился в последние годы, выпускник «Мухи» послевоенных лет, рассказывал мне, что во время его обучения словечко «Муха» не употреблялось. Резвые

студенты говорили: «Штиглица», причем склоняя «в Штиглице», «в Штиглицу», etc. Возвращение в институт. Знакомые коридоры, лестницы, аудитории. Коллеги-художники. Кирилл Александрович Гущин, повторюсь, проработал здесь почти полвека. О педагогике его говорить не просто. Казенным языком не хочется. Тут снова всплывает фраза «не давить». Но «не давить» — это слишком мало. По своему опыту знаю, что отец больше рассказывал не о том, «как надо», а о том, как «не надо» делать. Воспитывая тем самым у желающего слушать художественный вкус. Что на первых порах важно чрезвычайно. Сказанное совершенно не значит, что это был вкус в узком понимании слова. Отец всегда готовил студента к свободе выбора, без которой художник невозможен. Но свобода выбора не возникает на пустом месте. Равно как и культура вообще. Необходим, говоря словами Л. Н. Гумилева, «пассионарный толчок». Тут то и является на сцену преподаватель, задача которого не только показать, объяснить, но и в не меньшей степени заинтересовать. И, если студент талантлив и готов быть заинтересованным, плоды не заставят себя ждать. Крайне серьезно относился отец к обходам. Ибо для него это был не просто просмотр, где выставляют оценки, но итоговая выставка. Прекрасный экспозиционер, он умел делать и смотреть выставки. Выставка — это взрослая жизнь. Жизнь художника, который, так или иначе, должен осознавать свое место в культурном пространстве, ибо он там обитает не один. Для этого необходимо сравнение. Причем не только с одноклассниками, но и Сезанном, Дюфи, Пикассо, Дионисием, Гончаровой, мастерами фаюмских портретов. По большому счету вы все теперь одноклассники. А вот что вспоминают студенты, в разные годы учившиеся у Кирилла Александровича Гущина. Елена Арцутанова, живописец: «В нашей группе были самые красивые постановки, нам все завидовали. Кирилл Александрович — преподаватель, который совершенно не навязывал своего мнения. Когда я сама стала преподавать, поняла, как это непросто. <...> Может поэтому я и стала в дальнейшем заниматься живописью, так как чувствовала себя гением. Основные принципы — работать цветовыми отношениями, не пытаться копировать цвет точь-в-точь. Ориентиры — Матисс, Руо. Глядя на работы Кирилла Александровича, мы поняли, что заниматься живописью — это значит создавать свое виденье мира, прибегая к особенному внутреннему чувству. Это врожденный дар. Приобрести его трудно, с ним нужно родиться». Юлия Дармастук: «Любовь к искусству, искренность, сила духа, бесконечное сердце, чуткость, удивительный талант и бесконечный труд — черты К. А. Гущина. И это не высокопарные слова, а чистая правда. Быть его студентом — особое счастье, мало кому так повезло <...>. Время ничего не меняет. К. А. Гущин: «Счастье состоит из маленьких кусочков. Живопись — один из них». И еще. Не выпускники. Лета Югай, поэт, филолог: «Кириллу Александровичу меня представила Г. В. Дементьева, когда я была школьницей. В нем чувствовалась принадлежность к уходящему (всегда уходящему, в каком бы веке мы не находились) миру культуры. Я помню, что при общении я не ощущала разницу возраста и статуса — он как будто сам не замечал их. А вот другие вещи — сущностные — напротив, были значимы. Поэтому рядом с ним хотелось быть лучше, образованнее, честнее, прилежнее и смелее. И учиться отсекал лишнее: как будто рядом с ним существовали только главные вещи. Человек не всегда может определить на глаз, что сущностно, а что преходяще, обычно требуется время — или особый навык. Этому умению можно поучиться и в живописи Кирилла Александровича: несуетной и меткой». Светлана Мотовилова, писатель: «Я не знаю более тонкого и лиричного художника, чем он. Свет, а не цвет в его картинах для меня главное. Его душевная мягкость передалась его полотнам. Их не так много. Он рисовал долго. И картины его менялись вместе с ним. Но даже в самых последних, когда он уже почти не мог работать из-за ухудшения зрения, видна все та же тихая любовь к миру».

Отец действительно любил своих студентов. В том числе не только, как будущее, но и как настоящее этого мира. Во всяком случае, очень хорошо к ним относился. За исключением бездельников, которые сами себя не любят. Но это совсем отдельный рассказ.

В своей интереснейшей работе «Диалектика мифа» А. Ф. Лосев в преамбуле договаривается с читателем рассматривать миф «исключительно лишь с точки зрения самого же мифа, глазами самого мифа, мифическими глазами». Лосев не отождествляет миф с искусством, в частности с изобразительным, хотя крайне важные соображения, например, по поводу цвета, в этой работе присутствуют.

Важно, в нашем случае, то, чтобы рядом с тобою были люди, готовые рассматривать «искусство с точки зрения искусства», невзирая на материальные или идеологические аспекты. То есть товарищи, единомышленники. Профессионалы. И это всегда на моей памяти было на кафедре живописи. Не думаю, что, если бы было иначе, отец проработал бы здесь пятьдесят лет. Я не идеализирую ситуацию, как не идеализирую историю. В процессе преподавания, как и в личных взаимоотношениях, бывает всякое. Но любовь и неравнодушие к предмету живописи никогда не исчезали на кафедре.

Конец восьмидесятых, девяностые. Нулевые. В последнем слове есть пугающее ощущение вакуума, но как названо, так названо. «Сделано и молчит», — так написал А. С. Грин в своем лихорадочно-гениальном «Крысолове». Грином отчасти вдохновлялся отец в своих юношеских акварелях. «Портовые города, парусники, ночные праздники». Конец восьмидесятых, девяностые, нулевые. Можно назвать это временем признания. Можно и по названию работы 2002 года началом «Поры сенокоса». Идут персональные выставки: 1989 — ЛОСХ, Ленинград, 1991 — ЦДХ, Москва, 1998 — Ярославский художественный музей, Ярославль 2002, Вологодская картинная галерея, Вологда, 2007, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Работы Кирилла Гущина приобретают крупнейшие и важнейшие музеи страны: Третьяковская, Русский, Радищевский. Всего более двадцати музеев. Активизируются коллекционеры, галереи. Отец выезжает за границу, нечасто, не делая ее, в отличие от многих, «местом кормления». «Место кормления» не злая ирония. Просто у всех своя судьба. Акцент — на городах, музеях, силою вещей недоступных ранее. Девяностые, нулевые — самые яркие группы отца в Академии. Когда ему уже сложно стало ездить в институт, мне достался наполовину семестра его пятый курс. Учить их было нечему. Ибо все умели сами. Оставалось ставить постановки и делать редкие замечания. Некоторые брали цветовые отношения так — я только рот раскрывал!

Девяностые, нулевые. Важнейшие групповые выставки. Девяностый. Выставка «26-ти» в Манеже. Москвичи и ленинградцы. По духу эпохи уже петербуржцы. Девяносто шестой — Ярославль. Совместная выставка с В. И. Рахиной, З. П. Аршакуни, Г. П. Егошиным. Две эти экспозиции по-своему определяют место отца в ленинградском искусстве еще шестидесятых-семидесятых годов. Со временем все становится яснее, как говорится. И еще две выставки, можно сказать, семейные. Девяносто третий год. Вологодская картинная галерея. Совместно с К. А. Клементьевой, А. С. Гущиным, Р. М. Юношевой, Д. И. Мачневой, А. К. Гущиным. Риммы Юношевой, прекрасного театрального художника и живописца, моей тещи, не станет через год. И, наконец, выставка в Саратове, в Радищевском музее. Ксения Клементьева, Кирилл Гушин, Александр Гушин. 2008 год. Обретенный Саратов. Родина предков. Звучит стандартно. Да ничего на ум не идет.

Но вспоминается многое. Долгая дорога в астраханском поезде, через пол-России, почти до казахских степей. Фигура отца в сумерках в вагонном коридоре у окна, гигантские пустые элеваторы за окном на заброшенных полустанках, сползающая южная тьма, редкие огоньки. Оба мы были в Саратове впервые. И очень тепло приняли нас сотрудники музея. Прадеда Кирилла Александровича, Григория Григорьевича Дыбова, многократного председателя Городской Думы хорошо помнят в Саратове. Не как номинального чиновника, но как инициатора создания Саратовского университета, главу попечительского совета Радищевского музея [3, с. 80]. Эта добрая память саратовцев стала для нас неожиданным откровением — и спасибо им за это.

Девяностые, нулевые. Отец старается все больше времени проводить на Псковщине, в деревне. Среди любимых лесов и озер. К лесам же подкрадывается беда. Сельское хозяйство в забвении, народ нищает. На месте коровников, конюшен, сельской кузни — руины. Скоро от них не видно и следа — все разобрано на кирпич. Лес постепенно вырубают, сначала по краям, потом подбираясь к деревне. Будто к сердцу. Люди начинают тяжело пить, тяжелее, чем раньше. К началу нулевых мужиков моего поколения в живых не остается. Старики, перенесшие войну, а некоторые в ней и поучаствовавшие, оказываются выносливее. В третий раз вспоминаю я картину отца «Пора сенокоса». Это картина расставаний. Все персонажи ее мне знакомы — и Николай Алексеевич с женой, выходящие за порог своего дома, и старушка, собирающая копенку для козы, и маленький черный зверь; всех забрала пора сенокоса. Работа меж тем очень светлая — и по колориту, и по сути. И еще в саду там видна иволга, на дереве вопросительным знаком сидит дятел, а из-под кровли смотрит голубь.

Последний первый курс Кирилла Гущина. Ткани. Ходить ему сложно, начинаются проблемы со зрением — самое страшное для художника. Но он продолжает ездить в институт, ставит постановки, объясняет, рассказывает. Сил вот только становится все меньше. Арина Обух, писатель, иллюстратор, с того самого последнего первого курса: «Живопись почему-то всегда стояла у нас первой парой. Черти опаздывали, мастера приходили вовремя. Но однажды Гущин-старший не пришел на пару. И на следующую не пришел. И никогда не пришел. Цвет и смерть. Кирилл Александрович ушел в октябре. По вечернему небу шли разводы: охра светлая, умбра жженная, голубая ФЦ, изумрудка, кадмий красный темный... То есть Гущин-старший взял с собой краски» [10, с. 125].

Подойдя к концу, важно избежать пафоса. Во всяком случае, излишнего. «Тихий художник Гущин», по определению В. Г. Андреевой, отстоял свое суверенное право быть собой куда убедительнее, чем многие «громкие». И во времена идеологического гнета, и в эпоху власти денег. Мир, созданный им, уникален и узнаваем для видящего. Что гораздо больше пустой и сиюминутной славы. И что, по сути, является одним из немногих доказательств бессмысленности человеческой жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Семенов А. Н., Осипов С. И., Гущин К. А.: каталог / авт. вступ. статьи Голенький Г. Ф. Л.: Художник РСФСР, 1977. 36 с.
2. Арефьевский круг / под ред. Л. Гуревич. СПб.: ООО ПРП, 2002. 512 с.
3. Гущин А. К. Обретенный Саратов // Санкт-Петербургский университет. 2008. №6–7. С. 79–81.
4. Кирилл Александрович Гущин: каталог / авт. вступ. статьи Андреева В. Г. Л.: Художник РСФСР, 1987. 36 с.
5. Кирилл Александрович Гущин: каталог / авт. вступ. статьи Голенький Г. Ф. М.: Советский художник, 1990. 32 с.
6. Кирилл Гущин: буклет-каталог / статьи: Дементьева Г. В., Гущин К. А. Вологда: ВОКГ, 2002.
7. Кирилл Гущин. К выставке в Государственном Русском музее: альбом-каталог / статьи: Мочалов Л. В., Голенький Г. Ф. СПб.: Белл, 2007. 60 с.
8. Кочергин Э. С. Ангелова кукла. СПб.: Изд. Ивана Лимбаха, 2006. 380 с.
9. Мочалов Л. В. Три века русского натюрморта. М.: Белый город. 2012. 512 с.
10. Обух А. П. Рыбалка и цветоведение // М.: Юность. 2019. № 6. С. 51–53.
11. Поспелов Г. Г. Мотив приюта в русском пейзаже конца XIX — начала XX века // Советская живопись. № 9. М.: Советский художник, 1987. С. 215–226.
12. Кирилл Гущин. Буклет к выставке акварелей. Вол.: ВОКГ, 2002. 8 с.

Сведения об авторе:

Гущин Александр Кириллович, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, доцент кафедры живописи; gushin-spbum@yandex.ru

Alexander Kirillovich Gushchin, Associate Professor, Department of Painting, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; gushin-spbum@yandex.ru

Т. М. Журавская

**МОЙ УЧИТЕЛЬ: ВИКТОРИЯ АЛЕКСАНДРОВНА СУРИНА —
ПРОФЕССОР ЛВХПУ ИМ. В. И. МУХИНОЙ —
СПГХПА ИМ. А. Л. ШТИГЛИЦА**

Виктория Александровна Сурина преподавала в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной — СПГХПА им. А. Л. Штиглица с 1966 по 2000 год. Для многих она стала учителем, который открыл окно в прекрасный мир дизайна. Всесторонне одаренный человек, прекрасный организатор. Виктории Александровне было свойственно чувство нового, она видела перспективы развития дизайна и понимала роль и место образования в развитии дизайна, как системы.

Ключевые слова: обучение, педагоги, ЛВХПУ им. В. И. Мухиной — СПГХПА им. А. Л. Штиглица, творчество, проекты, новации.

T. M. Zhuravskaia

**MY TEACHER: VIKTORIA ALEKSANDROVNA SURINA —
PROFESSOR AT THE LENINGRAD VERA MUKHINA HIGHER
SCHOOL OF ART AND DESIGN
(STIEGLITZ STATE ACADEMY OF ARTS AND DESIGN)**

Victoria Alexandrovna Surina taught at the Leningrad Vera Mukhina Higher School of Art and Design (currently Stieglitz State Academy) over the period from 1962 to 2000. For many students, she became a teacher who opened a path into the beautiful world of design. A well-rounded person and an excellent organiser, Surina had a sense for the new trends — she saw the prospects for the development of design and understood the role and place of education in the evolution of design as a system.

Keywords: training, teachers, Leningrad Vera Mukhina Higher School of Art and Design, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, creativity, projects, innovations.

Во время обучения на кафедре промышленного искусства мой любимый учитель — Виктория Александровна Сурина — преподавала композицию и проектирование.

Обратимся к ее биографии. Сурина Виктория Александровна (в девичестве Наумова) родилась 13 декабря 1930 года в городе Подольске Московской области в семье служащих [1, с. 13]. Отец — Наумов Александр Анатольевич — работал на литейно-прокатном заводе начальником конструкторского бюро. В 1941 году он добровольцем ушел на фронт, погиб 17 апреля 1944 года. Мать Виктории Александровны — Наумова Зинаида Эдмундовна — работала с 1930 года до конца жизни в качестве преподавателя и переводчика английского языка.

Младший брат Виктории Александровны — Наумов Александр Александрович (1935–2010) — был живописцем, членом Союза художников. Три года он учился в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной на художника по обработке металла, не закончив училище, поступил в 1961 году на 1 курс живописного факультета Ленинградского института живописи,

скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, защитив диплом в 1967 году. Всю свою жизнь он посвятил живописи.

В 1941 году Сурина с матерью и братом были эвакуированы в старинный город на Волге — Юрьевец, Ивановской области. Там Виктория Александровна училась в школе. В 1944 году они вернулись из эвакуации в Подольск, откуда переехали в Кутаиси. Оттуда, по делам службы, мать Суриной, переводчицу, перевели в Петродворец Ленинградской области. И здесь начинается трудовой путь В. А. Суриной, которым она гордилась. В июне 1947 года она поступает на фарфоровый завод Ломоносова, где работает сначала учеником, а потом живописцем в живописном цехе до сентября 1953 года. В характеристике, данной ей заводом, говорится: «Очень способная, хорошая работница. Работала над выполнением наиболее сложных образцов» [1, с. 15]. Возможно, такая любовь



Ил. 1. Виктория Александровна Сурина

к фарфору и знание тонкостей технологии его изготовления и росписи у Суриной родом оттуда, с ее работы на заводе Ломоносова. Параллельно с работой на заводе Виктория Александровна окончила вечернюю среднюю школу рабочей молодежи.

В Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В. И. Мухомой Виктория Александровна Сурина поступила в 1956 году на отделение художественной обработки металла. Любимыми учителями были Иосиф Александрович Вакс и Леонид Сергеевич Катонин. Ее соучениками по группе были Виктор Пахомов, Татьяна Самойлова и Анатолий Белокопытов, талантливые, молодые, азартные, мечтающие о перспективах работы в промышленности и о развитии дизайна в нашей стране. Они еще на студенческой скамье выполнили в соавторстве множество проектов, в основном по заказам НИЭМ (Научно-исследовательских экспериментальных мастерских): радиоприемников, трамвайных и троллейбусных касс по заказу трамвайного парка им. Леонова, телевизоров, серии сувениров на ленинградские темы, трактора «Кировец» и многого другого. Некоторые из этих проектов были представлены на конкурсы и стали их победителями. Большая работа была выполнена для Всесоюзного телецентра в Останкино. В этой работе принимал участие Василий Козырев, с которым Сурина на протяжении всей жизни дружила и всегда советовалась с ним по разным творческим и учебным вопросам. Для московского телецентра в Останкино была выполнена серия пультов (видеоинженера, звукорежиссера, режиссера, диктора). Сурина гордилась этими проектами и часто о них говорила, когда началась работа над проектом Центра Управления Полетами. Дизайнер Татьяна Сергеевна Самойлова вспоминает, что у Суриной на студенческой скамье проявлялись задатки лидера, и она часто брала на себя роль руководителя в их небольшом студенческом коллективе. Самойлова характеризует Сурину, как человека с очень сильным характером. За период с 1959 по 1965 год ею было выполнено около 40 проектов, в основном в соавторстве с Белокопытовым, Пахомовым и Козыревым. Большинство из них было внедрено.

В 1962 году Виктория Александровна Сурина закончила ЛВХПУ им. В. И. Мухомой. Ее дипломной работой стал проект трактора «Кировец», руководители И. А. Вакс и Л. С. Катонин. Проект был успешно защищен и получил оценку «Отлично с одобрением» [1, с. 20]. После защиты диплома Сурина была направлена на Кировский завод художником-конструктором, затем переведена в Специальное Художественно-конструкторское Бюро при Ленсовнархозе.

В 1963 году, сдав вступительные экзамены, Виктория Александровна Сурина поступила в очную аспирантуру училища. Тема ее диссертационного исследования:

«Художественное решение и унификация внешнего вида тяжелых тракторов». В основу исследования была положена практическая работа. Она активно участвовала в проектировании и разработке серии тракторов для тракторостроительной промышленности.

В 1966 году Сурина начала свою успешную педагогическую деятельность, прошла путь от преподавателя (1966–1971), ст. преподавателя (1971–1972), доцента (1972–1977) до профессора, зав. кафедрой информационного дизайна, основанной по ее инициативе. Кандидатскую диссертацию Виктория Александровна защитила в 1968 году. С 1988 по 1991 год была проректором по Учебной работе училища.

Но самым продуктивным периодом ее научной, учебно-методической, практической и организационной деятельности стало время работы в качестве руководителя научно-исследовательских программ в Научно-исследовательском Секторе (НИС), созданного в 1977 году в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной. В статье «Научно-исследовательские программы и учебный процесс», авторами которой были В. А. Сурина и Э. А. Субботская, подчеркивается, что: «Создание НИС в 1977 г. как самостоятельного структурного подразделения, включающего штат научных сотрудников, имело целью активизацию и координацию научных исследований вуза, сокращение сроков реализации полученных результатов. В настоящее время НИС входит в состав хозрасчетного научного объединения, включающего около 100 вузов РСФСР. Для хоздоговорной тематики НИС характерна разработка перспективных научных направлений в границах многоцелевых комплексных программ, связанных преимущественно с дизайн — обеспечением деятельности операторов АСУ и организацией предметно-пространственной среды на объектах, функционирующих в экстремальных условиях» [3, с. 72].

Более 10 лет Виктория Александровна Сурина была руководителем научно-исследовательских программ, среди которых наиболее значимые: «Создание нового поколения оборудования Центра Управления космическими Полетами» и «Совершенствование художественно-промышленного образования в Российской Федерации». Результатом накопленного опыта стали организационные принципы, объединяющие работу большого коллектива участников проектного процесса — коллектива исполнителей, в составе которого были преподаватели, студенты, научные сотрудники и специалисты разных дисциплин, участвовавших в подготовке и практической реализации комплексных программ. Кроме того, участие студентов и преподавателей в процессе проектирования, стало хорошей школой, представляющей возможности решения системных задач в большом творческом коллективе разного рода специалистов (дизайнеров, художников, медиков, психологов, инженеров и т. д.). В ходе работы решались сложные теоретические и практические задачи по системным методам исследования и проектирования постов управления, функционального зонирования, аппаратуры и средств визуальной информации, которые получали признание специалистов. Так, во «Введении» сборника «Ленинградская школа дизайна» дается следующая оценка: «Хотелось бы также обратить внимание на существенную методическую особенность педагогической концепции В. А. Суриной. Тематика проектных работ ее мастерской всегда связана с самой актуальной техникой, у которой есть будущее. При этом она учит студентов работать с этой техникой на уровне фундаментальных принципов, а не внешних морфологических особенностей, которые завтра устареют. Одновременно педагогическое кредо В. А. Суриной — обязательная предельная конкретность и реалистичность проекта. Важно то, что это требование сочетается с перспективной тематикой проектирования, а это позволяет готовить специалиста, реалистически мыслящего» [2, с. 12].

Виктория Александровна Сурина обладала даром предвидения, необходимым дизайнеру и руководителю. В процессе работы над комплексными программами стало очевидно, что в вузе надо развивать современную, оснащенную новыми техническими средствами, базу обучения. Внутри вуза, где чтят традиции декоративно-прикладного и изобразительного искусства, это было совсем непросто. Напор сопротивления был очень высок. Многие,

не только художники, но и дизайнеры, сопротивлялись этому, боялись, что компьютер отнимет у них творческие навыки. Требовались не только талант руководителя, но и сильная воля, умение добиваться поставленной цели, привлекать на свою сторону союзников, от внутренних до внешних, из разных областей специализации и управления образованием. Первые компьютеры в нашем вузе появились на кафедре информационного дизайна. В самом начале программу повышения квалификации по ликвидации компьютерной безграмотности прошли сами педагоги. Студенты с энтузиазмом поддерживали все начинания кафедры в области оснащения компьютерами и освоения программ, все время стимулируя кафедру к постоянному поиску и обновлению. Виктория Александровна привлекала особо одаренных и «продвинутых» студентов для помощи в освоении технических новшеств. Эрика Вебера, студента кафедры, она попросила объяснить принцип работы и пользования электронной почтой. Сейчас это кажется рутинным, самым простым и необходимым в жизни каждого человека действием, на тот момент было доступно только посвященным.

Евгений Николаевич Лазарев, выдающийся ученый и педагог, представитель Ленинградской Школы дизайна, отмечал: «Активизация применения информационно-электронных средств для технического обеспечения работы высшей школы обусловила необходимость дизайн-программы «Межвузовский центр информатики и вычислительной техники», разрабатываемой Ленинградским институтом авиаприборостроения, Ленинградским I медицинским институтом, ЛВХПУ им. В. И. Мухиной в 1984–1987 гг. Программа направлена на устранение острого противоречия между недостаточным и медленным информационным обеспечением вузов и насущной потребностью в его наполнении и ускорении. Она включила две подпрограммы — по организации межвузовского центра и технико-методическому обеспечению обучения на базе ЭВМ по специальности 2230 (промышленное искусство). Руководители программы — дизайнеры В. А. Сурина, В. К. Стрельцова, Т. М. Журавская исходили из концепции научно-художественной кооперации институтов разного профиля с целью организации единого информационно-технического обеспечения вузов по всем направлениям — от обучения студентов работе с ЭВМ до создания банка данных по некоторым аспектам высшей школы» [4, с. 235].

Позитивную роль в совершенствовании кафедры информационного дизайна и стремлении неустанно двигаться вперед, сыграло сотрудничество с Берлинской высшей школой искусств. Проводились семинары по новым направлениям проектирования в дизайне, развитию современной методики обучения, научные конференции, обмен студентами и преподавателями. В. А. Сурина гордилась этой программой сотрудничества и делала все возможное в направлении ее развития. Кафедра неоднократно представляла свои курсовые и дипломные работы на выставках. Одной из самых масштабных и представительных была выставка кафедры информационного дизайна в Центре Книги и графики на Литейном. Достаточно большое выставочное пространство было заполнено студенческими работами. На открытие выставки пришло огромное число посетителей, как студентов, педагогов, так и друзей кафедры. Это был настоящий праздник, подводивший итог многолетней работы. На открытии присутствовал наш ректор Алексей Юрьевич Талащук и ректор Московской государственной художественно-промышленной академии им. С. Г. Строганова Дубровин Александр Алексеевич. Для Виктории Александровны эта выставка стала последней. 4 апреля 2000 года ее не стало.

Моим Учителем Виктория Александровна Сурина стала сразу после поступления в училище, она преподавала композицию на первом курсе. То, что сразу трудно было не заметить, это ее внешняя привлекательность: лучезарный взгляд, миловидное лицо, всегда стильно одета и причесана, легкая в движениях, при этом никакой нервозности и суетливости. Вроде бы ничего особенного не говорит, но эти слова «намагничивают», возникает состояние творческого взаимодействия и особого принятия того, что говорит педагог. При том,

что это не слепая вера в слово учителя, а доверие к тому, что она говорит. Ощущение, что перед тобой раздвинуты горизонты, и ты можешь безгранично много. Это было сотворчество, любовь и вера в дизайн, «взрослое» и требовательное отношение к каждому студенту. На первых занятиях в группе (нас было 14 человек) каждому Виктория Александровна уделяла внимание, каждому не только и не столько на словах, сколько на бумаге, рисуя, записывая какие-то главные «ключевые слова», объясняла суть упражнений и заданий. С ней всегда была стопка бумаги формата А4 (часто серенькая, для хозяйственных целей, с тех самых пор особая любовь к этой бумаге для эскизов). Рисовала она, как правило, перьевой ручкой, заправленной чернилами. Эскизы и пояснения были легкими, «воздушными», каждый лист скомпонован, даже если записи и рисунки были разбросаны в разных частях страницы, общее впечатление было всегда организованным. Так же организованы были мысли, которые она хотела донести. Одним из основных понятий и критериев оценки, было понятие «вкус» и, если Виктория Александровна говорила «плохой вкус», это звучало уже не как оценка, а как приговор. Уже потом, после долгого и уже не ученического знакомства с Суриной, стало понятно, что всю свою жизнь, пространство, которое ее окружало на работе и дома, она «компоновала» и организовывала по этим законам и с воспитанным дизайнерским вкусом. На первом курсе Сурина предложила мне и моей верной подруге Алле Любимовой, с которой мы вместе учились в среднем художественном училище, участвовать в работе СНО (Студенческого Научного Общества). Она пригласила нас в свою мастерскую недалеко от Спасо-Преображенского собора, как она говорила «на мансарду». Это была довольно большая квартира в мансардном помещении, которая использовалась под мастерские. У Виктории Александровны была достаточно большая, светлая комната, другие занимали Лев Николаевич Линдрот, Василий Андреевич Козырев и Stanislaw Григорьевич Данилов. Первый раз мы с трепетом и волнением пришли к ней в мастерскую, позвонили в дверной звонок, дверь открыл Сергей Синягин, ее супруг, и нам навстречу выкатился целый выводок маленьких, черных щенков во главе с коротконогой мохнатой мамашей — любимой собакой Виктории Александровны — Бабасей, шотландским скотч-терьером. Потом, когда мы были коллегами с Викторией Александровной, Бабася будет частым гостем в моей семье, т. к. уезжая в командировки, она оставляла ее мне на попечение, и Бабася с удовольствием ездила в гости на такси и с меньшим удовольствием возвращалась, т. к. в моем доме было веселее. Там ее купали, расчесывали (этим с радостью и большой любовью к Бабасе занималась моя мама), регулярно гуляли, кормили, баловали вкусными плюшками, и жил мальчик, мой сын, который до сих пор вспоминает, каким счастьем для него были эти приезды Бабасы.

В мансарде можно было услышать колокольный звон, доносящийся из Спасо-Преображенского собора. Виктория Александровна пригласила нас к столу, накормила жареной корюшкой, напоила чаем, и мы поговорили о нашей научной студенческой работе. Это было рассмотрение композиционных категорий на примере растительных форм. У меня сохранились эти драгоценные листы, где она объясняла, как всегда рисуя, как на примере листьев, можно рассмотреть закономерности построения пропорций, ритмы, симметрию, контрасты и нюансы, цвет, меняющийся по временам года. Мы с увлечением делали эту работу, приходили неоднократно на полюбившуюся мансарду, обсуждали нашу «наивную науку», но это были одни из самых счастливых дней нашей жизни. У Суриной на мансарде было красиво: старинная мебель и посуда, ее любимые клетчатые скатерти, занавески в стиле пэчворк, собственноручно сшитые ею подушки — «черепахи» в той же технике. Она многое делала своими руками. Руки у нее были рабочие, не изнеженные, холеные, женские, а жилистые и натруженные и этим по-своему красивые. В конце учебного года, весной, мы с Аллой Любимовой поехали в Вильнюс на студенческую конференцию, где вполне успешно выступили со своими научными изысканиями. Принимали нас хорошо, после конференции пригласили на спектакль в театр оперы и балета, возили на экскурсию по городу.

По возвращении из «командировки» мы пошли к Суриной в мастерскую с подробным докладом. Ей было искренне интересно все, даже то, какие цвели кустарники и цветы на улицах Вильнюса, что говорили докладчики из разных городов, что ели, где жили и т. д. Помню, что даже выпили по рюмочке зеленого ликера «Шартрез», закусывая шоколадными конфетами, за наш первый «выход в свет» и успешно завершённое дело. Чувствовали себя «звездами», выполнившими возложенную на нас миссию. Это умение Суриной делать все красиво, нестандартно и с легкостью, придавало особое очарование педагогу, которого мы уже уважали и любили, доверяли, но не переступая черту, соблюдали дистанцию, продолжали учиться и делать общее дело не только в учебной аудитории, но и в неформальной обстановке.

Первый курс сопровождался постоянным тренингом композиционных упражнений, не только освоением принципов и категорий, но и умением их применять практически. С Викторией Александровной было всегда интересно и нескучно. Хотя после завершения среднего художественного образования у нас, закончивших училища и художественные школы, был опыт создания композиций и графические навыки, с Суриной мы всегда постигали что-то новое и интересное. Ее требовательность к любому упражнению и заданию, любому эскизу, всему, что мы делали, воспитывала внутри каждого из нас строгого цензора. Но, удивительным образом, это не мешало учиться, творить, придумывать. Она никого сильно не ругала, но было понятно, чем она довольна, а что не удовлетворяет ее высоким требованиям. Нами руководило не желание «угодить» учителю и понравиться, а понять суть задач и выполнить все наилучшим образом. Этот магнетизм творческого взаимодействия трудно объяснить словами, но с Суриной все получалось «в кайф», вложенный труд и многократные повторения не вызывали неприятия и отторжения. Наградой за успешно выполненную работу было сияние ее глаз и усложнение поставленных задач. Помню почти все выполненные на 1 курсе задания, особенно удачной была объемно-пространственная модульная композиция. Сам модуль потом встречался мне в работах современных архитекторов. Это говорит о ценности тех формальных «опусов», как говорила Сурина, которые мы находили в своих упражнениях. Цветовое решение, построенное на сочетании двух оттенков сиреневого цвета, теперь напоминает мне градации «мурасаки», одного из излюбленных традиционных японских цветов разной степени тепло-холодности. Но тогда это было не на основе знания японской цветовой палитры и культуры, а на стремлении найти оригинальное, новое, гармоничное цветовое решение.

Вся наша учебная группа никогда не теряла из виду Викторию Александровну Сурину. Мы ходили к ней в гости домой. По делам Студенческого научного общества, работу в котором мы с Аллой Любимовой продолжали, приходили к ней в квартиру на Фонтанке. Это было самое красивое ее жилище (Сурина довольно часто меняла среду своего обитания). Квартира коммунальная, но в необъятном пространстве с несчитанным количеством соседей, у нее была большая комната с огромными окнами, выходившими на Фонтанку. Потолки очень высокие, что дало возможность Сергею Синягину, мужу Суриной, выстроить наверху антресоли, где можно было работать и отдыхать. Если забраться наверх, то на потолке играют и переливаются отражения отблесков воды. Очень красиво. Внизу, под антресолями, руками Сергея была сделана автономная кухня. На стенах висели большие букеты засушенных цветов. На столе стоял самовар, и как всегда, красивая посуда. Потом Виктория Александровна переберется на канал Грибоедова, в отдельную квартиру. Последним ее домом станет квартира на Литейном. Думаю, что главным критерием выбора этого жилья станет не только большой размер, но и близкое расположение к академии. Никогда никто из нас не уходил от Виктории Александровны не накормленным. Но это было совсем не главным, между делом, нас поили чаем или кофе, кормили, чем бог пошлет (это всегда было что-то вкусное), но то, ради чего шли — обсудить эскизы, прочитать статью (Сурина любила, чтобы ей читали вслух, а потом высказывала свое суждение) — это было основным. Дело прежде всего,

за ним приоритет, а остальное — красивое, второстепенное дополнение, так было заведено. И всегда с ней была перьевая ручка с черными чернилами и стопка бумаги для работы. Она не работала на компьютере, но искренне радовалась, когда ее ученики постигали эту науку и совершенствовались в ней.

Виктория Александровна Сурина стала моим дипломным руководителем над темой «Оборудование для детской игровой площадки». Когда началась работа над дипломом, научным консультантом по детской психологии и физиологии стала мама моей самой близкой школьной подруги, музыканта и педагога Люды — Клавдия Дмитриевна Синякова, квалифицированный специалист в этой области. Сурина очень порадовалась такому сотрудничеству, она сама хорошо осознавала и передавала нам необходимость взаимодействия в работе над проектом с нужными специалистами других областей знаний. Работа шла непросто. Информации было собрано достаточно, общее решение было найдено, а вот форма элементов оборудования никак не складывалась. Надо было найти ту самую «святую простоту», к которой Виктория Александровна постоянно нас вела, и сущность которой мы внутренне интуитивно осознавали. «Зацепкой» послужила архитектурная форма, представленная на выставке финского дизайна, проходившая в нашем городе. Это не был «слепок» с финской архитектуры, а только импульс к созданию новой, технологичной, современной формы модульной конструкции. Был творческий поиск цветового решения оборудования, построенный на изучении особенностей детского восприятия, и проект был готов к защите. Макет и графика получились эффектными, впечатляющими, и после защиты макет детской игровой площадки был представлен на выставке дипломных проектов в залах нашего музея.

Несколько лет спустя, уже будучи соискателем, под руководством В. А. Суриной я подготовила и защитила кандидатскую диссертацию на тему «Роль формального в пропедевтическом курсе дизайна». За этим последовала длительная интересная совместная работа на кафедре. В ней были свои радости и огорчения, но всегда Виктория Александровна Сурина была, есть и будет любимым первым Учителем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Материалы архива СПГХПА им. А. Л. Штиглица. СПб., Папка № 148. 128 с.
2. Ленинградская Школа Дизайна. Опыт подготовки дизайнеров в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной. Методические материалы. М.: ВНИИТЭ, 1990. 100 с.
3. Проблемы развития дизайнерского образования. Труды ВНИИТЭ. Серия «Техническая эстетика», вып. 49. М.: ВНИИТЭ, 1986. 98 с.
4. Лазарев Е. Н. Дизайн машин. Л.: Машиностроение. 256 с.

Сведения об авторе:

Журавская Татьяна Михайловна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кандидат искусствоведения, профессор; hanaaki07@gmail.com

Tatyana Mihaylovna Zhuravskaya, PhD in History of Art, Honorary Professor, Department of Graphic Design, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; hanaaki07@gmail.com

**Д. А. ШУВАЛОВ. ЭТАПЫ СТАНОВЛЕНИЯ
ХУДОЖНИКА-ПЕЙЗАЖИСТА. ТВОРЧЕСКИЕ
И ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ МЕТОДЫ РАБОТЫ НА ПЛЕНЭРЕ**

Дмитрий Александрович Шувалов больше 40 лет проработал в стенах ЛВХПУ им. В. И. Мухомой (СПГХПА им. А. Л. Штиглица), пройдя путь от преподавателя до профессора. За годы педагогической деятельности им была выработана методика обучения живописи при работе с натурой, в основу которой была положена система на системе живописных валеров. Будучи неутомимым практиком, он множество раз демонстрировал применение своей методики, выработанной за годы учения Дмитрия Александровича. Статья посвящена описанию основных вех становления мастера и его педагогической деятельности.

Ключевые слова: живопись, пленэр, педагогика, обучение, пейзаж.

A. K. Zlobin

**DMITRY ALEKSANDROVICH SHUVALOV: STAGES OF LANDSCAPE
PAINTER DEVELOPMENT, CREATIVE AND PEDAGOGICAL
METHODS OF WORK AT PLEIN AIR**

For more than 40 years Dmitry Aleksandrovich Shuvalov worked at Leningrad Vera Mukhina Higher School of Art and Design (now Stieglitz State Academy of Art and Design), progressing from a teacher to a professor. Over the years of his artistic career, Shuvalov developed a methodology for teaching paint from nature based on the system of tone value. As a tireless practitioner, he demonstrated multiple times the application of his methodology that was based on the years of research. This article is devoted to the description of the milestones in the master's professional development as well as his pedagogical activity.

Keywords: painting, plein air, pedagogy, teaching, landscape.



Ил. 1. Дмитрий Александрович Шувалов

Вспоминая, как легко и почти театрально Дмитрий Александрович (ил. 1) писал этюды, никогда не утаивая от студентов никаких «живописных секретов», казалось, его действия так естественны, что, задумав их повторить, с легкостью получишь результат, подобный тому, который красовался на этюднике профессора. Иллюзия обычно развеивалась довольно быстро, и студенты понимали, что за обычной шуткой Дмитрия Александровича про «18 лет судимости» (так он обобщал годы своего ученичества

в СХШ и Академии художеств) скрывается мощное академическое образование, требовавшее длительного обучения.

Д. А. Шувалов до 1956 года учился в мастерской профессора Р. Р. Френца, заканчивал обучение и работал над дипломным проектом (1959) под руководством народного художника СССР, профессора Е. Е. Моисеенко.

Дмитрий Александрович, будучи незаурядным портретистом, в своем творчестве все же больше тяготел к пейзажу. Именно в пейзаже он наиболее полно выразил свои творческие устремления, добавив дисциплину портрета к поэзии пейзажа. Первая значительная серия этюдов явилась подготовкой к дипломной работе (к сожалению, большая часть работ была похищена из мастерской перед самой защитой). С двух поездок на Таймыр в составе геологоразведочной партии начинается «разведывание» Дмитрием Александровичем загадок пленэрной живописи. Ровное освещение в течение всего полярного дня и природа Севера явились своеобразной творческой лабораторией для становления художника-пейзажиста, помогающей глубже проникнуть в тайны живописи. Закреплением этих двух самоотверженных лет работы в экспедициях стал дипломный проект «Портрет геолога» (1959). Работа была оценена членами государственной экзаменационной комиссии на «Отлично».

Следующим важным этапом в постижении законов пленэра была аспирантура (1959–1962), где Дмитрий Александрович продолжал исследовать тонкие отношения красок северного неба Мурманска. В поездках в геологические партии он словно молоточком отбивает из груды породы драгоценные сплавы живописи. «Сколько своеобразной прелести в серебристо-голубоватой палитре картона «Мурманск. Кольский залив. Плоты» (1961). Ранняя работа, в пору учебы в аспирантуре у Е. Е. Моисеенко, она обнаруживает самостоятельность видения и точную колористическую характеристику сурового края. Живопись гармонична и музыкальна. Не столько разглядываешь в тумане силуэт судна, сколь, кажется, слышишь его гудок сквозь белесую вязкую дымку» [1, с. 8]. С той поры серебро Севера стало лейтмотивом всего творчества Дмитрия Александровича Шувалова.

После плодотворных живописных экспедиций в Заполярье Дмитрий Александрович получил серьезный заказ от Ленинградского отделения Художественного фонда РСФСР. Накопленный в северных странствиях материал воплотился в следующем важном этапе становления мастера — картине «Праздник на Неве» («Военно-морской парад на Неве», 1970). Работа над этим произведением по своему методическому подходу мало отличалась от работы над дипломом: всему виной «проклятая добросовестность» автора, написавшего множество эскизов и этюдов, в результате чего картина создавалась около 5 лет. Судя по огромному подготовительному материалу, Д. А. Шувалов долго шел к выбору окончательного варианта композиции и решению живописных задач. В начале работы поиски колорита велись по «солнечному варианту»: были изучены тени и рефлексy при солнце, прорабатывались разные состояния солнечной погоды. И все же серебряно-лимонное небо взяло вверх над эффектными солнечными решениями. Художник много времени тратил на работу над фрагментами: то он увлекался появлением группы курсантов на шлюпке в тени моста в солнечный день; то писал этюды, где чайки «поплавками» качаются на воде. Но лишь постепенно, преодолевая искушение «вкусными фрагментами», он пришел в окончательном варианте картины к большому обобщению, пожертвовав ради панорамы города на Неве столькими ценнейшими деталями. Старание и большой труд увенчались заслуженным успехом — картина «Праздник на Неве» была принята Художественным Фондом и выставлена на Межзо-нальной выставке, проходящей в Русском музее.

В художественных вузах страны ФПК — факультет повышения квалификации был в своем роде уникальным явлением — во время прохождения программы преподаватель освобождался от работы в своем учебном заведении на полгода и направлялся на учебу в художественный вуз (обычно в институт им. И. Е. Репина в Ленинграде или

Строгановское Училище в Москве), где в течение полугода занимался живописью и рисунком в аудиториях института. Дмитрия Александровича направили в Москву. Приехав туда, кроме обязательной программы по живописи и рисунку, поставил себе задачу — зимний пленэр Москвы. Как важно художнику порой вырваться из привычного круга событий, чтобы выплеснуть на холст заряд новых идей, воплотить сокровенное... А что может лучше подойти для этого, чем полугодовой курс повышения квалификации — ФПК! Зима... Да еще в Москве. Суриков, особо любимый Шуваловым художник, после Петербурга увидел в Москве древние корни Руси. Не осознавая этого, именно в эту поездку Дмитрий Александрович раскрыл свой талант, создав яркие образы Москвы: акварели Красной площади с Василием Блаженным, холсты с Коломенской церковью и Даниловском монастырем, улицей Чехова, редким по красоте «Загорском» — все это зимние этюды с натуры, где вдруг переплетаются решительный рисунок кистью, редкое владение колоритом и вдохновение художника. Стоит отметить технологическую особенность работ московского цикла, которые, за исключением «Загорска», выполнены маслом на листах акварельной бумаги, так называемого торшона, которые по-дружески Александр Павлович Шорохов (заведующий столярными мастерскими училища им. В. И. Мухиной) покрыл жидким столярным клеем и наклеил на оргалит.

Наибольшим образом раскрыть свои знания и утвердиться в мастерстве опытный художник может в процессе преподавания. Проработав около 30 лет на кафедре рисунка ЛВХПУ им. В. И. Мухиной (СПГХПА им. А. Л. Штиглица), пройдя путь от преподавателя до профессора, Дмитрий Александрович Шувалов был приглашен Вячеславом Михайловичем Мошковым на только что организованную кафедру живописи и реставрации в качестве профессора живописи. С этого момента в педагогическом творчестве Дмитрия Александровича открываются новые грани — знания большого художника он передает ученикам.

Каждый сентябрь Дмитрий Александрович проводил со студентами на пленэре, делясь своим богатейшим опытом пейзажиста. Здесь особенно хотелось бы остановиться на его «системе валеров». Дмитрий Александрович за годы становления как живописца выработал свою систему цветовой палитры в живописи: она, отчасти, впитала школу классического образования, полученную в Институте им. И. Е. Репина, отчасти была дополнена собственным богатым живописным опытом. Попробуем кратко изложить хотя бы некоторые важные, с точки зрения Шувалова, рекомендации.

Во-первых, формат: для этюдов с натуры Дмитрий Александрович рекомендовал брать лист не больше 18 x 24 см. «В маленький формат лучше помещается большое пространство», — пояснял профессор. В его творчестве этюды небольшого формата всегда имели самостоятельное значение.

Во-вторых, он рекомендовал в городском пейзаже: «Идти от неба и сокращать количество земли даже до 1:4».

В-третьих, Дмитрий Александрович методически настойчиво придерживался принципиального разделения построения колорита этюда с натуры в зависимости от типа освещения: в пасмурную погоду цвет «царит» в свету, а тень ведет себя «скромнее»; цвет неба становится «красным» (жженная кость с оранжевой), а тени «зеленые» (умбра ленинградская); в солнечную погоду цвет главенствует в тени, а в свету как бы подчиняясь, по выражению Шувалова, «прислуживает тени» — становится «Золушкой», а главный театр действий переходит в тень. Цвета, соответственно, меняются местами: в небе к кобальту синему добавляется лимонка, а тени «краснеют» — становятся фиолетовыми.

В-четвертых, он держался правила: не смешивать краски, полученные из пигментов земли (охра светлая, сиена, английская красная), с кадмиями (кадмий красный, кадмий оранжевый, кадмий желтый), а также просил, изображая пасмурное небо, не примешивать к жженной кости синей краски, чтобы не снижать «декоративности полотна». «При пасмурной

погоде, решая небо через серебро кости жженой, мы тем самым не обкрадываем цветные домики Питера», — учил Дмитрий Александрович.

Все эти правила не были догмой, но они помогали понять главное направление, давали в руки ученика своеобразный компас. «Ошибайтесь в сторону характера», — не раз говорил Дмитрий Александрович, исключительный педагог и художник.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дмитрий Шувалов: [каталог выставки / авт. ст.: Анатолий Дмитренко и др.]. СПб.: Palace Editions, 2014. с. 8.

Сведения об авторе:

Злобин Александр Константинович, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, доцент, профессор, заведующий кафедрой живописи и реставрации; a.k.zlobin@gmail.com

Alexander Konstantinovich Zlobin, Professor, Head of the Department of Painting and Restoration, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; a.k.zlobin@gmail.com

**ВАСИЛИЙ ПЕТРОВ — АРХИТЕКТОР, ХУДОЖНИК,
ПРОФЕССОР ЛВХПУ ИМ. В. И. МУХИНОЙ**

Статья посвящена жизни и творчеству архитектора-художника В. А. Петрова — профессора кафедры архитектурного проектирования — кафедры интерьера и оборудования Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В. И. Мухиной. Овещается его многогранный талант организатора, руководителя и педагога. Раскрываются его широкий творческий диапазон и весомый вклад в отечественную архитектуру, искусство и художественно-промышленное образование.

Ключевые слова: архитектор Василий Александрович Петров, архитектура Ленинграда, главный художник города, Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В. И. Мухиной, кафедра интерьера и оборудования.

P. Kovalev

**VASILY PETROV — ARCHITECT, ARTIST, AND PROFESSOR
AT LENINGRAD VERA MUKHINA HIGHER SCHOOL OF ART
AND DESIGN**

The article is devoted to the life and work of an architect and artist Vasily A. Petrov — professor of the Department of Architectural Design (renamed into Department of Interior and Equipment) at the Leningrad Vera Mukhina Higher School of Art and Design. This study highlights Petrov's versatile talents as an organiser, leader and teacher. Moreover, the author discusses the wide range of Petrov's artworks and his significant contribution to Russian architecture, art and industrial design education.

Keywords: architect Vasily Aleksandrovich Petrov, Leningrad architecture, city chief artist, Leningrad Vera Mukhina Higher School of Art and Design, Department of Interior and Equipment.

В сентябре 1990 года на кафедре интерьера и оборудования по сложившейся многолетней традиции происходило ежегодное, весьма волнительное для большинства студентов третьего курса событие, — распределение по творческим мастерским. Срок обучения по специальности 0522 — «Интерьер и оборудование» в те годы был установлен в 5 лет с квалификацией художника по проектированию интерьера. После двух курсов общей подготовки на кафедре решалось, под чьим руководством пойдет дальнейшее обучение по главной учебной дисциплине «Композиция» вплоть до пятого курса и защиты дипломного проекта.

Структура кафедры к тому времени уже прочно сложилась и состояла из преподавателей базового пропедевтического курса и основ архитектуры (А. П. Павлов, В. М. Чурилин, Р. Н. Иванов) и трех творческих мастерских, по которым третьекурсники распределялись примерно в равной численной пропорции. Первой мастерской по традиции, заведенной еще основателем кафедры, ее первым заведующим и ректором Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В. И. Мухиной Яковом Николаевичем Лукиным, руководил тогда заведующий кафедрой Игорь Дмитриевич Билибин. С ним работали Леонид Владимирович Карлов и Олег Вячеславович Гоц. Вторая мастерская работала

под руководством Василия Александровича Петрова (ил. 1). Его «правой рукой» была Зоя Борисовна Томашевская, а третьим преподавателем мастерской стал Феликс Карлович Романовский. Третья мастерская наследовала традициям руководства Валериана Дмитриевича Кирхоглани, а в 1990-х годах в этой мастерской трудились Владилен Вольдемарович Пиркер, Сергей Леонидович Михайлов и Левон Гагикович Бадалян.

Здесь необходимо отметить, что мечтой Я. Н. Лукина было создать в Училище кафедру архитектуры в соответствии с традициями академического архитектурного образования, что сказалось на формировании структуры и программы обучения возглавляемой им кафедры. В архивных документах ЛВХПУ им. В. И. Мухиной кафедра архитектурного проектирования впервые упоминается 21 января 1957 года. А приказом № 27-К от 29.01.1957 года за подписью начальника ГУ горно-металлургических и строительных вузов Министерства ВО СССР П. И. Полухина Я. Н. Лукин назначен заведующим кафедрой архитектурного проектирования. В архивных документах ЛВХПУ от ноября 1958 года впервые упоминается «Отделение отделки зданий и сооружений». Судя по всему, отделением в Училище именовали структуру, соответствующую факультету. В 1981 году после возвращения Я. Н. Лукина в Институт им. И. Е. Репина и с назначением Георгия Петровича Степанова на должности ректора Училища и заведующего нашей кафедрой окончательно утвердилось и ее нынешнее название — «Интерьер и оборудование». Так же назывался и факультет, объединяющий несколько кафедр.

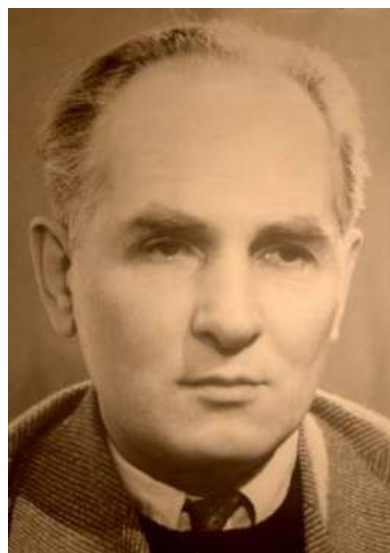
Многие мои сокурсники хотели распределения в первую мастерскую к заведующему кафедрой, писали заявления, чтобы попасть под руководство И. Д. Билибина, кто-то просился в другие мастерские и подкарауливал преподавателей, осаждая их своими просьбами. Я весьма легкомысленно отнесся к такому ответственному этапу студенческой жизни и вскоре узнал, что распределен во вторую мастерскую к В. А. Петрову. Только теперь, по прошествии тридцати лет, я понимаю, что для меня это был действительно судьбоносный момент.

Тогда мы, студенты, еще не понимали и не могли осознать вполне, с какими выдающимися личностями и профессионалами нас свела судьба.

Автобиография, собственноручно составленная Василием Александровичем Петровым по случаю прохождения по конкурсу ППС на должность доцента кафедры архитектурного проектирования, хранится в архиве СПГХПА им. А. Л. Штиглица в его личном деле [1, л. 27–28]. В этом официальном документе, датированном 10 апреля 1959 года, указаны сведения, которые сам В. А. Петров счел возможным указать. Поэтому полагаю, что вполне корректно привести некоторые факты из его биографии и здесь.

Документ написан размашистым, энергичным почерком. Заметно, что перо едва поспевало за мыслью автора. Текст, как и подобает подобного рода документам, озаглавлен «Автобиография архитектора Василия Александровича Петрова». Далее Василий Александрович пишет о себе (орфография, сокращения и пунктуация сохранены):

«Родился 31 марта 1916 года в городе Сумы УССР в семье архитектора Петрова Александра Васильевича. Отец окончил Московское Училище Живописи Ваяния и Зодчества по факультету архитектуры. В 1915 году был мобилизован в царскую армию, прошел ускоренный курс Михайловского артиллерийского училища в Петрограде и был направлен на фронт. В 1918 году перешел на службу в Красную армию, где служил начальником канцелярии одной из действующих армий. Демобилизовался в 1921 году и с тех пор работал



Ил. 1. Василий Александрович Петров
(31 марта 1916 — 3 декабря 1992)

по специальности. Последние 15 лет до 1942 года работал руководителем группы 1-й архитектурно-художеств. Мастерской Наркомата обороны.

Умер в 1942 году в Ленинграде в результате блокады. По происхождению отец из дворян. Мать — Инна Васильевна Петрова. Окончила в 1915 году Высшие женские курсы в Москве. Домохозяйка, мать 3-х сыновей. С 1937 по 1941 год работала в Педагогическом ин-те им. Герцена в Ленинграде секретарем факультета. Умерла в Ленинграде в результате блокады. Мать по происхождению из мещан.

В 1924 году, восьми лет, вместе со всей семьей я переехал из Сум в Ленинград, где поступил в среднюю школу. В 1930 году окончил 8 классов и поступил в Строительный техникум Ленинградстроя, где окончил 2 курса и ушел ввиду его расформирования. В 1933 году выдержал конкурсный экзамен и поступил на 1-й курс Института им. И. Е. Репина Академии художеств С.С.С.Р. В 1939 году окончил институт по мастерской академика архитектуры Л. В. Руднева и поступил в должность архитектора, в руководимую им арх. художеств. Мастерскую Наркомата Обороны. В Мастерской участвовал в проектировании комплекса зданий Центральных Управлений Советской Армии на Фрунзенской набережной в Москве и Дома Советов в Баку.

В 39–40-х годах совместно со студентом III курса скульптурного ф-та Академии М. Аникушиным участвовал во Всесоюзном конкурсе на памятник Низами в Баку, где наш проект был удостоен высшей премии.

В том же 1940 году вместе с архитектором-художником В. Е. Асс для театра Драмы и Комедии в Ленинграде выполнил эскизы декораций и костюмов к пьесе Гордина «За Океаном». Премьера спектакля состоялась в апреле 1940 года.

В 40–41-х годах вместе с М. К. Аникушиным выполнил проект памятника П. И. Чайковскому перед зданием Московской Консерватории в порядке заказного конкурса. Проект получил положительную оценку жюри. В настоящее время находится в доме-музее Чайковского в Клину.

В ноябре 1941 был мобилизован в действующую армию на Ленинградский фронт. Был направлен в школу младших командиров, а затем на Стрелково-Пулеметные Курсы Ленфронта, которые закончил в августе 1942 года, получив звание мл. лейтенанта. Был оставлен при Политотделе Курсов для работы по наглядной агитации. В 1943 году в составе Курсов участвовал в операции по форсированию Невы в районе Невской дубровки. За выполнение заданий командования был награжден ценным подарком. В том же 1943 году на фронтовом смотре самодеятельности был отмечен за постановку, декорации и костюмы ряда политических обзоров агитовзвода и был направлен в Дом Офицеров им. Кирова для работы художником фронтового цирка на сцене. Работал в коллективе цирка, руководимого з. д. и. РСФСР Е.П. Гершуни, оформил три театрализованные программы выступлений цирка — декорации, костюмы, маски и т. д.

В конце 1943 года был направлен командованием ДК им. Кирова на строительство выставки «Героическая Оборона Ленинграда», а впоследствии Музея Оборона Ленинграда, где работал заместителем главного художника. Одновременно, совместно с архитектором К. Л. Иогансеном запроектировал и построил пять памятников на местах боев под Ленинградом. В группе фронтовых художников участвовал в двух фронтовых выставках, где выступал с проектами памятников Отечественной войны. Демобилизован в марте 1946 года. За время Отечественной войны награжден орденом Красной Звезды и медалями.

В 1947 году бал принят в Ленинградский союз художников (членом Союза архитекторов состою с 1939 года). До 1949 года работал в Худ. фонде по оформлению крупных общегородских выставок в содружестве с Н. М. Суетиным и К. Л. Иогансеном.

В 1949 году поступил в Л. О. Горстройпроекта, где был руководителем творческой мастерской. За строительство Севастополя — застройка крупных кварталов — был награжден I премией на всероссийском смотре лучших жилых зданий.

С 1951 года по настоящее время работаю в проектно-изыскательском институте «Гидропроект» — в должности главного архитектора Ленинградского филиала.

Начиная с довоенных лет по настоящее время, параллельно с проектированием гидро-сооружений, работаю в творческом содружестве с М. К. Аникушиным над проблемами монументальной скульптуры и архитектуры. В 1958 году выбран в руководящие органы Л. О. отделения Союза архитекторов СССР, где являюсь заместителем председателя правления. Член КПСС с 1953 года. Женат. Имею двоих детей. Под судом не был.

Архитектор В. Петров.

10 апреля 1959 г.»

В Государственном музее истории Санкт-Петербурга хранятся графические листы В. А. Петрова из области агитационно-пропагандистской работы и монументальной пропаганды, созданные им в Ленинграде в годы Великой Отечественной войны. Это серия эскизов костюмов к постановке «Фашистский зверинец» в Ленинградском фронтовом цирке (1943). В гротескной манере в образах отвратительных обезьян представлены фашистские главари: Антонеску, Лаваль, Маннергейм [2, с. 154]. Также в коллекции музея города находится проект убранства гробницы Петра Первого, выполненного В. А. Петровым в соавторстве с К. Л. Иогансенем (1945). Проектный лист размером 52,8 x 57,4 см выполнен на бумаге, дублированной тканью, в уверенной графической манере (смешанная техника, тушь, гуашь, акварель). На нем изображены приспущенные траурные знамена в интерьере Петропавловского собора. Они установлены в изголовье надгробия и фланкируют центральную композицию в нише с бюстом Петра Великого [2, с. 139].

В апреле 1959 года Василий Александрович подал в Конкурсную комиссию ЛВХПУ им. В. И. Мухиной личное заявление с просьбой разрешить участие в конкурсе профессорско-преподавательского состава на должность доцента по кафедре архитектурного проектирования Отделения отделки и оборудования зданий. 23 апреля 1959 года Конкурсная комиссия ЛВХПУ им. В. И. Мухиной по замещению должностей профессорско-преподавательского состава постановила: «Рассмотрев представленные творческие работы и учтя большой и положительный опыт практической работы в области архитектуры и монументально-декоративного искусства, Конкурсная комиссия считает возможным рекомендовать арх.-художника ПЕТРОВА В. А. на должность доцента кафедры архитектурного проектирования» [1, л. 25]. А уже 24 апреля 1959 года Совет ЛВХПУ им. В. И. Мухиной тайным голосованием при 19 голосах «за» и 2 «против» избрал Петрова В. А. на должность [1, л. 22–24]. В своем выступлении на Совете директор училища Я. Н. Лукин отметил (орфография, сокращения и пунктуация текста выступления по выписке из протокола заседания Совета сохранены): «Я знаю Василия Александрович Петрова давно, когда он был еще студентом Института им. И. Е. Репина. Он очень одаренный художник и многогранный архитектор. В. А. Знает скульптуру, прекрасно работает в области интерьера, является тонким художником рисовальщиком. <...> Участие В. А. Петрова в работе кафедры архитектурного проектирования принесет также очень много пользы и кафедре архит. декор. скульптуры и монум.-декор. живописи» [1, л. 23–24].

Среди документов, поданных на конкурс, находятся творческая характеристика В. А. Петрова, подписанная Почетным членом Академии строительства и архитектуры СССР, доктора архитектуры, архитектором А. И. Гегелло; творческая характеристика на архитектора-художника В. А. Петрова, за подписью Заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Ленинской премии М. К. Аникушина; производственная характеристика от начальника и главного инженера Ленинградского филиала Гидропроекта Г. А. Радченко и секретаря парторганизации Каспарова; творческая характеристика за подписью член-корреспондента Академии строительства и архитектуры СССР, доктора архитектуры, профессора Е. А. Левинсона; творческая характеристика архитектора Петрова В. А. от председателя Правления Ленинградского отделения Союза архитекторов СССР А. А. Любоша и отзыв от Действительного члена Академии строительства и архитектуры СССР И. И. Фомина.

Во всех перечисленных здесь документах авторитетнейшие представители отечественной архитектуры и искусства в самых превосходных степенях характеризуют творческий

диапазон Василия Александровича и высокие архитектурно-художественные качества созданных им произведений. Список основных творческих работ 43-летнего архитектора насчитывал к апрелю 1959 года уже 18 значимых проектов и построенных объектов.

Процедура назначения на должность доцента кафедры требовала утверждения по линии Министерства высшего образования СССР (МВО СССР). Приказом по Главному Управлению горно-металлургических и строительных вузов № 83-к от 11 мая 1959 года результаты конкурса были утверждены. А уже 7 мая 1959 года директор ЛВХПУ им. В. И. Мухиной Я. Н. Лукин направил начальнику Главного Управления горно-металлургических и строительных вузов МВО СССР профессору П. И. Полухину личное дело В. А. Петрова на предмет утверждения его в должности заместителя директора по научно-учебной работе. И после соответствующего согласования с Министерством Я. Н. Лукин своим Приказом № 123 от 23 мая 1959 года зачислил «Тов. Петрова Василия Александровича, прошедшего по конкурсу на должность и.о. доцента кафедры архитектурного проектирования <...> на должность Зам. Директора по научно-учебной работе с 15 мая 1959 года» [1, л. 34].

Преподавательскую работу в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, где Василий Александрович работал с 1955 года, пришлось оставить. Статус ассистента кафедры архитектурного проектирования по совместительству на 0,5 ставки был для него уже пройденным этапом. Должность заместителя директора по научно-учебной работе, а затем проректора по научной работе ЛВХПУ В. А. Петров совмещал с преподаванием на кафедре. 27 мая 1961 года решением Высшей аттестационной комиссии при Министерстве высшего и среднего специального образования СССР Петров Василий Александрович был утвержден в ученом звании доцента по кафедре архитектурного проектирования.

В журнале, который хранится на кафедре интерьера и оборудования и озаглавлен «Выпускники ЛВХПУ им. В. И. Мухиной каф. арх. проектирования с 1961–62 г.», содержатся сведения о всех выпускниках с первого до тридцатого выпуска в 1989–1990 учебном году, темах дипломных заданий, их руководителях и о направлении на работу. В 1962 году впервые в истории кафедры было выпущено 15 специалистов. Из них семь студентов выполняли дипломные работы под руководством В. А. Петрова и З. Б. Томашевской:

Глазова Вера Васильевна. Тема дипломного задания: «Жилой дом с магазином». Направлена на работу — «Ленгорисполком. Управление торговли. Проектно-сметная контора. Ленинград».

Гребеньков Владимир Алексеевич. Тема дипломного задания: «Поплавки на Неве около Адмиралтейства». Направлен на работу — «п/я 449 Ленинград».

Гребенькова Татьяна Анатольевна. Тема дипломного задания: «Реконструкция Литейного пр.» Направлена на работу — «п/я 449 Ленинград».

Максимов Юрий Александрович. Тема дипломного задания: «Жилой дом с магазином». Направлен на работу — Ужгородский опытный з-д г. Ужгород».

Румянцева Людмила Николаевна. Тема дипломного задания: «Ресторан в гор. Зеленогорске». Направлена на работу — «Инст-т «Ленпроект» Ленинград».

Смирнова Валентина Ивановна. Тема дипломного задания: «Реконструкция Литейного пр.» Направлена на работу — «Инст-т «Ленпроект» Ленинград».

Федоров Владимир Федорович. Тема дипломного задания: «Ресторан в гор. Зеленогорске». Направлен на работу — «Торгрестклама. г. Горький».

Всего с 1962 по 1993 год за время работы В. А. Петрова в ЛВХПУ вторую мастерскую кафедры архитектурного проектирования — кафедры интерьера и оборудования закончили более 300 выпускников. Многие из них добились крупных творческих успехов и составили себе имя в искусстве и архитектуре.

В 1967 году В. А. Петрову пришлось оставить должность проректора в связи с назначением на пост главного художника Ленинграда, заместителя начальника Главного архитектурно-планировочного Управления Ленгорисполкома. Первым в истории города Василий

Александрович заложил основы деятельности этой службы в системе Ленгорисполкома. На этой ответственной работе он оставался до 1976 года, совмещая ее с преподаванием и общественно-творческой деятельностью: член Градостроительного совета Ленинграда с 1961 года и член его Президиума с 1966 года; председатель художественной секции Градостроительного совета Ленинграда с 1961 по 1976 год; заместитель председателя Городского экспертно-художественного совета Ленинграда при Главном управлении культуры Ленгорисполкома. В. А. Петров также был членом Правления, Президиума и заместителем председателя Правления Ленинградского отделения Союза архитекторов (ЛОСА) СССР. С 1972 по 1977 год являлся членом Президиума совета Ленинградского отделения Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры. В 1968–1977 годах как заместитель Председателя Городского штаба по благоустройству при Ленгорисполкоме осуществлял творческое и организационное руководство общественными архитектурно-конструкторскими бюро при районных штабах во всех районах Ленинграда. По линии ЛОСА занимался руководством и организацией творческой работы ленинградских коллективов архитекторов и художников по проектированию и сооружению монументов Зеленого пояса Славы Ленинграда. В конце шестидесятых — начале семидесятых В. А. Петров был Председателем Государственной экзаменационной комиссии в Эстонском художественном институте, Ленинградском инженерно-строительном институте и в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной.

За многогранную общественно-творческую деятельность В. А. Петров отмечен благодарностями и множеством почетных грамот, а в 1981 году был награжден орденом «Знак Почета». За заслуги в области советской архитектуры Президиум Верховного Совета РСФСР указом от 30 апреля 1969 года присвоил В. А. Петрову почетное звание Заслуженного архитектора РСФСР.

Список основных творческих работ Заслуженного архитектора РСФСР В. А. Петрова насчитывает более сорока архитектурно-художественных проектов, произведений монументально-декоративного искусства и искусства интерьера. Наиболее полно они перечислены в статье «Василий Петров», которую дочь Василия Александровича, архитектор Ирина Васильевна Петрова, опубликовала в книге «Архитекторы об архитекторах. Ленинград — Петербург. XX век» [3, с. 462–479].

Приведу наиболее значительные и известные из них: станция метро «Пушкинская» (соавтор Л. М. Поляков, скульптор М. К. Аникушин, художник М. А. Энгельке, 1950–1955) (ил. 3); памятник А. С. Пушкину на площади Искусств в Ленинграде (скульптор М. К. Аникушин, 1957) (ил. 2); подземный зал станции метро «Московские ворота» (соавторы К. М. Митрофанов, А. И. Горицкий, инженер В. И. Акатов, 1961); водомерный столб на правом берегу Мойки за Синим мостом (инженер П. С. Панфилов, 1971); памятник на месте казни декабристов на Кронверкском валу (соавторы А. Г. Леляков, скульпторы А. М. Игнатъев, А. Г. Дема, 1975).



Ил. 2. Памятник А. С. Пушкину на площади Искусств в Ленинграде (скульптор М. К. Аникушин), 1957



Ил. 3. Станция метро «Пушкинская» Ленинградского метрополитена, 1950–1955



Ил. 4. Памятный знак у места вечной стоянки крейсера «Аврора», 1976

Добавить к этому списку можно только несколько не столь известных проектов, созданных уже в поздний период работы В. А. Петрова в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной. Василий Александрович сам указал их в списке своих творческих работ от 11 декабря 1986 года: Памятный знак у места вечной стоянки крейсера «Аврора», 1976 (ил. 4); Проект семи мемориальных досок с элементами скульптуры и декоративных элементов на темы революции в городе Куйбышеве (к 400-летию юбилею города); Проекты 38 досок и стел (в 1985 году осуществлена первая очередь — 20 мемориальных до-

сок); Проекты бюстов дважды героев Социалистического труда (совместно с Героем Социалистического труда, народным художником СССР М. К. Аникушиным) Н. Д. Кузнецову (в городе Куйбышеве), Н. П. Панфилову и В. С. Чичерову (в Ленинграде), осуществлены в 1986 году; Проект памятника А. П. Чехову в городе Чехове (совместно с М. К. Аникушиным, 1985); Мемориальный комплекс, посвященный героям Великой Отечественной войны, рабочим Ленинградского объединения имени Карла Маркса (совместно со скульптором Л. Г. Могилевским, осуществлен ко Дню Победы в 1985 году).

Василий Александрович активно участвовал в крупных всесоюзных и всероссийских конкурсах и художественных выставках. Начиная с 1940 года, когда на всесоюзной выставке конкурсных проектов проект памятника Низами в Баку, выполненный совсем еще молодым архитектором Петровым и студентом третьего курса скульптурного факультета Аникушиным, получил первую премию. В 1957 году первой премией всесоюзной выставки был отмечен проект памятника, посвященного 250-летию Кронштадтской крепости и многие другие. Область научных интересов В. А. Петрова широка. Достаточно привести несколько наименований его публикаций в таких авторитетных профессиональных изданиях как «Строительство и архитектура Ленинграда», «Архитектура СССР», а также сборниках научных трудов: «Проект ресторана «Нева» (1960); «Магистралям Ленинграда — современный облик» (1962); «Настойчиво искать современные решения интерьера» (1963); «Большие проблемы малой архитектуры» (1964); «Праздничное убранство Ленинграда» (1968); «На автостраде Москва — Ленинград — Хельсинки» (1968); «В дни народных тожеств» (1970); «Памятники монументальной пропаганды» (1970); «Важнейшая область творчества зодчих» (1971); «Музей Ленина в Разливе» (1971) [1, л. 91].

В. А. Петров разрабатывал программы учебных курсов, программы-задания курсового и дипломного проектирования на темы комплексного проектирования городской среды, озеленения и малых форм архитектуры. Среди них — «Научно-методические основы комплексного проектирования художественных элементов городской среды». Он проводил научно-исследовательские изыскания в архивах ГИОП, Музея истории Ленинграда, Русского музея по сбору материалов, анализу и обмерам элементов внутренней отделки и комплексного оборудования парадных интерьеров К. И. Росси для создания научной основы к проектированию.

1 февраля 1990 года Василию Александровичу было присвоено ученое звание профессора по кафедре архитектурного проектирования. 5 марта того же года решением Совета ЛВХПУ им. В. И. Мухиной он был утвержден на должность профессора кафедры архитектурного проектирования интерьера.

В работе со студентами профессор Петров был неизменно и подчеркнуто корректен. Очень точно указывал на наивные проектные решения, грубые и мелкие ошибки начинающих интерьерщиков и делал это очень естественно и деликатно. Никому из нас не приходило в голову обижаться на своего педагога.

Особенно интересно было слушать Василия Александровича, когда он выдавал новое задание. Тогда еще не было возможности как-то транслировать его содержание и требования к учебным проектам. (В лучшем случае, мы успевали переписывать задание с кафедрального стенда, пока этот листок кто-нибудь не похищал, а подоснову для проектирования копировали на кальках.) Поэтому большинство студентов собирались на «выдачу». В. А. Петров объяснял задачи новой темы поистине виртуозно: безупречный русский язык и стиль изложения, сдержанный артистизм, образные сравнения и примеры из архитектурной практики. Прибегали послушать и студенты из других мастерских, многие конспектировали.

Однажды Василий Александрович обратил внимание на нашего однокурсника Мишеля Шапиро и с легкой иронией заметил: «Что-то я не помню на занятиях столь цветущего молодого человека!» Мишель расцвел пунцовым цветом пуще прежнего и начал лепетать, как бы оправдываясь, про то, что он из другой мастерской и пришел послушать именно Василия Александровича. Петров снисходительно продолжил свой рассказ. Честно говоря, не все преподаватели удостаивались такого внимания студентов.

Пробегая мимо кафедры, иногда можно было услышать звуки фортепьяно. Василий Александрович любил музицировать и хорошо играл на пианино, которое стояло у самого входа на кафедру. Роман Никанорович Иванов, которому довелось работать под руководством В. А. Петрова в архитектурной мастерской Ленинградского филиала Гидропроекта МВД СССР, в своих воспоминаниях пишет: «Однажды в комнату напротив нашей мастерской привезли пианино. Василий Александрович сел его опробовать, да так и просидел весь обеденный перерыв! Я ему подпевал. Получился концерт «в рабочий полдень» [4, с. 14]. Спустя много лет во время косметического ремонта на кафедре пианино, на котором часто играл В. А. Петров, было перемещено в Зал Генриха II, где и находится по сию пору. Кстати говоря, в этом есть какой-то символизм: ведь с самого основания кафедры и все годы руководства Я. Н. Лукина наша кафедра интерьера и оборудования располагалась именно в этом зале музейного корпуса.

Припоминается еще один случай из студенческой жизни. Кажется, это было в 1991 году, когда все вокруг в нашей стране стремительно менялось с непредсказуемым результатом. В Ленинграде уже были введены талоны на основные продукты питания и прочие «радости жизни», включая мыло. Сниская хлеб насущный, я, отстояв где-то в очереди, добыл в свободной продаже две банки рыбных консервов и бежал в «Муху», чтобы показать свои эскизы по композиции Василию Александровичу. Занятия по расписанию давно уже были закончены, но наши девчонки сообщили, что «после заседания» кафедра почти полным составом двинулась на выход из Училища, но, видимо, с заходом в туалет. Так как состояние грядущей «подачи» было уже угрожающим, пришлось «идти не перехват» и я занял стратегическую позицию на лестнице учебного корпуса. Высокая фигура Петрова величавой твердой поступью спускалась по ступеням из мужского туалета четвертого этажа, на ходу поправляя брюки. Собрав остатки смелости и бормоча что-то про рыбные консервы, я начал разворачивать на глубоком подоконнике межэтажной площадки свои эскизные чертежи и картинки. Василий Александрович, проявляя ангельское терпение, обронив только пару слов в духе «и где же Вы, голубчик, были раньше», остановился и провел исчерпывающую персональную консультацию по самым проблемным местам моего учебного проекта. Наверняка, все это время на выходе его дожидались коллеги, чтобы продолжить общение после заседания кафедры. Поднимаясь теперь на четвертый этаж по этой лестнице, я невольно замедляю движение, а иногда тихонько похлопываю ладонью по тому самому подоконнику.

Хорошо помню 3 декабря 1992 года. На пятом курсе приближалась последняя сессия перед выходом на дипломное проектирование. Четверг — напряженный кафедральный день, мы подавали на просмотр очередной этап учебного проекта, кажется, это была тема «Выставочная экспозиция», хотя могу и ошибаться. Когда все обходы были закончены и студенты, как обычно, собирали свои работы, Василий Александрович уходил домой по галерее Молодежного зала. Монументальная фигура Мастера удалялась в сумерках зимнего вечера. Было заметно, что в тот день он очень устал. Когда часа через три я добрался до общежития, мой сосед Юра Агафонов, который учился на одном курсе с внуком Василия Александровича Филиппом Апостолом, сказал мне всего два слова: «Петров умер». Плохие новости быстро разносятся...

Прощаться с Василием Александровичем в Дом Архитекторов на улице Герцена (ныне Большая Морская) пришли тысячи людей. Были там и все мы, его ученики.

На дипломное проектирование, уже без Петрова, нас выводили Зоя Борисовна Томашевская и Феликс Карлович Романовский. После успешной защиты Феликс Романовский поймал меня, чуть ли не за шиворот, дал телефон своей мастерской и велел позвонить в ближайшее время. Пришлось распаковывать чемоданы и коробки, приготовленные к отъезду в родной Саратов.

В мастерской на Мойке, где я работал у Романовского несколько лет, всегда «обитал дух» Василия Александровича. Его замечательный фотопортрет находится там и поныне на самом почетном месте.

Должность профессора второй мастерской кафедры интерьера и оборудования перешла от В. А. Петрова к Ф. К. Романовскому. В 2005 году, когда я уже набрался собственного профессионального и жизненного опыта, Феликс Романовский пригласил меня преподавать на кафедру в нашу вторую мастерскую. Вот уже и Романовский ушел из жизни. А Судьба распорядилась так, что теперь профессором второй мастерской служит автор этой статьи. И снова вспоминаются сентябрьские дни 1990 года, когда я совершенно случайно попал учиться в мастерскую Петрова.

31 марта 2021 года исполнится 105 лет со дня рождения В. А. Петрова. Масштаб личности и творческого дарования Василия Александровича, его профессиональные достижения архитектора-художника, организатора проектной деятельности, руководителя, интеллектуала и педагога требуют столь же масштабного биографического и искусствоведческого исследования. Его имя, жизнь и творчество заняли достойное место в пантеоне выдающихся создателей нашего Отечества XX столетия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Личное дело Петрова Василия Александровича // Архив СПГХПА им. А. Л. Штиглица. 149 листов.
2. Архитекторы блокадного Ленинграда: каталог выставки / науч. ред. Б. М. Кириков, М. Л. Макогонова. — СПб.: «НП-Принт», 2005. 264 с.
3. Архитекторы об архитекторах. Ленинград — Петербург. XX век. СПб.: ОАО «Иван Федоров», 1999.
4. Иванов Р.Н. Мои учителя, мои коллеги / Р. Н. Иванов. СПб.: Издательство Политехнического университета, 2014. 96 с.

Сведения об авторе:

Ковалев Павел Николаевич, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, доцент, профессор кафедры интерьера и оборудования; pavelkovalev@inbox.ru

Pavel Nikolayevich Kovalev, Associate Professor, Department of Interior and Equipment, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; pavelkovalev@inbox.ru

УДК 75.03

А. В. Корнильева (Данилова)

**ПУТЬ ТВОРЧЕСТВА. БОРИС ИВАНОВИЧ ШАМАНОВ —
ХУДОЖНИК И ПЕДАГОГ САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОЙ
АКАДЕМИИ ИМ. А. Л. ШТИГЛИЦА.
К 90-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ МАСТЕРА**

Творчество Бориса Ивановича Шаманова, Народного художника России — яркий пример следования духовным и художественным традициям изобразительного искусства Ленинграда второй половины XX века. Особое внимание в статье уделено творческому становлению художника, его мировоззрению в искусстве и педагогической деятельности в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, ныне СПГХПА им. А. Л. Штиглица. Посвятив более 40 лет служению искусству и преподаванию живописи, Б. И. Шаманов воспитал несколько поколений художников декоративно-прикладного искусства. Его творчество наполнено духовно-философскими переживаниями и лирико-поэтической интонацией произведений. Статья посвящается 90-летию со дня рождения Б. И. Шаманова.

Ключевые слова: искусство Ленинграда, Б. И. Шаманов, традиции русской реалистической школы, педагог, живопись.

A. V. Kornilyeva (Danilova)

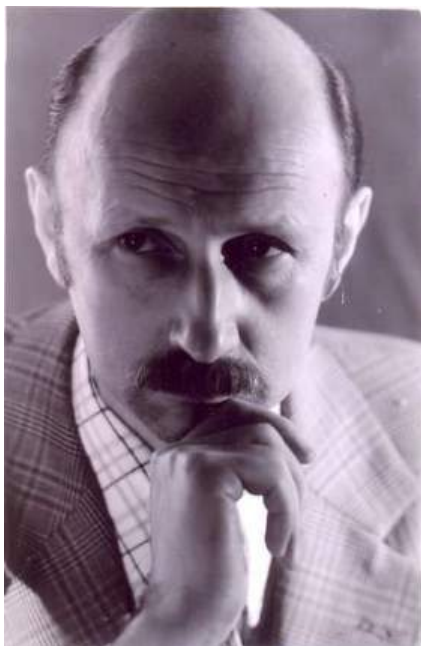
**CREATIVE PATH OF BORIS IVANOVICH SHAMANOV —
ARTIST AND PROFESSOR AT SAINT PETERSBURG STIEGLITZ
STATE ACADEMY OF ART AND DESIGN. DEDICATION
TO MASTER'S 90TH ANNIVERSARY**

The creative legacy of Boris I. Shamanov — a national artist of Russia — is a vivid example of following the spiritual and artistic traditions of the Leningrad fine arts in the second half of the 20th century. The article considers the creative development of the artist, his world view in art and teaching activities at the Leningrad Vera Mukhina Higher School of Art and Design (currently Stieglitz Art Academy). Having devoted more than 40 years to working with art and teaching painting, Shamanov brought up several generations of artists in the field of decorative and applied arts. His work reflected emotional and philosophical experiences, lyrical and poetic themes. The article is dedicated to the 90th anniversary of Boris I. Shamanov.

Keywords: Leningrad art, Boris I. Shamanov, traditions of Russian realistic school, teacher, painting.

*Искусство самый прекрасный, самый строгий, самый радостный и благой
символ извечного, не подвластного рассудку стремления человека к добру, к истине и
совершенству.*

Т. Манн [1, с. 462]



*Ил. 1. Борис Иванович Шаманов
(1931–2008)*

Борис Иванович Шаманов (1931–2008) (ил. 1) вошел в число замечательных художников отечественного изобразительного искусства второй половины XX века. Его творческое наследие дополняет и украшает коллекции крупных музеев России. Прошло не так много времени, как не стало этого мастера, он наш современник, воспитавший несколько поколений художников, пронеся через всю творческую жизнь вдохновение и самоотверженную любовь к живописи. Многим, ныне работающим художникам и преподавателям СПГХПА им. А. Л. Штиглица, довелось с ним работать в одном творческом коллективе. Творческая биография Бориса Ивановича прочно связана с художественно-промышленной Академией им. А. Л. Штиглица, где он учился и впоследствии стал преподавателем кафедры живописи. Более 40 лет он посвятил творчеству и работе в СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 20 лет из которых руководил кафедрой живописи, создавал и развивал программы по живописи вместе с творческим, педагогическим коллективом кафедры. Работая в традици-

ях живописной школы Ленинграда, не умоляя и современных тенденций в искусстве в рамках художественной школы СПГХПА им. А. Л. Штиглица, Борис Иванович воспитал многих художников, которые с благодарностью вспоминают своего мастера и продолжают теперь уже свой творческий путь, стремясь к совершенству, постижению духовных ценностей, неся добро через искусство.

Борис Иванович Шаманов родился в 1931 году 15 сентября в Ленинграде, в рабочей семье. Отец выходец из крестьян Псковской губернии, с 1916 года работал на оружейном, а затем на вагоностроительном заводе им. Егорова. Мать — работница фабрики «Скороход». В их семье было трое детей. Борис Иванович принадлежал поколению людей, которые остро чувствовали боль утраты и знали цену мирного времени. До Великой Отечественной войны Борис Иванович окончил 2 класса школы. Блокадную зиму 1941–1942 гг. провел в Ленинграде, затем был эвакуирован в Алтайский край. Интересно привести строки из воспоминаний Бориса Шаманова: «Я еще ребенок, но уже считал себя художником. По всей видимости, это шло по материнской линии. Были какие-то смутные предания, что родственники деда по матери имели отношение к иконописи и декоративному письму. Жили они в Луге. Хорошо копировал картины мой дядя Михаил Федорович, он это любил делать в свободное время. А я помню, очень любил смотреть, как он пишет маслом, грунтует холст, переносит по клеточкам рисунок. В годы войны у меня была тетрадь, сшитая из листов какой-то коричневой бумаги, вроде крафта. Я в нее перерисовывал портреты из учебников по истории, добиваясь похожести, стараясь передать блеск лат на портрете Петра I и завитки шапки из овчины в изображении Тараса Шевченко. Желание рисовать с годами не оставило, особенно после знакомства с художником Константином Смирновым (он работал оформителем на заводе Егорова и часто приезжал в пионерлагерь завода, где мы тогда жили, в поселке Вырица)» [2, с. 1]. Как трогательно и тепло художник вспоминает свои первые шаги навстречу искусству. И здесь чувствуется искренняя любовь к делу, которое интуитивно будет выбрано и станет смыслом жизни. После окончания войны Борис Шаманов с семьей жил в поселке Вырица под Ленинградом, где и окончил среднюю школу. Уже в послевоенные годы, как вспоминал художник, он «не мыслил себя вне искусства и всюду начал писать этюды» [2, с. 1]. Способствовало этому и знакомство с книгами по искусству. Отец художника из заводской библиотеки принес книгу, монографию Игоря Грабаря. Юный мальчишка был покорен

красками замечательного мастера и еще до поступления в училище написал несколько этюдов в манере художника, которые сохранились. Он старался изобразить сложные мотивы, без каких-либо знаний, по наитию и по репродукциям, так ему понравились. Эти этюды сыграли свою роль в судьбе Бориса Шаманова. Благодаря этюдам и судьбоносной встрече с двумя профессиональными художниками юноша получил совет непременно поступать в художественное училище, и начал серьезную подготовку. Именно в этот детский период послевоенного времени, в окружении природы, у будущего художника уже начинали складываться те духовные ценности, которые послужат фундаментом для его творческого художественного мировоззрения в дальнейшем. Восторженное отношение к природе, благоговение перед восходом солнца, началом нового дня, когда все просыпается, ощущение мимолетности, хрупкости и переменчивости природы. Детско-юношеские воспоминания окажут в будущем заметное влияние на творчество художника.

В 1948 году Борис Шаманов поступил в Ленинградское высшее художественно-промышленное училище, на отделение художественного металла. Тогда принимали в училище с семилетним образованием. В училище заканчивали десятилетку и автоматически переходили на учебу в вуз. Учились 8 лет. «Первые три года, что-то вроде ремесленного училища. Нам выдали шинели, сапоги, бесплатно кормили, иногородним дали общежитие в стенах самого училища. Время было послевоенное, трудное и голодное. С поступлением в училище мне прямо сказать, повезло. Я очень упорно учился и очень много писал с натуры пейзажных этюдов. На мое рвение обратили внимание преподаватели и всячески способствовали и поддерживали мое желание перейти на живописное отделение», — вспоминает художник [2, с. 1]. Впоследствии Борис Шаманов был рекомендован к обучению на отделении монументально-декоративной росписи, которое он и окончил в 1956 году. Учителями Б. Шаманова были профессора: А. А. Казанцев по живописи, С. А. Петров по рисунку, К. Л. Иогансен по композиции, П. Д. Бучкин и А. К. Соколов. За годы учебы молодой художник неустанно проявлял любознательность и трудолюбие, что способствовало огромной эрудиции по охвату истории искусства, литературы, философии, истории. Сложилось постепенно и мировоззрение художника, которое представлено нам ярким и самобытным по стилю и духовной глубине творчеством мастера.

На протяжении всей творческой жизни Борис Шаманов много думал и размышлял о задачах искусства, его месте в мире, и своем творчестве. Но его творческая работа никогда не шла по пути иллюстрации своего философствования. Замысел картины возникал из живых впечатлений, но еще более из воспоминаний. В то же время увиденное и пережитое художник представлял как событие, простые, обыденные вещи трактовались в его произведениях как символы бытия. «Он смотрит на окружающее, как художник мечтатель, ищущий гармонию между человеком и природой. Мировосприятие живописца и утроне трезво, и вдохновенно. Обычное — у него торжественно» [3, с. 7].

Живопись для Бориса Шаманова никогда не была самоцелью, скорее средством изображения своего видения мира в зримых образах. Возможно, это связано с образованием монументалиста, с обобщением темы. Сам по себе жанр не привлекал художника. Огромным вдохновением было для Б. Шаманова поездки в Изборск, Ферапонтово, Старую Ладугу. Духовная связь с природой, ее чуткое восприятие и умение услышать тончайшие оттенки настроения и состояния природы трогали душу художника. Он видел Ферапонтово через фрески Дионисия, как одухотворенное его красками бытие человека на земле вообще, «Воспоминания о Ферапонтово» (1990) или как пронзительно лирическую композицию «Утро» (1985).

Все замыслы картин Бориса Шаманова начинались с темы и ее случайного ощущения, заложенной в них идеи, и путем длительной работы с эскизами художник упорно шел к той единственной в его представлении формуле, композиционной и цветовой, которая бы эту

идею воплощала. Приходилось долго и упорно искать цветовые и композиционные решения, постепенно устраняя все связанное с непосредственным местом действия, с конкретным пейзажем или натюрмортом. Яркий тому пример это картины-симфонии из детско-юношеского периода, которые сложились из воспоминаний, представлений о гармонии и рассуждениях художника о смысле бытия. Это цикл работ: «Свирель» (1980), «Качели» (1975), «Сказка. Купавки» (1984), «Тишина» (1977). Знак деревни, знак речного берега, красного песка, символ тишины просыпающейся природы, отраженный во многих пейзажах и картинах, — это обобщение конкретности, очищение ее от случайности, что лежит в основе всего искусства художника. Это совершенно интуитивное начало, тяга к символу и знаку, по всей видимости, присущее художнику.

Борис Шаманов писал свои картины как декоративное панно, с прицелом на несуществующий интерьер, словно гобелены, хотя это происходило и неосознанно. При более внимательном рассмотрении работ, при кажущейся убедительности и реалистичности изображений, все же главное — это решение пространства. В его работах пространство условно. Это скорее эмоциональное пространство, нежели построенное по правилам академической перспективы. Подобное решение пространства можно наблюдать в картинах «Портрет жены» (1964), «Качели» (1975), «Воспоминания о Феропонтово» (1990), «Сказка. Купавки» (1984), «Натюрморт с будильником» (1966), «Раннее утро. Шиповник» (1988).

Характерная особенность художника — это сочетание умозрительности и живого ощущения, отвлеченности и достоверности в передаче образного мира. В картине «Ужин в деревне» (1969) Б. Шаманов изображает персонажей достаточно убедительно, но это скорее знаки, символы вечных, непреходящих духовных ценностей. Нет задачи — передать портрет конкретного человека. В монографии, посвященной творчеству Бориса Шаманова С. А. Волкогонов пишет: «Характер каждого персонажа раскрыт с достаточной полнотой. Но при этом живописец выявляет общее, что их объединяет. Изображенные подчеркнуто спокойны и углублены в себя, они как бы отрешены от всего внешнего. Душевная сосредоточенность персонажей перерастает в духовное единение близких друг другу людей. Эту общность усиливает и образ природы» [4, с. 15]. Некоторая застылость изображений, вечность движений и поз, что близко скорее представлению, чем действию — представление художника о событии. Это отсылает нас к фрескам Пьеро делла Франческа, художник любил этого мастера. Попытка приподнять простые, казалось бы, мотивы над обыденностью, придать им более глубокое значение, духовное осмысление человека и его жизни на Земле, присутствует в творчестве Б. Шаманова. Как отзывался о творчестве художника, петербургский искусствовед Л. В. Мочалов: «Вера в вечность прекрасной жизни на земле, смешанной со скрытой горечью от осознания конечности и скоротечности жизни человека. Вот нерв всего творчества художника» [2, с. 3].

Судьба Бориса Ивановича не была столь безмятежна и лучезарна, как это может показаться, глядя на его работы. В жизни было немало коллизий, связанных с Великой Отечественной войной, с семьей и горечью утраты родных и близких ему людей. Это отчасти воспитало духовный стержень мастера и способствовало переосмыслению многих убеждений в творчестве и жизни. Быть может, творчество Бориса Шаманова и заключается в глубоком личном переживании красоты видимого мира, в его лирическом восприятии и философском осмыслении природы, человеческой сущности, бренности мира.

Всю жизнь Борис Иванович посвятил живописи и педагогической деятельности. Наряду с активной творческой и выставочной деятельностью (Борис Иванович участвовал во многих крупных республиканских и всесоюзных выставках разной тематики, участвовал в творческом объединении группы «Одиннадцать», заявившем о себе в 1972 году незаурядным выступлением на фоне официального искусства 1970-х гг.), он проявил себя и как интересный и очень внимательный преподаватель живописи. Если его творчеству

характерны мелодичность, песенность, поэтичность, тихая нота просветленной печали, вневременность и фресковость колорита, то и как педагог Борис Шаманов вспоминается очень вдумчивым, неспешным, тактичным преподавателем живописи, чутко понимающим своих студентов.

С 1961 года по 2008 год Борис Шаманов преподавал в СПГХПА им. А. Л. Штиглица. Борис Иванович всегда был доброжелателен и конструктивен в работе. Искренне и объективно оценивал творчество своих коллег единомышленников, умея радоваться их успехам. Чуткость восприятия и одержимость изобразительным искусством способствовали неустанному изучению мирового творческого наследия, наблюдению и анализу работ своих соратников. Быть может, именно поэтому Борис Иванович никогда не относился ревностно к творчеству своих коллег, а, скорее, наоборот — с интересом посещал выставки и наблюдал их произведения, с вдохновением писал статьи — отзывы о художниках, творчество которых его вдохновляло и было особенно интересным.

Борис Иванович работал на кафедре живописи, на разных отделениях Художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица. Вопросы педагогической деятельности волновали его не менее творческих изысканий. Он внимательно относился к разработке программ по живописи, исходя из требований каждого отделения, с учетом специфики и творческой художественной направленности. Перед мастером и педагогом стояла не простая задача — воспитать художников и профессионалов в сфере декоративно-прикладного искусства. В этом контексте можно рассматривать Санкт-Петербургскую государственную художественно-промышленную академию им. А. Л. Штиглица, как одну из ярких художественных школ Петербурга, творческий и педагогический метод которой направлен на синтез искусств. С одной стороны перед преподавателем стояла задача дать академическую грамоту и ремесло, а с другой — способствовать творческому мышлению и воспитать художника. Борис Иванович утверждал: «Когда мы говорим о творчестве в учебном заведении, то необходимо иметь в виду степень творческой свободы. В учебном задании она ограничена теми задачами, которые предлагается решить в конкретной постановке и установками школы, но путь решения этих задач индивидуален и определяется способностями ученика и багажом накопленных знаний» [5, с. 3]. Найти себя и утвердить свое видение в искусстве — оправданное стремление художника и его конкретный путь. Уже в студенческие годы многие начинают думать о своем стиле, живописных и пластических приемах работы, в зависимости от материала. Задача педагога предостеречь начинающего художника, что искусственное придумывание своей манеры изображения не приведет к оригинальному языку, скорее будет бесперспективным. Стиль художника складывается естественно и органично, по мере роста личности, утверждения духовных ценностей художника и, наконец, опираясь на его талант. Безусловно, стиль художника — это выражение его личности, темперамента и мировоззрения. Понимая эти проблемы и проявляя огромный интерес к творчеству молодых, начинающих художников, в беседе с ними Борис Шаманов старался поддержать студентов в их творческих устремлениях, сообразуясь с характером их дарования, помочь им осознанно пользоваться своим талантом, направить их развитие в том направлении, где они наиболее полно этот дар реализуют.

На страницах педагогической биографии Бориса Ивановича Шаманова в СПГХПА им. А. Л. Штиглица была и кафедра живописи и реставрации, где он преподавал живопись с 1992 года, и был горячо любим студентами. Кафедра живописи и реставрации всегда существовала и развивалась самостоятельно, идя своим путем, раскрывая творческий потенциал студентов, воспитывая художественный вкус, интерес и любовь к изобразительному искусству. Живописные принципы кафедры живописи и реставрации были близки художественному видению Шаманова. Борис Иванович с удовольствием и вдохновением работал со студентами этой кафедры, находя отклик в их творческих дерзаниях.

Занятия по живописи под руководством Бориса Ивановича всегда были исключительно увлекательными для студентов. Это беседы об искусстве, смотрели художественные альбомы, слушали мнение преподавателя о художниках и их живописных принципах и творческих концепциях, делились впечатлениями о выставках. Эрудиция Бориса Ивановича порой поражала, он мог рассказать о совершенно неизвестном художнике и тут же привести наглядный пример. Студенты работали, казалось бы, над учебными постановками в рамках академической программы, но при этом они погружались в настоящий творческий процесс работы художника над композицией, где присутствовал диалог с мастером.

Все студенты, как правило, в группе были разными с точки зрения подготовки, чувства цвета и композиции. Борису Ивановичу удавалось найти подход к каждому из учащихся в отдельности, увидеть характерные для этого студента качества и развивать их в унисон с академической грамотностью. Все были абсолютно непохожи в творческом, цветовом и композиционном решении, хотя и учились в одной группе у одного преподавателя. При этом никто из студентов не был ассоциирован с творчеством самого Бориса Ивановича, хотя оно довольно яркое и выразительное, узнаваемо, с присущей особенной лирико-романтической интонацией и воздушной палитрой. Только эрудиция, увлеченность живописью и самим творческим процессом, желание открывать каждый раз новую страницу, а также умение ценить творчество других помогали Борису Ивановичу сохранять индивидуальность своих студентов, не навязывая при этом своих творческих принципов в изобразительном искусстве, в живописи.

Сегодня, вспоминая Бориса Ивановича Шаманова, хочется отметить, как важно горячо любить свою профессию и верить, что именно искусство способствует сохранению традиций. Благодаря своему педагогу, который однажды вас вдохновил, направил и поверил в ваш талант, вы продолжаете свою творческую жизнь и передаете этот бесценный опыт общения с учителем следующим поколениям. Это и есть служение искусству, стремление к истине и совершенству, проявление добра. Именно то, что исповедовал Борис Иванович в своем творчестве и работе со студентами. Завершая словами Бориса Шаманова, можно сказать следующее молодому поколению начинающих художников: «Путь этот сложен и тернист. Справа подстерегает опасность школярства и ремесленничества, слева — преждевременная не основанная на подлинных знаниях и внутренней необходимости манерность. И только грамотное сочетание учебных и творческих задач, постепенный и упорный труд в овладении мастерством и одновременное формирование себя как художника приведут к успеху» [5, с. 7].

ЛИТЕРАТУРА

1. Кожевников А. Ю., Линдберг Г. Б. Мудрость веков. Запад. СПб.: Издательский дом «Нева», 2006. 544 с.
2. Личный архив художника Б. И. Шаманова. Воспоминания. Рукописи.
3. Мочалов Л. В. Каталог выставки произведений одиннадцати художников. Л.: Художник РСФСР, 1976. 49 с.
4. Волкогонов С. А. Борис Иванович Шаманов. Л.: Художник РСФСР, 1991. 360 с.
5. Выступление. «Творчество и учебный процесс». Рукописи // Личный архив художника Б. И. Шаманова. С. 7.

Сведения об авторе:

Корнильева (Данилова) Анна Владимировна, Санкт-Петербургский государственный университет ветеринарной медицины, старший преподаватель кафедры иностранных языков, соискатель кафедры русского искусства Санкт-Петербургского Академического Института имени И. Е. Репина, член Союза художников России; annettaart@mail.ru

Anna Vladimirovna Kornilyeva (Danilova), Senior Lecturer, Department of Foreign Languages, Saint Petersburg State University of Veterinary Medicine; Candidate of the Department of Russian Art, Saint Petersburg Repin State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture of Russian Academy of Arts; annettaart@mail.ru

УДК 7.071.1

Т. И. Кудрявцева

МОЙ УЧИТЕЛЬ. РОСТИСЛАВ БОГУСЛАВОВИЧ ПИНКАВА

Ростислав Богуславович Пинкава, профессор, заслуженный художник Российской Федерации — старейший и известнейший педагог нашей Академии. Воспоминаниям о его художественном кредо и педагогическом мастерстве, а также жизненном пути человека военного поколения, фронтовика, посвящена данная статья.

Ключевые слова: Ростислав Богуславович Пинкава, кафедра общей живописи, СПГХПА им. А. Л. Штиглица, живопись, фронтовик, мастер отечественной академической школы.

T. I. Kudryavtseva

MY TEACHER. ROSTISLAV BOGUSLAVOVICH PINKAVA

Rostislav Boguslavovich Pinkava — a professor and honoured artist of the Russian Federation — is one of the oldest and most renowned teachers of the Stieglitz State Academy of Art and Design. This article is devoted to memories of his artistic credo and pedagogical skills, as well as the life of this man of the so-called “military” generation, a battle-front veteran.

Keywords: Rostislav Boguslavovich Pinkava, department of general painting, Stieglitz Academy, painting, front-line soldier, master of the national academic school.

*К 95-летию со дня рождения Ростислава Богуславовича Пинкава.
Вместо эпитафии*

Перестройка. Кто не знает и не слышал этого слова?! Звучание его несло двоякий смысл: для одних — надежду на светлое будущее, для других — крушение устоев, страх хаоса и разрухи.

Перестройка коснулась и Союза художников СССР, который был связующим органом всех союзов (СХ) республик и городов. Образовались осколки ООСХ в каждом регионе огромной страны. В дирекции выставок СХ нашего города (сейчас это выставочный центр) перестройка началась с тотального сокращения всех специалистов: искусствоведов, художников-реставраторов, знающих до тонкостей свою работу. Это коснулось и меня, как заведующего выставочным сектором дирекции выставок.

По приглашению Бориса Ивановича Шаманова — в то время заведующего кафедрой общей живописи ЛВХПУ им. В. И. Мухомовой — я перешла на работу в Училище. Так мне посчастливилось оказаться в среде профессорско-преподавательского состава кафедры. Помню, с каким волнением я впервые вошла в группу второго курса. Задание по живописи — «Голова



Ил. 1. Ростислав Богуславович Пинкава

человека», а у четвертого курса — «Обнаженная модель». Эти задания всегда считались самыми сложными для исполнения. И именно здесь мне тактично и доброжелательно предложил свою помощь Ростислав Богуславович Пинкава (ил. 1). Опытный педагог, он никогда не отказывал начинающим преподавателям, щедро делился с ними не только методическими разработками, но и многолетним опытом практической работы. Особенно ценны были его непосредственные указания, как доработать деталь в постановке, не потеряв целого, как увидеть цвет предмета в тени и многое другое.

Перед вступлением в Союз художников я принесла в его мастерскую достаточно емкую папку своих работ. Ростислав Богуславович внимательно рассматривал каждую работу, легко определял ее недостатки, указывал, что сделать, доработать. Удивительно то, что он, как опытный художник, не только видел технические особенности произведения, но и проникал в его замысел, старался посмотреть на него глазами другого, понять и, главное, почувствовать, подсказать, но так, чтобы не задеть, не обидеть. Потом, участвуя на выставках, городских и международных, я всегда спрашивала его мнение — оно было всегда бескомпромиссным и высокопрофессиональным. Ростислав Богуславович наблюдал за моей творческой работой, как равный коллега по одному цеху — Союзу художников.

Ростислав Богуславович Пинкава родился в 1925 году. Заслуженный художник Российской Федерации, профессор, фронтовик, участник многих выставок, в том числе персональных, преподавал на кафедре живописи более полувека.

В 1939 году он поступил в среднюю художественную школу (СХШ), организованную в 1934 году по инициативе С. М. Кирова, располагавшуюся тогда в стенах Академии художеств. 1941 год — война. Вместе с заводом отца в 1941 году он эвакуировался в г. Пермь. Позднее, в июне 1942 г., будучи вызванным на учебу в г. Самарканд, самостоятельно, один 16-летним мальчишкой он проехал через Новосибирск в Среднюю Азию, через Алма-Ату в Самарканд, где встретил свой класс и преподавателей, поселившись в общежитии в одной комнате со студентом 3-го курса А. А. Мыльниковым.

В 1943 году, когда Ростиславу Богуславовичу еще не исполнилось 18 лет, он был призван в действующую армию, на фронт. Окончив ускоренный курс обучения в Воронежском училище связи, он воевал на третьем Украинском фронте, освобождал Молдавию, Украину, Болгарию, прошел через Румынию, Югославию, Венгрию, Австрию. Небольшое количество документальных зарисовок осталось от тех лет — как многие художники на войне, он рисовал между боями. Его зарисовки однополчан неоднократно экспонировались на выставках в различных выставочных залах нашей страны и за рубежом. Победу художник встретил в Австрийском городе Граце, но до 1950 года нес службу в Румынии. После демобилизации он за 1950–1952 гг. экстерном закончил СХШ и поступил в Академию художеств.

Ростислав Богуславович вспоминал (и подобные рассказы есть у многих возвратившихся с фронта и вновь продолживших учебу), как непросто было войти в класс, где все студенты младше тебя не только на несколько лет, но и на целую Войну. Из одежды — только военная форма, фронтовая шинель. Но тяга к искусству была всего сильнее. С забытой радостью он вновь рисовал гипсы, летом — пейзажи акварелью. Именно с того времени Ростислав Богуславович полюбил эту прихотливую технику, ее текучую пластику, яркость, «живопись чистой воды», — как любил говорить он, став со временем истинным мастером акварели. Учеба шла быстро. Успешно закончив Академию художеств, Пинкава стал выставлаться на городских, зональных, всесоюзных выставках.

История искусства знает нередкие примеры творчества людей, на которых ужасы войны действовали самым разрушительным образом, наступали депрессия, безразличие, упадок духа. «Война нас изрядно потрянула», — говорил другой фронтовик нашей кафедры, Сергей Иванович Осипов. Но, удивительно, ничего подобного нет в творчестве Пинкава. Он сознательно избегает всего темного и жестокого в своих работах. Он не хочет видеть его

в жизни и, тем более, в искусстве. Именно это чувство радости и доброты прочно вошло в мироощущение мастера, сопутствовало ему всю жизнь.

Характер его творчества определялся атмосферой времени, в котором жил и творил художник. Следуя традициям академического реализма, он был приверженцем принципов: точный рисунок, тональная система живописи с обязательностью сюжета, но в дальнейшем в своем творчестве испытал сильнейшее влияние импрессионизма. Ряд работ, написанных на военную тему (их немного — несколько натюрмортов и картина), воспринимаются как фронтовые воспоминания. В натюрморте «1941 год» автор подчеркивает свой неспешный рассказ о неуютной армейской жизни: вещевой мешок, офицерский планшет, фляжка — убедительное повествование окопной повседневности. Приглушенный колорит точно ассоциируется с военным бытом, землей. Но не военная тема определяет творчество художника. В контрасте с военной темой звучит лейтмотивом цветущий сад. Сад, отягощенный спелыми яблоками, цветение и плоды, юность и зрелость, размышления о вечности через обыденность и повседневность — ведущая тема и мысль его творчества. Любовь к простым вещам, предметам обихода и ремесла, он пишет их в многочисленных натюрмортах, много и охотно в виртуозно выполненных акварелях. Любовь к полевым цветам и особенно мотив природы, увиденный через окно, — ведущая тема в натюрмортах и интерьерах художника. Окно в мир — это писал, этому учил Ростислав Богуславович. В галерее портретов, созданных художником, особое место занимают женские образы, их весьма много. Художник пишет их легкими, почти акварельными мазками. Увлечение импрессионизмом не умаляет психологизма и остроты образов, раскрывает черты характера каждого из них. «Тихой поэзией» исполнены работы художника. Это лирические новеллы в красках о дорогих и близких людях.

В эти годы Ростислав Богуславович много путешествует по стране, ездит в творческие командировки на Урал, Сибирь, Карпаты. Возвращается с огромным количеством зарисовок, этюдов, а, главное, портретов. Любовь к этому жанру художник сохранил на всю жизнь. Начало следует искать в фронтовых зарисовках рядового Пинкава, карандашных набросках однополчан.

Помню, устраивая свою персональную выставку в залах музея Академии, Ростислав Богуславович предложил вопреки традиционной композиции развески поместить свои работы в два ряда. Это было смелое и по-своему рискованное решение. Но именно оно и оказалось верным. В силу плотности экспозиции работы в своей массе обрели некую эмоциональную силу, значимость, стали смотреться единым мощным произведением. Портреты и пейзажи перекликались и дополняли друг друга. Ростислав Богуславович пригласил меня и коллег посмотреть еще не открывшуюся экспозицию. Мы тогда поняли: в этом была цельность мироощущения и миропонимания, свойственная Ростиславу Богуславовичу, как человеку, художнику.

Свою педагогическую работу Ростислав Богуславович начал на кафедре общей живописи в 1966 году. Тогда на ней среди художников-преподавателей были В. Н. Прошкин, в то время руководитель кафедры, Г. В. Павловский, А. Н. Семенов, С. И. Осипов, В. А. Андреев, Я. И. Крестовский, А. А. Блинков, С. А. Ротницкий, Б. И. Шаманов, В. В. Ватинин. Он считал, что эти мастера собственным примером своего творчества влияли на творческое становление окружающих их коллег.

Как мастер отечественной академической школы, он бережно и тактично относился к своим ученикам, но никогда не позволял поверхностного отношения к своему предмету. Студенты его любили, с уважением относились к творчеству своего учителя, были увлечены рассказами о путешествиях. Много лет Ростислав Богуславович был ответственным методистом по живописи на отделении «Дизайн». Под его руководством были выполнены многие непростые в техническом исполнении задания по живописи. Например, «Натюрморт,

выполняемый шестью колерами». Нужно было подробно и доходчиво объяснить студенту это задание, сложное в своем формообразовании, с которым тот еще не сталкивался. Ростислав Богуславович буквально в несколько точно найденных словах объяснял сложные понятия, советовал, какую гамму выбрать, всегда избегая ярких кричащих красок, оставляя свой выбор на благородных охрах, умбрах, красновато-коричневых. В методическом фонде кафедры хранятся работы той поры. Задание это носило явно декоративный характер. Идея и замысел его относятся к годам организации кафедры, когда под руководством В. Н. Прошкина разрабатывался курс живописи, формировались художественные установки, которые стали впоследствии определяющими на кафедре.

Задача, стоящая перед студентом, была следующая: после работы над натурной постановкой, будь то натюрморт или живая модель, следовало перевести данное задание в другое качество, следуя методу плоскостного изображения. Для технического исполнения этюда применялись заранее заготовленные красочные смеси — шесть составленных колеров, которыми равномерно, не смешивая их, покрывалась плоскость листа, следуя заданной композиции. При видимой простоте задачи исполнить ее было очень сложно. Прежде всего требовался подготовительный эскиз, студент должен был решить его в своей индивидуальной гамме, которую надо было еще придумать, затем исполнить саму работу, применяя методы композиции локального цветового пятна, орнамента.

Иногда трудности поставленной задачи становились непреодолимыми. Подобного задания не было в программе среднего художественного образования. Не имеющий опыта данной работы студент часто впадал в инфантильную раскрашенность, либо в сухую геометрическую схематичность, ничего общего не имеющую с профессиональной художественностью исполнения. Задача преподавателя не сводилась только к объяснению технической стороны вопроса — требовалось прежде всего изменить само мышление обучающегося, поднять его на более высокий профессиональный уровень.

Ростислав Богуславович требовал с самого начала творческого подхода к первичному эскизу, без которого не допускал к исполнению основной работы. Затем помогал выбрать нужную цветовую гамму, сам участвуя в процессе. Студент часто путался в цветах, не понимая их взаимодействия, — курс цветоведения не мог заменить работу с опытным мастером. Ростислав Богуславович вникал в каждый этап работы, доводя ее до логического завершения. Важно было привить начинающему эстетику видения, научить его мыслить, не впасть в однозначность плаката. Опыт этой работы положил начало целому направлению в методике исполнения данного задания на кафедре. Впоследствии его стали трактовать несколько по-другому, более свободно, используя другие технические приемы (фактуры, коллаж), что изменило сам технический подход, но не прибавило принципиального качества. Работы 60–70-х годов, выполненные под руководством Ростислава Богуславовича, сейчас вызывают радостное удивление мастерством, в некотором роде уже трудно исполнимым. Другое время, другие ритмы...

Еще хочется сказать о задании «Пейзаж» на отделении дизайна, за которое Ростислав Богуславович Пинкава был ответственным. На этюды со студентами ходил лично, показывая, как выбрать лучший мотив, его скомпоновать, передать атмосферу языком живописи, увидеть интересное в архитектуре, деталях городской среды. Многие этюды писали акварелью, всегда с натуры, в классе же работали над композицией, часто превращая натурные зарисовки в законченные работы.

Многие ученики Ростислава Богуславовича стали не только высокопрофессиональными дизайнерами, но и художниками-живописцами. Особенно интересны были пейзажи нашего города. На этюды со студентами Ростислав Богуславович всегда ходил лично, показывая, как выбрать лучший мотив и его исполнить. Многие его ученики стали известными художниками, дизайнерами.

Хочется закончить это воспоминание о Ростиславе Богуславовиче словами из статьи Б. И. Шаманова «Творческий путь художника»: «Постоянно, вновь и вновь, поколение за поколением возвращается к идее служения искусству, и каждое решает ее по-своему. Ростислав Пинкава выбрал свой путь и дал ему свое понимание».

ЛИТЕРАТУРА

1. Ростислав Пинкава. Дорогами жизни [Текст] / Д. О. Антипина. СПб.: Свое изд-во, печ., 2015. 67 с. : цв. ил., портр.; 31 см.; ISBN 978-5-4386-0827-1 : 500 экз.
2. Борис Шаманов [Текст]: [альбом] / Б. И. Шаманов; [вступ. ст.: Анна Данилова; сост.: А. В. Данилова, Е. Б. Беляева; авт. ст.: Л. Мочалов и др.]. СПб.: Любавич, 2016. 431 с. : ил., цв. ил., портр. Список науч. тр. Б. И. Шаманова. С. 431.

Сведения об авторе:

Кудрявцева Тамара Ивановна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, профессор кафедры живописи, почетный работник высшей профессиональной школы Российской Федерации; kop@ghpa.ru

Tamara Ivanovna Kudryavtseva, Professor, Department of Painting, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Honorary Worker of the Higher Professional School of the Russian Federation; kop@ghpa.ru

С. В. Мирзоян

МОЙ УЧИТЕЛЬ. ИОСИФ АЛЕКСАНДРОВИЧ ВАКС

В статье рассказывается об Иосифе Александровиче Ваксе — основателе и первом директоре Ленинградского художественного училища по архитектурной отделке зданий (ЛХУ). По его инициативе в 1943 году оно было основано. Выпускники училища своими дизайнерскими разработками внесли существенный вклад в отечественную промышленность, и их работы стали гордостью отечественного дизайна.

Ключевые слова: Ленинградское художественное училище, ЛХУ, Иосиф Александрович Вакс.

S. V. Mirzoyan

MY TEACHER. IOSIF ALEKSANDROVICH VAKS

The article concerns the work and life of Iosif Alexandrovich Vaks — the founder and the first head of the Leningrad Vera Mukhina Higher School of Art and Design (LHU), whose initiative helped to founded the School in 1943. The author highlights that the graduates of the school made a significant contribution to the Soviet art industry development and those artworks became the pride of Soviet design.

Keywords: Leningrad art College, art school, Iosif A. Vaks.



Ил. 1. Иосиф Александрович Вакс в Лисьем носу в костюме, сшитом В. А. Суриной

В прошлом году, 27 октября 2019 года, исполнилось 120 лет со дня рождения основателя и первого ректора нашего Училища, выдающегося педагога Иосифа Александровича Вакса (ил. 1). Невозможно переоценить масштаб личности и роль Иосифа Александровича в становлении и развитии дизайна в нашей стране. При его непосредственном участии дизайн 50–60-х годов стал сопоставим с появлением русского конструктивизма 20–30-х годов, которым мы вдохновляемся и живем до сих пор. При этом Ленинградская — Санкт-Петербургская школа промышленного дизайна внесла неоценимый вклад в историю российского дизайна, благодаря высокому инженерно-художественному уровню подготовки высококвалифицированных специалистов.

Во время Великой Отечественной войны и после нее группа выпускников школы мастеров ЛХУ и ЛХПУ занималась реставрацией и восстановлением дворцов и музеев Ленинграда [2]. Ученики участвовали также в крупных архитектурных проектах: станция метро «Автово» (металл, стекло).

В 1954–1959 гг., то есть в середине и к концу 50-х годов, когда в нашей стране вновь повысился интерес к дизайну, в ЛВХПУ был выпуск первых специалистов — по сути дизайнеров, в том числе в области автомобилестроения [1].

Все выпускники этого периода были направлены на заводы и предприятия России, и в дальнейшем составили гордость Ленинградской школы промышленного дизайна. Перечислю имена лишь некоторых из них, деятельность которых приходится на период 50–60-х годов XX века. Модификация автомобиля «Волга» ГАЗ-24 — Л. И. Циколенко; модификация автомобиля «Волга», «Нива», автомобиль «Атаман» — М. А. Демидовцев; автобусы «ЛиАЗ», «ПАЗ» — М. А. Демидовцев; семейство самосвалов «Белаз» — В. С. Кобылинский; суда на подводных крыльях для завода «Красное Сормово» КБ Алексеева — О. П. Фролов, В. Квасов, А. Порошкова; кинофотоаппаратура НПО «ЛОМО» — В. А. Цепов и группа художественного конструирования; «Нива» — Валерий Семушкин; трамвайный вагон ЛВС — Е. Н. Лазарев, В. Винтман, В. А. Суровенный, В. Зуден, Т. Румянцев; станки Ульяновского завода уникальных станков — Е. Одинцов; модификация автобуса «УАЗ» — В. Ковалев; электроаппаратура (фонари, выключатели) для завода «Электропульт» — Я. М. Кацен; ледокол «Ленин», китобазы «Советская Россия», танкеры серии «Пекин», суда ледокольного типа серия «Амгуема» — «М. Сомов» — О. А. Арнольд, И. Е. Серебренников, С. Иванов, А. А. Павлов и др. Первый в стране микроавтобус «РАФ-977Д», автопоезд РАФ-979, автопоезда для аэропортов ГА — С. В. Мирзоян; Первый советский электропоезд ЭР-200, который проектировался в 1964 г. для Рижского вагоностроительного завода (РВЗ), — С. В. Мирзоян и Г. Э. Мелдерис. Были среди задач и оборудование для орбитальных станций, разрабатывались и масштабные дизайн-программы. Это лишь некоторые работы выпускников 50–60-х годов. Они были первыми отечественными дизайнерами (тогда еще «промышленные художники» или «художники-конструкторы»), работающими на предприятиях, работы которых сегодня уже широко известны. Своих учеников: Л. Циколенко, В. Кобылинского, С. Волкова и др. Вакс называл «беспрекословным авторитетом» [3].

Большинство руководителей кафедр Училища также ученики Вакса. Им, первым дизайнерам, было трудно, так как не было специализированных организаций, занимающихся дизайном. С созданием в 1962 г. Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики (ВНИИТЭ), основателем которой был основоположник и легенда отечественного промышленного дизайна Юрий Борисович Соловьев — дизайнерам стало легче, так как они имели в лице ВНИИТЭ и Ленинградского филиала ВНИИТЭ, в создании которого играл огромную роль Иосиф Александрович, профессиональную и методическую поддержку.

Вакс был учеником академика И. А. Фомина, работал у него в качестве помощника и, кроме того, работал с известными архитекторами В. А. Щуко и Д. Е. Белогрудом. В 1926 году, закончив ВХУТЕИН (Академию художеств), получил звание архитектора-художника. Он очень уважал своих педагогов «старой формации», часто вспоминал и цитировал их, перенимал от них уважение к классике и высокое мастерство. По окончании училища преподавал (был «воспитателем») в Училище Академических театров (ныне Академия русского балета им. А. Вагановой), где, кстати, общался с Джорджем Баланчиным (Георгием Баланчивадзе), преподававшим там же. Кроме Д. Баланчина ему пришлось «общаться» и с великим русским басом Ф. Шаляпиным, которого удалось уговорить дать концерт воспитанникам, как гласит легенда, за бутылку постного масла, с трудом добытую в те непростые годы. Известно, что результатом проведенного мероприятия обе стороны остались очень довольными. В 30-е годы одновременно с проектной работой Иосиф Александрович преподавал в Ленинградском институте промышленного строительства и в архитектурно-строительном техникуме, который, кстати говоря, находился в помещении ЛВХПУ. Главное дело жизни Иосифа Александровича началось в Ленинграде, в годы войны. Осенью 1943 года по инициативе И. А. Вакса ЛенГорИсполком принял решение о подготовке мастеров по «архитектурной отделке

зданий». Так 14 октября 1943 года возродилось знаменитое училище барона А. Л. Штиглица под именем «Ленинградское художественное училище по архитектурной отделке зданий» — ЛХУ. Изначально училище располагалось в здании Петершуле (ул. Софьи Перовской, д. 7). Здание по адресу Соляной переулок, д. 9а (ныне д. 13), в то время было занято Ленинградским институтом промкооперации. Но Иосифу Александровичу удалось в дальнейшем через А. Н. Косыгина, который в то время работал в Ленинграде, добиться передачи этого здания ЛХУ с сохранением всего «инвентаря». Ученики ЛХУ в те трудные, голодные военные годы, благодаря Ваксу, обеспечивались питанием, обмундированием, а производственная практика им оплачивалась. Иосиф Александрович разыскал чудом сохранившихся в городе мастеров с 30–40-летним стажем работы, а также сумел собрать плеяду замечательных педагогов. Среди них Э. К. Кверфельд, П. Д. Бучкин, А. К. Барутчев, Н. Б. Бакланов, В. С. Щербаков, Б. В. Бабиевский, Л. А. Дитрих, Г. А. Савинов, В. Л. Симонов и др. Все они были воспитанниками Академии художеств, училища Штиглица дореволюционных лет и носителями лучших традиций отечественной художественной школы [1; 4; 5].

Мы, ученики Иосифа Александровича (кстати, он никогда нас не называл «студентами», а только «учениками»), любили его, он всегда был в курсе наших дел, в том числе семейных и касающихся здоровья, о которых знали только самые близкие люди. Чувствуя его добросердечную заботу, легко говорить, что мы жили в то время одной семьей.

И дома, и в Училище у меня висит портрет Вакса. При всяком удобном случае я стараюсь рассказывать своим студентам об Иосифе Александровиче, чтобы память о человеке, который сыграл великую роль в деле основания нашего Училища и судьбе многих и многих, теперь уже известных людей, была жива.

Удивительным человеком был Иосиф Александрович, и чем больше проходит времени, тем больше проникаешься пониманием, как он умел прекрасно разбираться в людях, каким был чутким и доброжелательным.

Иосиф Александрович Вакс не был ни академиком, ни заслуженным учителем или деятелем искусств. А звание профессора получил только в 1965 году в возрасте 66 лет, хотя он внес ни с чем не соизмеримый вклад в подготовку художников-конструкторов высшей квалификации десятилетиями раньше. В этом есть, конечно, и доля исторической несправедливости. Но выше всяких наград и регалий — человеческая память, память учеников, в творчестве которых живут высокое мастерство, вкус и культура, унаследованные от Учителя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Архив И. А. Вакса. Л., 1919–1986. С. 172, 253, 258.
2. Баранов Н. В. Силуэты блокады. Л.: Лениздат, 1982. С. 115–141.
3. Вакс И. Художник в промышленности. Л.–М., 1965. 120 с.
4. Мирзоян С. В. Основатель Ленинградской школы промышленного дизайна Иосиф Александрович Вакс в период с 1925 по 1943 гг. // Дизайн. Материалы. Технология. 2013. № 1 (31). С. 51–56.
5. Мирзоян С. В. Санкт-Петербургский дизайн от ЦУТР до ЛВХПУ. От Месмахера до Вакса (С. В. Мирзоян, С. П. Хельмянов.). СПб., 2011. 400 с.

Сведения об авторе:

Мирзоян Светлана Вагаршаковна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, доктор искусствоведения, профессор кафедры промышленного дизайна; svetlanavagmir@rambler.ru

Svetlana Vagarshakovna Mirzoyan, Doctor in History of Art, Professor, Department of Industrial Design, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; svetlanavagmir@rambler.ru

УДК 7.071.1

В. С. Миронов

МОЙ УЧИТЕЛЬ. БОРИС ИВАНОВИЧ ШАМАНОВ

Рассматриваются педагогическое мастерство и организаторский талант художника Бориса Ивановича Шаманова — представителя ленинградской художественной школы, заведующего кафедрой живописи, выпускника СПГХПА им. А. Л. Штиглица. Описывается творческий подход в методике преподавания, разработке заданий, понимании мирового искусства и умении анализировать различные течения и школы.

Ключевые слова: Борис Иванович Шаманов, СПГХПА им. А. Л. Штиглица, живопись, представитель ленинградской художественной школы, кафедра общей живописи.

V. S. Mironov

MY TEACHER. BORIS IVANOVICH SHAMANOV

The article considers the artistic work of Boris Ivanovich Shamanov — a representative of the Leningrad art school, who worked his way up from a student to a professor and the head of the Department of Painting at the Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design. The author discusses Shamanov's creative approach to teaching, developing assignments, understanding the global art movements as well as his ability to analyse various art trends and schools.

Keywords: Boris Ivanovich Shamanov, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, painting, representative of the Leningrad Art School, Department of General Painting.

Борис Иванович Шаманов — Народный художник Российской Федерации. Родился 15 сентября 1931 года в Ленинграде. В 1948 году поступил в ЛВПХУ им. В. И. Мухиной (ныне СПГХПА им. А. Л. Штиглица, учился у П. Д. Бучкина, А. К. Соколова, А. А. Казанцева, С. А. Петрова, К. И. Иогансона). Окончил отделение монументально-декоративной росписи. С 1960 по 2008 гг. преподавал на кафедре общей живописи в СПГХПА им. А. Л. Штиглица. С 1988 по 2008 гг. — заведующий кафедрой. Награжден серебряной медалью Российской Академии художеств. Член международной ассоциации искусствоведов АИС, профессор.

Теперь, по прошествии времени, можно сказать, что Борис Иванович Шаманов, представитель ленинградской художественной школы, был выдающимся художником. Не будучи радикальным новатором и ниспровергателем устоев, он сумел, аккумулируя в своем творчестве пластические достижения предшествующих эпох, сделать свой шаг в искусстве, найти неповторимую ноту в передаче действительности, опираясь на бережное отношение к традиции, остроту духовного зрения и личное мастерство.

О творчестве Б. И. Шаманова написано достаточно подробно и исчерпывающе известными историками и критиками искусства [1]. Он был известен, востребован и оценен при жизни. Работы Бориса Ивановича приобрели главные музеи страны, в том числе Государственный Русский музей, Государственная Третьяковская галерея.

Я познакомился с Борисом Ивановичем уже будучи преподавателем кафедры. Тогда он мне показался несколько отстраненным, замкнутым и сосредоточенным на чем-то своем. Говорил всегда мало, не допуская пустословия и праздности мысли. Тогда меня поразила

удивительная особенность Бориса Ивановича: о чем бы не зашла речь, порой о самых обыденных вещах, разговор как-то сам собой переходил на предметы «высокие» — искусство, философию, поэзию. В этом и была разгадка некой отстраненности Бориса Ивановича — в нем не было суеты, бытийности, он как бы всегда находился в духовной сосредоточенности, внутренняя работа художника не отпускала его. В разговоре он всегда сворачивал на темы, волнующие его, а это было прежде всего искусство.

Искусство, мировое и отечественное, Борис Иванович хорошо знал и понимал, а, главное, анализировал, связывал неожиданно и парадоксально различных мастеров и течения в искусстве. Например, мог говорить любовно и почтительно о таких несхожих художниках, как Ватто и Ван Гог, обоих любил и каким-то образом соединял, ощущая в том и другом скрытое предчувствие трагедии: в мирных, рафинированных пасторальных Ватто — надвигающуюся Великую Революцию, искренне сопереживая прекрасным этим дамам и кавалерам. В работах Ваг Гога, где трагизм и драма жизни не скрыты от зрителя, Борис Иванович восхищался именно живописными достоинствами, напряженностью и брутальностью цвета.

Это умение видеть то, что не лежит на поверхности, скрыто за тканью искусства, но является его сутью и нервом, было дано Шаманову. Это отличало и творчество Бориса Ивановича. Сочетание внешне красивого, даже изящного с какой-то внутренней напряженностью, скрытой печалью, тревожным предчувствием возможности исчезновения этой красоты — присуще лучшим работам мастера. Наличие этих двух противоположных начал отличает истинное искусство. Этот аспект творчества Бориса Ивановича открылся мне не сразу, а по мере моего художественного взросления.

Впервые я увидел работы Шаманова будучи студентом живописного факультета института им. И. Е. Репина. В Центральном выставочном зале «Манеж» проходила очередная крупная выставка ленинградских художников. Надо сказать, что попасть на такую выставку в качестве участника было непросто.

Выставком, а в него входили известные художники, был строгим, и работы, рекомендованные для экспозиции и допущенные в зал, должны были обладать прежде всего высокими профессиональными качествами. Многие говорят о политизированности искусства того времени. Этого нельзя отрицать, но никакая идеология не могла быть оценена выше художественной составляющей произведения, и по-настоящему хорошие работы всегда попадали на выставку. Но все же было что-то общее, усредненное в рядах монотонно повторяющихся портретов, жанровых картин. Вдруг одна из работ еще издали привлекла мое внимание необычным колоритом — она была светлая! Не какой-нибудь частью, деталью, а всей своей плоскостью, цельностью этого света от края холста и до края. Она была светлая вся и свет этот пронизывал ее изнутри. На картине был изображен куст розового шиповника, над ним — радуга, какие-то деревянные домишки, заборы. Картина резко выделялась из общего ряда, сначала я не осознавал чем. А это были радость и восхищение миром, бытием создания, выраженные и отображенные не через сюжет, не иносказательно или абстрактно, а каким-то неведомым тогда еще мне способом, когда художник, избегая всего серьезно-помпезного, как бы невзначай, используя для изображения самые незамысловатые предметы, которые и не заметишь, проходя мимо, вдруг преображает их, наполняя таинственным смыслом.

Позднее Борис Иванович рассказывал о своих поездках в Ферапонтово, о том впечатлении, которое произвели на него фрески Дионисия, краски этих росписей: холодно-розовые, сиренево-пепельные с золотистой охрой можно было узнать в живописи Шаманова. Мне, выпускнику института им. И. Е. Репина, воспитанному на живописи, сдержанной по цвету, почти монохромной, было удивительно узнать, что можно писать совсем по-другому, полной палитрой, использовать цвета: фиолетовые, синие, пурпурно-красные, дающие совершенно другую гамму и само чувство живописи — все это, конечно, было уроком, «прививкой»

к другой художественности, мне тогда еще не знакомой. Работы студентов в группах, где Борис Иванович вел живопись, отличались именно этими художественными качествами, сразу узнавался холодноватый колорит, некий, едва уловимый свет фресок далекого северного монастыря.

В 1988 году по настоятельной просьбе коллектива кафедры Борис Иванович принял на себя руководство кафедрой общей живописи. Уместно будет рассказать о задачах, которые тогда стояли перед кафедрой. Основные программные установки, сформулированные еще в 60-х годах, носили характер строго академический, и хотя сразу была заявлена тенденция декоративизма, как отличительная черта нашего учебного заведения, сами пластические идеи формообразования, конструктивизма, локальности цветового пятна не были до конца сформулированы, находились в состоянии поиска нужного формата. Многое требовало обсуждения и переосмысления. Достаточно сказать, что пришло понимание необходимости использовать весь арсенал мирового искусства, по крайней мере, то лучшее, что может быть применено к системе обучения. Искусство средневековья, достижения живописи XX века прочно стали входить в методику преподавания, в разработку заданий.

Обсуждения итогов просмотров были традиционными, но именно при Борисе Ивановиче они приобрели широту и необходимую полемичность. Высказывались подчас несхожие мнения. Нужно было искать компромисс, соединять различные тенденции, найти в каждой из них нечто положительное, выделить главное. Сказывалось знание Борисом Ивановичем искусства вообще, умение его анализировать и применять к современным условиям и, главное, к учебному процессу. Зашел разговор, как трактовать задание «Натюрморт в неглубоком пространстве». Эта тема была достаточно новой. Шаманов предложил использовать композицию с минимальным количеством предметов. Борис Иванович говорил: «Вспомним “Стул” Ван Гога, что на нем? Одна трубка, а столько всего сказано и пластически, и живописно, как он вставлен в формат холста...». Надо сказать, что приводить в пример Ван Гога в академическом учебном заведении было вообще рискованно. В этом была широта мышления, уверенность в правильности своего взгляда на искусство, желание научить чему-то новому, важному, разрушить догму.

Другой пример — задание «Фигура человека на фоне орнамента». Поставленная задача перерастает в обсуждение глобальных для декоративного искусства понятий — объемности (фигура) и плоскостности (орнамент), конфликтности их стилистической совместимости. Намечались способы решения и этой задачи. Не то чтобы раньше не было понимания проблемы, но она не обсуждалась так подробно, с такой конкретикой к руководству студенческой работой. В методическом фонде кафедры хранится немало замечательных работ на эту тему. Качество этих работ, их красочность, выразительность отличают Школу живописи нашей академии.

В то время были сформулированы темы многих новых заданий по живописи, их разнообразие и актуальность для каждого направления. Борис Иванович постоянно работал творчески и внимательно относился к работе своих коллег. Когда встречались в сентябре после отпуска, он всегда интересовался тем, кто что сделал за лето, рассказывал о своем творчестве. Уже будучи признанным мастером, народным художником, он волновался, устраивая свою персональную выставку в нашей академии. Для него было важным мнение не только коллег, но и своих учеников, студентов. С одной стороны, уверенность в своем мастерстве и значимости в искусстве, с другой — трепетная незащищенность, присущая всякой искренней открытости творчества, свойственная художнику вообще.

Шаманов не раз высказывал мысль о том, что преподаватель высшей школы должен быть непременно активно работающим художником, на произведениях которого воспитываются его ученики. По его инициативе и моральной поддержке преподаватели нашей кафедры обретали решимость устроить персональные выставки в залах музея Академии. Ведь

именно на персональной выставке, как нигде, раскрывается индивидуальность художника, становится понятна и сама система его преподавания, наглядно демонстрируются его художественные приоритеты и творческий метод. Все это делалось с целью развития творческого потенциала сотрудников кафедры и самой школы живописи в Академии, о которой Борис Иванович всегда заботился и переживал, понимая свою значимость в этом вопросе и персональную ответственность.

Людей, которых мы встречаем в жизни, общение с которыми не оставило равнодушным, следует воспринимать, как своих учителей. Таковым остался для меня Борис Иванович Шаманов. Интеллектуал, знаток и ценитель искусства, Борис Иванович был одновременно прекрасным живописцем, философом и просто очень мудрым человеком, народным художником — по сути своего творчества и по отношению к миру.

ЛИТЕРАТУРА

1. Волкогонов С. А. Борис Иванович Шаманов. Л.: Художник РСФСР, 1991. 360 с.

Сведения об авторе:

Миронов Валерий Сергеевич, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, профессор, заведующий кафедрой живописи; valer1mironov@yandex.ru

Valeriy Sergeevich Mironov, Professor, Head of the Department of Painting, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; valer1mironov@yandex.ru

УДК 7.071

*Л. В. Михайлова, Н. Н. Цветкова***БОРИС ГЕОРГИЕВИЧ МИГАЛЬ — УЧИТЕЛЬ, КОЛЛЕГА И ДРУГ**

Б. Г. Мигаль — интересный художник и талантливый преподаватель, работавший на кафедре художественного текстиля СПГХПА им. А. Л. Штиглица в 1992–1999 гг. Его творческая манера уникальна. В технике структурного гобелена художник сумел создать неповторимые образы, полные внутренней силы. В процессе общения со студентами и коллегами проявлялись тонкие грани его души. Он умел найти индивидуальный подход к каждому студенту. В жизни тех, кому повезло с ним работать и у него учиться, Б. Г. Мигаль оставил неизгладимый след, и настоящая статья — это дань памяти прекрасному человеку.

Ключевые слова: структурный гобелен, художник, ручное ткачество, кафедра художественного текстиля.

*L. V. Mikhailova, N. N. Tsvetkova***BORIS MIGAL — TEACHER, COLLEAGUE AND FRIEND**

Boris Migal is an fascinating artist and a talented teacher who worked in the Department of Textile Design at the Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design over the period from 1992 through 1999. The article considers the unique creative style of the artist who was able to create inimitable images full of inner strength in the technique of structural tapestry. According to the author, the subtle facets of Migal's soul were revealed in the process of communicating with students and colleagues — he was able to find an individual approach to everyone. Boris Migal left an indelible mark on the lives of those who were lucky enough to work and study with him, and this article is a tribute to the memory of a wonderful person.

Keywords: Structural tapestry, artist, hand weaving, Department of Art Textiles.

Каждой из нас Борис Георгиевич Мигаль (ил. 1) встретился на определенном отрезке жизненного пути, и нам хотелось бы поделиться своими личными впечатлениями и воспоминаниями своих коллег об этом замечательном художнике и педагоге.

Б. Г. Мигаль закончил ЛВХПУ им. В. И. Мухомовой в 1970 году. По воспоминаниям профессора кафедры художественного текстиля В. А. Самошкина, «яркая одаренность Бориса Мигалья проявилась еще в студенческие годы. Вспоминается один эпизод из жизни курса, на котором учился Борис. Во время занятий по ручному ткачеству курс посетила комиссар Музея Художественного текстиля из польского города Лодзь. Студенты показали ей почти законченные работы (первые тематические гобелены для жилого интерьера). Она лестно отозвалась о них и добавила, что



Ил. 1. Борис Георгиевич Мигаль

одна работа даже достойна быть представленной в ее музее. Этой работой оказался гобелен Бориса».

Дипломным проектом Бориса Мигаля стал гобелен «Борющийся Вьетнам», ныне хранящийся в Музее прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. По словам профессора С. А. Бусыгиной, однокурсницы художника, «первые гобелены Бориса Мигаля, его знаменитая дипломная работа “Борющийся Вьетнам” открыли невероятную фантазию и музыкальность основы, которым все доступно и все возможно, когда они в руках Мастера». Монохромный колорит работы — натуральные оттенки льна в сочетании с черным и белым цветами, использование фактурных переплетений, внимание к материалу — все это в дальнейшем станет характерными особенностями творчества художника.

Уже в ранних работах Б. Мигаля есть неповторимый графический язык и тонкий лиризм, которые можно назвать особенностями его художественного стиля. В 1972–1973 гг. им была создана работа «Четыре времени года», которая открыла новое имя в текстильном искусстве. «Все аспекты этой работы свидетельствуют о серьезности творческих принципов мастера. Здесь показателен и выбор темы — масштабной, эпической, и лаконизм цветовой гаммы при тональном многообразии, богатство фактуры, своеобразный демократизм материала. Художник способен обыграть любой материал — простейшая соломка благородно серебрится, бумажный шпагат образует изящнейшие легчайшие петли, придающие поверхности ковра воздушность и мерцание. Эта серия из четырех небольших ковров — новое свидетельство обретаемой ленинградскими ковровщиками зрелости», — написала искусствовед Р. Коваль в статье «Ленинградский текстиль» [1, с. 18].

60–80-е гг. стали временем международных экспериментов в художественном текстиле, эпохой «пластического взрыва» или «новой таписсерией». Крупнейшие выставки того времени — знаменитые Лозаннские Биеннале, Триеннале в польском городе Лодзь — привлекли внимание общественности к новым формам художественного текстиля — структурным гобеленам-барельефам, «мягкой скульптуре», текстильным инсталляциям.

Прекрасные работы Б. Мигаля принимали участие в международных выставках художественного текстиля, и были высоко оценены. В 1978 и 1982 гг. Б. Мигаль принимал участие в Квадриеннале прикладного искусства социалистических стран в г. Эрфурт, ГДР. Его работа «День Октября в моем городе» в 1978 г. была удостоена Премии министра культуры ГДР и получила Почетный диплом международного жюри. В 1982 г. представленные им произведения «Мост» и «Пашня» были удостоены Первой премии. Жюри крупнейшего международного проекта художественного текстиля — Триеннале в г. Лодзь (Польша) — также высоко оценило работы Бориса Мигаля. В 1978 г. его гобелен «Ленинградские рубежи» был отмечен Почетным дипломом и медалью Союза польских художников; в 1981 г. — награды удостоилось произведение «Пашня», а в 1985 г. — работа «Небо мира». Триптих «Ленинградские рубежи» был высоко оценен и на родине художника, он был отмечен Первой премией и дипломом Первой степени МК СССР, ЦК ВЛКСМ, СХ СССР, а работа «Магистраль» получила Диплом Академии художеств СССР.

Творчество Бориса Мигаля вызывало интерес искусствоведов. Известный исследователь художественного текстиля XX в. Т. Стриженова писала о работах Бориса Мигаля в своей статье «Созвучие времени»: «Умение “мыслить в материале”, постоянное стремление к новизне декоративной формы делают каждое новое его произведение оригинальным и запоминающимся. С этой точки зрения, пожалуй, наиболее интересна работа Б. Мигаля «Пашня» (1980). По своей художественной структуре она как будто очень близка к триптиху «Ленинградские рубежи» — здесь преобладает та же отвлеченная ритмика. Однако в теме пашни она логически и обоснованно «работает» на образ. Изображение воспринимается как реальное, до иллюзорности напоминающее фрагмент вспаханного поля. Различные техники рельефного ткачества позволяют почти осязаемо ощутить каждый пласт бархатисто-коричневой

земли, почувствовать мощь современной техники, превратившей это бескрайнее поле в упорядоченные ритмические полосы, уходящие до горизонта, до самого неба. И вновь художник поднимает тему до символа, до монументальной торжественности звучания. «Я всегда стремлюсь выявить масштабность того, “о чем пою”, — говорит Б. Мигаль. — Если уж мост, то Мост между небом, землей и водой — места, где сходятся стихии; если Магистраль, то лучом рассекающая пополам землю; Пашня — так Вселенская, человеком распаханое все — и земля, и небо»» [2, с. 113].

Характер человека всегда отражается в его творчестве. Только сильный духом, мощный человек с твердой жизненной позицией мог создать такие произведения, как «День Октября в моем городе», «Ленинградские рубежи», «Небо мира». Четко выверенная композиция, условность, геометризованный линейный рисунок, любовь к контрасту, пластический лаконизм, напряженный ритм, образная убедительность дают возможность характеризовать Бориса Мигалья как сильную личность, отстаивающую свой взгляд и в искусстве, и в жизни.

Уникальный пластический язык гобеленов был ярко выражен художником в замечательной серии «Зеленый луч» (ил. 2), созданной для интерьера бильярдной лечебно-оздоровительного комплекса «Дюны» (Ленинградская область) в 1985–1987 гг. Удивительная динамика этой работы — ритм волн, движение ветра, прочувствованное в наполненных парусах кораблей, тревожное сопоставление монохромного цветового решения яркой вспышке зеленого светового луча — все в этих гобеленах завораживает зрителя.

Удивительно динамична работа 1990 г. «Белая ночь», где дуга разведенного моста эхом повторяется в облаках беспокойного питерского неба, взмахе крыльев чайки, течении невских волн. Динамичен и экспрессивен гобелен «Виразж» (ил. 3), созданный в 1997 г. «Переживая вместе со всей страной события 1990-х гг., художник отразил в этом гобелене поворот нашей страны к новому, изобразив стилизованный «триколор» в верхней правой части работы» [3, с. 374]. Эта работа стала, к сожалению, последним произведением Мастера.

«В шпалерном ткачестве его с полной ответственностью можно назвать маэстро. Бог дал ему исключительное чувство текстильных материалов. Его авторские шпалеры, выполненные в большинстве своем виртуозно варьированными традиционными техниками, являли собой своеобразный, поистине “живой организм” со свойственными ему состояниями, настроениями, ощущениями. Плотная ткань его шпалер могла быть предельно весомой, наполненной, погруженной как будто в свою собственную глубину. А во фрагментах многослойного качества, во многом придуманного им самим, петельные настилы словно выбирались на поверхность и создавали на тканой плоскости эффект зыбкости, эфемерности, легкого движения. Таким образом, Борис Георгиевич,



Ил. 2. Б. Г. Мигаль. Гобелен из серии «Зеленый луч» (фрагмент)



Ил. 3. Б. Г. Мигаль. Гобелен «Виразж»

познавая на практике тайны этого искусства, каким-то чудесным образом погружался в текстильную суть шпалерной ткани, обнаруживая обширный диапазон выразительных средств, скрытый для неискушенного художника», — делится впечатлениями коллега Б. Г. Мигаль, профессор Л. Н. Хоманько.

На кафедре художественного текстиля СПГХПА Б. Г. Мигаль пришел работать в 1992 году, будучи известным, сложившимся художником. Уже были созданы произведения: «Четыре времени года», «Пашня», «Окраина», «Зеленый луг», за плечами была работа председателя Художественного совета по декоративно-прикладному искусству ЛОСХ РСФСР, работа в экспертно-закупочной комиссии Комитета по культуре и туризму Мэрии Санкт-Петербурга, различные международные премии и почетные дипломы. Известно, что талантливый художник не всегда может стать хорошим педагогом, но у Бориса Георгиевича эти качества удивительно соединились. Владея различными техниками рельефного, фактурного ткачества, развивая идеи экспериментального текстиля — весь свой огромный опыт он с удовольствием передавал студентам. Такой человек был очень нужен кафедре. С первого же дня он вписался в коллектив и задал высокую профессиональную планку. Борис Георгиевич вел дипломное проектирование, преподавал ручное ткачество и композицию.

Л. В. Михайлова: «Семь лет, которые он проработал на кафедре, я вспоминаю, как огромную радость. Всегда доброжелательный, с чувством юмора — работать с ним было чрезвычайно интересно. Композицию на курсе традиционно всегда вели и ведут два преподавателя. Мне повезло, все эти годы я проработала с ним в паре».

Н. Н. Цветкова: «Борис Георгиевич Мигаль и Людмила Васильевна Михайлова стали нашими курсовыми преподавателями. Так сложилось, что мы жили по соседству с Борисом Георгиевичем, на окраине города и часто встречались утром по дороге в Академию. Проходя по Литейному проспекту, Борис Георгиевич говорил об окружающих нас домах, о художниках, о музыке. “Для поколения студентов 1990-х гг. он стал настоящим Учителем с большой буквы. Удивительно мягкий интеллигентный человек, Борис Георгиевич Мигаль не просто учил нас мастерству, но и формировал особое отношение к окружающему миру. Он рассказывал студентам о Петербурге, когда наш город застраивался уродливыми ларьками, он читал нам книги, когда приходилось работать в неотапливаемых мастерских. Оглядываясь на те годы, я могу сказать, как нам невероятно повезло, что именно Борис Мигаль был нашим педагогом”» [3, с. 374].

Л. В. Михайлова: «Вспоминая годы работы с Б. Г. Мигалем, хочу отметить, что в каждое задание он старался внести неожиданность. На втором курсе мы проводили задание “платок”. Пригодился его огромный опыт. Он много лет проработал художником объединения “Новость”, выпускающего печатные и расписные платки. Производственный опыт очень важен для студентов. Мы решили провести клаузуру — короткую самостоятельную работу, которая служит прежде всего для развития воображения, образного мышления, фантазии, отражения творческих замыслов и композиционных особенностей автора. К ней важно было подвести студентов. Большое значение в данном задании имел сбор материала и анализ аналогов. Борис Георгиевич предложил открыть “бабушкины комоды” и всему курсу принести хранящиеся дома платки. Например, у меня нашелся уникальный бабушкин платок, посвященный к 300-летию династии Романовых. Принесенные платки было интересно рассматривать, ощущать поверхность ткани, примерять на себя. Этот принцип подхода к заданию нашел отражение в моей дальнейшей работе».

«Это был настоящий Мастер своего дела. Музыкант в ткачестве, экспериментатор, педагог с большой буквы. В каждом явлении жизни есть скрытая красота, которая может быть сразу не видна, но тем, кто хочет раскрыть ее, можно указать дорогу», — вспоминает профессор кафедры В. М. Лихачева.

По словам профессора Л. Н. Хоманько, «во всем, что ни делал Борис Георгиевич, открывалась незаурядность его творческого дарования, широта интеллекта и оригинальность мышления. На кафедральных просмотрах студенческих работ всегда было интересно слушать его рассуждения относительно текстильных работ, наполненные с глубоким пониманием особенностей текстильных материалов и техник, а, главное, ревностным отношением и истинной любовью к этому виду искусства, которые может проявить большой мастер и художник, самозабвенно преданный делу всей своей жизни».

Те, кто знал Б. Г. Мигалья лично, отмечают его уникальные человеческие качества — доброту, отзывчивость, интеллигентность. Профессор кафедры С. А. Бусыгина, учившаяся с Борисом Мигалем, вспоминает «атмосферу сотрудничества, взаимопомощи и здорового соревновательного духа, который царил в нашей студенческой группе. Борис с первых дней выделялся среди нас. В моем представлении он был олицетворением интеллигента, настоящего ленинградца. Уже тогда, в студенческие годы, он проявил себя человеком яркого таланта, всесторонне образованным, глубоким, мыслящим художником. Боря был прекрасным товарищем и очень отзывчивым человеком. Помню, как однажды заболела наш педагог Н. Ф. Шевелева, и мы с Борисом ходили к ней больницу, как он беспокоился о ребятах, которые приехали из Туркмении и Армении и трудно привыкали к Питеру. В Мухинском мы проводили все свое время с утра до вечера, так как работали не только в мастерских рисунка и живописи, но и трудились над эскизами по композиции на кафедре. Борис никогда не был “громким” человеком, но он умел одним словом тактично, незаметно повлиять на ход работы».

Л. В. Михайлова: «Нас сближала не только профессия. Постепенно по каким-то поступкам, взглядам на жизнь мы становились друзьями, я вошла в его “ближний круг”. Вместе мы ходили на выставки, обсуждали спектакли в Мариинском театре, отмечали праздники, как близкий семье человек, он присутствовал на нашем с мужем венчании, вместе мы ходили в любимый Андреевский собор. Он часто говорил мне: “по одним дорогам ходим...”».

Гобелены Б. Г. Мигалья хранятся в Государственном музее декоративно-прикладного и народного искусства и Государственном музее-заповеднике «Царицыно» в Москве; Елагиноостровском дворце-музее, Музее прикладного искусства СПбХПА им. А. Л. Штиглица в Санкт-Петербурге, в интерьере пансионата «Дюны» в Ленинградской области.

«Во всем, чем бы ни занимался Борис, ему помогал его внутренний музыкальный мир, очень тонкий и одухотворенный. Про таких говорят, что Бог поцеловал его в темечко... Несомненно, его имя останется в истории декоративно-прикладного искусства и не только Российского» (В. А. Самошкин).

«Каждому человеку от рождения даются таланты, которые он должен развить, реализовать на жизненном пути, а следуя Евангельским заповедям и приумножить. Борис Георгиевич Мигаль с честью выполнил этот святой долг, воплотив свои творческие дарования в уникальных тканых работах и приумножив их в педагогической стезе, передавая свой неповторимый опыт студентам — будущим художникам текстиля» (Л. Н. Хоманько).

Борис Мигаль был интересным художником и талантливым педагогом, сумевшим передать свое мастерство ученикам. Борис Георгиевич не только учил мастерству, формировал взгляды, но и в судьбе многих сыграл исключительную роль. Он мог распознать индивидуальность каждого студента, развить ее, помочь довести работу до желаемого результата. Борису Георгиевичу нравилось преподавать, нравилось общаться со студентами. Это давало ему немалые силы. Будучи тяжело больным, он успел не только довести курс, но и блестяще выпустить очередных дипломников в 1999 г. Более 20 лет Борис Мигалья нет с нами, но мы его любим, помним, молимся за него, и печаль наша светла.

ЛИТЕРАТУРА

1. Коваль Р. Ленинградский текстиль. Декоративное искусство СССР, № 9 / 202. М.: Советский художник, 1974. С. 15–19.
2. Стриженова Т. К. Созвучие времени // Советское декоративное искусство. 1983. № 7. С. 112–122.
3. Цветкова Н. Н. Выставка «Борис Мигаль. Художник и учитель» // Искусство и диалог культур: VI Международная межвузовская научно-практическая конференция. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2012. Вып. 6. С. 372–375.

Сведения об авторах:

Михайлова Людмила Васильевна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кандидат искусствоведения, профессор; ludmilamihaylova@mail.ru.

Цветкова Наталия Николаевна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кандидат искусствоведения, доцент; ts_natali@mail.ru

Lyudmila Vasilevna Mikhailova, PhD in History of Art, Professor, Department of Textile Design, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; ludmilamihaylova@mail.ru

Natalia Nikolayevna Tsvetkova, PhD in History of Art, Associate Professor, Department of Textile Design, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; ts_natali@mail.ru

С. П. Пономаренко, А. В. Шевардин, С. Н. Крылов

**ГЛЕБ АЛЕКСАНДРОВИЧ САВИНОВ —
ХУДОЖНИК-ПЕДАГОГ, РУКОВОДИТЕЛЬ ТВОРЧЕСКОЙ
МАСТЕРСКОЙ КАФЕДРЫ МОНУМЕНТАЛЬНО-
ДЕКОРАТИВНОЙ ЖИВОПИСИ ЛВХПУ ИМ. В. И. МУХИНОЙ**

В данном исследовании проанализировано творческое становление Г. А. Савинова в послевоенные годы, его влияние на формирование системы обучения художников-монументалистов в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной.

Ключевые слова: монументальная живопись, академия, художественное образование, художественно-промышленное образование, ЛВХПУ им. В. И. Мухиной.

S. P. Ponomarenko, A. V. Shevardin, S. N. Krylov

**GLEB ALEXANDROVICH SAVINOV: ARTIST-TEACHER, HEAD
OF CREATIVE WORKSHOP IN DEPARTMENT OF MONUMENTAL
DECORATIVE PAINTING AT VERA MUKHINA HIGHER SCHOOL
OF ART AND DESIGN**

This study proposes to analyse the creative becoming of artist Gleb A. Savinov, as well as his impact on the development of the monumental artists training system at the Leningrad Vera Mukhina Higher School of Art and Design.

Keywords: monumental painting, Stieglitz Academy, art education, artistic and industrial education, Leningrad Vera Mukhina Higher School of Art and Design.

Кафедра монументально-декоративной живописи (МДЖ) СПГХПА им. А. Л. Штиглица начала свою деятельность в 1945 году. Такая длительная история отделения говорит о востребованности профессии художника-монументалиста в разные периоды жизни нашего государства. Формирование же оригинальной педагогической системы на отделении происходило постепенно, в первые послевоенные десятилетия. У ее истоков стояли видные художники послевоенного Ленинграда: монументалисты, станковисты, архитекторы, технологи, мастера — исполнители, альфрейщики и мозаичисты, получившие разное образование, с разным опытом практической работы и разными творческими предпочтениями. Одним из числа этих художников был Глеб Александрович Савинов (1915–2000 гг.) — выдающийся живописец и педагог, который примером своего служения искусству дал мощнейший импульс для развития кафедры МДЖ (ил. 1). Подход Глеба



*Ил. 1. Глеб Александрович Савинов
(1915–2000)*

Александровича к обучению студентов живописи, в несколько модернизированном виде, до наших дней главенствует на кафедре в преподавании этой дисциплины.

Глеб Александрович Савинов принадлежал к знаковой для Санкт-Петербурга династии художников. Это яркий советский живописец и педагог. Родился он 27 сентября 1915 года в имении Натальевка Харьковской губернии, а скончался 5 ноября 2000 года в Санкт-Петербурге. За заслуги перед отечественным искусством Г. А. Савинов был удостоен высоким званием Заслуженного художника РСФСР. Его судьба связана с многолетней педагогической деятельностью на кафедре МДЖ ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, где он трудился с 1949 по 2000 гг. Он стал одним из основоположников самого отделения, разработал со своими коллегами курс учебных программ, действующих, в основном, и по сегодняшний день, вкладывал всю душу в эту работу, щедро делился с учениками секретами творческого мастерства.

В 1934 году Г. А. Савинов стал учеником живописного отделения Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры (ЛИЖСА). На младших курсах он занимался живописью у Павла Семеновича Наумова, рисунком — у Михаила Давидовича Бернштейна и Николая Эрнестовича Радлова. На третьем курсе подал заявление на обучение в мастерской своего отца профессора Александра Ивановича Савинова. «После расформирования мастерской А. Савинова в 1938 году его студенты должны были перейти к другим педагогам. «Меня взял вернейший друг отца — Осмеркин», — с признательностью вспоминал Глеб Александрович» [4, с. 21]. В 1940 г. Г. А. Савинов окончил институт по мастерской Александра Александровича Осмеркина. За дипломный холст «Детство М. Горького» [6, с. 54] было присвоено звание живописца. Работа была хорошо принята публикой и удостоена первой премии в Москве на Всесоюзной выставке дипломных работ студентов художественных вузов. В послевоенные годы художник работал в должности ассистента на кафедре живописи и рисунка в ЛИЖСА им. И. Е. Репина. С 1949 г. начал преподавать на кафедре МДЖ ЛВХПУ. В 1959–1961 гг. Глеб Александрович заведовал отделением, в 1969 г. стал профессором, и тогда же возглавил творческую мастерскую кафедры.

В данном контексте следует сказать об отце Глеба Александровича — Александре Ивановиче. Это был талантливый живописец и рисовальщик, и как профессиональный художник он выполнил роспись храма Спасителя в Натальевке Харьковской губернии. Его талант внимательного исследователя и педагога был по достоинству оценен и после реорганизации Императорской академии художеств. Г. А. Савинова одним из первых избрали профессором Петроградских государственных свободных художественно-учебных мастерских. В Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры художник возглавлял мастерскую на живописном отделении. В течение долгих лет Александр Иванович поддерживал дружеские отношения коллегами-художниками «саратовской школы»: К. С. Петровым-Водкиным, А. Т. Матвеевым, П. С. Уткиным, П. В. Кузнецовым. Общение со столь значительными для русского искусства людьми оказало значительное влияние на формирование Глеба Александровича как художника.

Жанровая тематика в станковой форме занимала основное место в творчестве Г. А. Савинова. Среди наиболее известных его работ следует назвать: «На Университетской набережной» (1957), «О русской женщине» (1959), «Мотогонки в Юкках», «Дачный магазин» (обе 1961), «Матросы. 1942 год» (1964), «День Победы» (1975), «Первый трактор» (1980), «На Волге в годы гражданской войны» (1980) [4, с. 5]. Важным критерием успеха перечисленных картин явилась приверженность художника работе с натуры. Его яркие и бесконечно светлые краски переносят зрителя в уютное состояние насыщенной цветом природы или солнечного, теплого города. Кроме перечисленных жанровых мотивов Глеба Александровича привлекали домашние интерьеры, природные и городские пейзажи, портреты, бытовые натюрморты: «Улица в Тырново», «Город Сазополь» (1959), «Окраина» (1962), «Веранда» (1972), «Ветви» (1975), «Розы» (1976), «Село Пристанное» (1978). Эти произведения

являются памятными впечатлениями художника от его многочисленных путешествий по старинным городам родины, а также Италии, Болгарии, Венгрии, Чехословакии, Испании, Франции и Голландии.

Важной для художника является историческая тема, в ней первым стало панно «Перед штурмом», выполненное в 1957 году. Работа была написана для Ленинградского филиала Государственного музея Великой Октябрьской социалистической революции [4, с. 83]. Также значительной вехой в творчестве художника стала картина 1967 года «Красная Пресня», хранящаяся в Волгоградском художественном музее.

Большое влияние на творчество Глеба Александровича произвели фрески Дионисия. В середине 1950-х гг. художник посетил Ферапонтов монастырь в Вологодской области. Позднее он сказал: «Древнерусское искусство, особенно посещение Ферапонтова монастыря и соборов Новгорода, кажется мне вершиной искусства. Чистота духовная, простодушие веры, и какая декоративная сила! Никакой грязи, локальность цвета и пятна, доведенная до предела, расчет на дальнейшее рассмотрение. Сравните выставки икон (в музее) с нашими. Икона всегда смотрится. Она не боится плохого места — ни темноты, ни солнца. А композиция: мудрая, разумная, цельная по силуэту, ясная по конструкции. Следовать иконе невозможно — можно лишь учиться ее принципам. Только Петров-Водкин, Матисс и, быть может, Рябушкин подошли к иконе так, как нужно, и использовали ее для современной живописи» [4, с. 62]. Можно с уверенностью утверждать, что та поездка Глеба Александровича оказала заметное влияние на него как на художника, а также на характер становления всего монументального отделения.

В 1973 г. Глеб Александрович получил почетное звание «Заслуженный художник РСФСР». В годы перестройки его работы хорошо принимались на выставках и известных аукционах в Италии, Франции, Швейцарии, Бельгии. Его персональные выставки проходили в Санкт-Петербурге (1991, 2005, 2020) и Турине (1995). Сегодня его картины хранятся в Государственном Русском музее [2, с. 118, 119], областных музеях и частных собраниях нашей страны, Великобритании, Франции, США, Италии.

Рассматривая Г. А. Савинова как учителя живописи, становится понятным, сколькими познаниями в искусстве обладал этот человек, как старался донести их своим студентам и какой дал импульс для развития кафедры. С первых дней своей педагогической работы в ЛВХПУ он принял деятельное участие в разработке программно-методических вопросов, углублено осваивал специфику различных техник, работал над утверждением принципов, специфики и методики преподавания монументально-декоративной живописи. Работа эта по формированию взглядов художника-монументалиста во многом способствовала росту педагогических кадров кафедры в целом. Г. А. Савинов внимательно подходил к каждому студенту, старался сохранить обучающегося как личность, заботился о формировании характера каждого начинающего художника. Студенты ездили со своим педагогом на летнюю практику, посещали мастерскую, организовывали совместные выставки. В 1969 г. он возглавил выпускающую мастерскую, просуществовавшую до 2000 г., где педагогический и студенческий коллективы практически были как одна большая семья. Необходимо отметить, что все нынешние педагоги кафедры прошли обучение у Г. А. Савинова, многие защитили дипломные проекты под его руководством и с благодарностью вспоминают его наставления.

Среди выдающихся художников, которые прошли обучение у Г. А. Савинова за пятьдесят лет его работы на кафедре, можно выделить следующих: Василий Петрович Гусаров (1937 г. р.), Светлана Петровна Пономаренко (Савина) (1946 г. р.), Валентин Григорьевич Леканов (1939–2015), Виталий Петрович Петров (1936 г. р.), Валентина Акимовна Анопова (1938 г. р.), Рифкат Шайфутдинович Багаутдинов (1938–2013), Владислав Геннадьевич Бушуев (1946 г. р.), Гагик Сергеевич Манучарян (1949–2014), Александр Владимирович Бартов (1951 г. р.), Александр Михайлович Важнин (1954 г. р.), Александр Валерьевич

Шевардин (1958 г. р.), Роман Николаевич Дайнеко (1964 г. р.), Владимир Валерьевич Шевардин (1965 г. р.). В монографии, посвященной Г. А. Савинову, исследователь Н. Г. Леонова справедливо отмечала: «И в том, что эти интересные, хорошо подготовленные мастера работают много и талантливо, сохраняя яркую художественную индивидуальность, — немалая заслуга Савинова» [4, с. 121].

После войны в Училище и на кафедру пришли преподавать взрослые, опытные художники, вскоре появились в качестве педагогов и молодые выпускники: Алексей Петрович Ольхович и Олег Иванович Кузнецов. Они совместно с Глебом Александровичем и А. А. Казанцевым стали пионерами в разработке программ кафедры. В разное время к этой работе подключались другие педагоги по всем направлениям: рисунок, живопись, композиция — это В. П. Гусаров, В. Г. Леканов, В. С. Сергеев, А. И. Ларионов, В. Г. Бушуев, С. П. Пономаренко, А. П. Демидов, А. В. Шевардин, А. В. Васильев, И. Р. Четышов, С. Н. Крылов. Каждый из перечисленных педагогов кафедры серьезно поработал в совершенствовании своего направления в программах кафедры. Основной задачей профессора Г. А. Савинова, естественно, являлась программа по академической живописи, и она остается основным его вкладом в становление системы обучения художников-монументалистов.

«Искренний художник, с большой любовью отдающийся педагогической деятельности, Савинов Г. А. активно способствует улучшению практического воспитания и поднятию художественного уровня молодых воспитанников нашего училища. Одновременно он успешно работает над углублением освоения специфики монументально-декоративной живописи и ее различных техник — фрески, сграффито, мозаики... Одновременно он несет большую общественную работу, являясь членом правления ЛОСХ СССР, членом Бюро Секции Живописи и членом художественного совета Л. О. Художественного фонда СССР по живописи. Был участником I всесоюзного съезда советских художников» [1, л. 32].

Нынешние профессора кафедры МДЖ вспоминают, как вначале своего студенчества (конец 60-х — начало 70-х гг.) они были недостаточно любопытны: на первых курсах в полной мере не пытались воспользоваться знаниями и опытом своего профессора. Уже на старших курсах они жаждали общения с учителем Г. А. Савиновым. Как будто прозрели — увидели его необыкновенную, очень индивидуальную живопись на выставках в Союзе художников, Русском музее и его мастерской на Кировском проспекте (ныне Каменноостровский пр-т). Посещение мастерской Глеба Александровича было праздником и для студентов, и выпускников, и педагогов кафедры. Огромный оранжевый абажур, который очень низко висел над овальным столом, создавая теплую, уютную атмосферу, был местом, где шли бесконечные разговоры об искусстве, которые подкреплялись изучением книг. Библиотека Г. А. Савинова удивляла своим разнообразием и богатством. Под этим абажуром молодые художники изучали А. И. Савинова, К. П. Петрова-Водкина, А. Матисса, русскую иконопись, Джотто и многих, многих других. Глеб Александрович учил любить работать с натуры и понимал, как ее нужно изобразить. Он учил видеть в маленьком живописном этюде идею большого монументального формата.

Изучение жизни стало правилом педагога Г. А. Савинова, он как опытный учитель воспитывал мировоззрение молодых художников. Глеб Александрович был руководителем дипломного проектирования, работа проходила в 511 аудитории кафедры МДЖ (5 этаж). Педагоги приходили к дипломникам, и начиналось общение «студент — учитель». Работа не всегда строилась гладко, бывало, возникали дискуссии, обсуждения, споры. В работе с дипломниками Глеб Александрович бережно относился к своим ученикам и старался корректировать проекты студентов мягко, интеллигентно, но с убеждением. Вот так, например, сформировался и был впоследствии реализован дипломный проект С. П. Пономаренко «Ленинград социалистический» для вестибюля Ленинского райисполкома Ленинграда на Измайловском проспекте размером 120 кв. м, высотой 10 м. По всей протяженности росписи были

выбраны подтемы: «Искусство и Музыка», «Строительство и Завод», «Материнство и Студенчество», фоном стал пейзаж Ленинграда. Началась работа по сбору материала, делались зарисовки по каждой теме — это был важный совет Г. А. Савинова. Потом было легко соединить эти изобразительные группы, пропуская сквозь них по горизонтали пейзажи Ленинграда, и здесь не было равных ему в точных советах по разработке каждого изображения.

Шло время, сменялись студенты, но в мастерской профессора Г. А. Савинова неизменной оставалась атмосфера творчества не только на уроках, но и в личном общении. Студенты его любили, уважали и рады были любой такой возможности, приглашая в гости к себе, вместе отмечая дни рождения и праздники.

Проходит время, но учитель, заслуженный художник РСФСР, профессор Глеб Александрович Савинов всегда в памяти его учеников и коллег. Судьба этого художника и педагога навсегда связана с отечественной школой монументально-декоративной живописи, его выразительные живописные работы никогда не перестанут восхищать зрителей и специалистов.

В августе 2020 г. в Музее современного искусства XX–XXI вв. на канале Грибоедова, д. 103, была представлена большая художественная выставка семьи Савиновых: А. И. Савинов, Г. А. Савинов, О. Б. Богаевская, Н. Г. Савинова, Е. А. Сухарева. Студенты Академии с большим вниманием знакомились с произведениями семьи Савиновых, особенно выделяя работы Глеба Александровича Савинова. Таким образом, сохраняется преемственность поколений, а Глеб Александрович Савинов остается непререкаемым авторитетом для кафедры монументально-декоративной живописи и студентов академии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Личное дело Г. А. Савинова // Архив СПГХПА им. А. Л. Штиглица.
2. Время перемен. Искусство 1960–1985 в Советском Союзе. Альманах, № 140. СПб.: ГРМ, 2006. 416 с.
3. Дробицкий Э. Н. Лауреаты и дипломанты Академических выставок РАХ. М., 2007. 296 с.
4. Леонова Н. Г. Г. А. Савинов. Л.: Художник РСФСР, 1988. 176 с.
5. Пономаренко (Савина) С. П., Леканов В. Г., Сперанская В. С. Выпускники кафедры монументально-декоративной живописи // Кафедра монументально-декоративной живописи. СПб.: Изд.-полигр. пр-тие «Искусство России», 2011. С. 83–274.
6. Юбилейный Справочник выпускников СПБАИЖСА им. И. Е. Репина РАХ. 1915–2005. СПб.: Первоцвет, 2007. 90 с.

Сведения об авторах:

Пономаренко Светлана Петровна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, профессор, заслуженный художник России, профессор кафедры монументально-декоративной живописи; laolin@mail.ru

Шевардин Александр Валерьевич, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, профессор, заведующий кафедрой монументально-декоративной живописи; alexsandrshvardin@yandex.ru

Крылов Сергей Николаевич, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, ст. преподаватель кафедры монументально-декоративной живописи; kry@bk.ru

Svetlana Petrovna Ponomarenko, Honoured Artist of Russia, Professor, Department of Monumental and Decorative Painting, The Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; laolin@mail.ru

Alexander Valerievich Shevardin, Professor, Head of the Department of Monumental and Decorative Painting, The Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; alexsandrshvardin@yandex.ru

Sergey Nikolaevich Krylov, Senior Lecturer, Department of Monumental and Decorative Painting, The Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; kry@bk.ru

В. М. Чурилин

РЕКТОР Я. Н. ЛУКИН И СТАНОВЛЕНИЕ КАФЕДРЫ ИНТЕРЬЕРА И ОБОРУДОВАНИЯ

Статья посвящена памяти известного советского художника и архитектора Якова Николаевича Лукина (1909–1995 гг.). Длительное время он занимал пост ректора Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В. И. Мухомовой (1955–1980 гг.). Его имя связано с важнейшим периодом основания деятельности и расцвета кафедры интерьера и оборудования. Воспоминания написаны профессором В. М. Чурилиным, который был студентом кафедры в 1950-е годы. В своей статье он пишет о событиях прошлого, своих преподавателях и сокурсниках, нововведениях и творческой атмосфере, которая была в Училище в этот период и связана с именем Я. Н. Лукина.

Ключевые слова: архитектура, ректор, мастерская, проект, дизайн, выпускник, кафедра, дипломная работа.

V. M. Churilin

RECTOR YAKOV N. LUKIN AND FORMATION OF THE DEPARTMENT OF INTERIOR AND EQUIPMENT

The article is dedicated to the memory of Yakov Nikolaevich Lukin (1909–1995) — a well-known Soviet architect and artist. Over the period from 1965 through 1980 Lukin was the rector of Leningrad Vera Mukhina Higher School of Art and Design. His name is associated with the formation and the golden era in the history of the Department of Interior and Equipment. This article presents memoirs written by the author — professor Vsevolod M. Churilin, who was a student in the Department in the 1950s. In these reminiscences based on his personal knowledge, Churilin recalls past events, great and small, and the creative atmosphere that was established under the leadership of Yakov Lukin.

Keywords: architecture, rector, studio, project, design, graduate, department, graduation project.



Ил. 1. Яков Николаевич Лукин (1909–1995)

История и становление кафедры дизайна и интерьера, как и целого ряда других кафедр, специализирующихся на монументально-декоративном искусстве, прочно связаны с именем архитектора Якова Николаевича Лукина (ил. 1), который в течение четверти века (1955–1980 гг.) возглавлял наш вуз, являясь его ректором. Это был период, когда после воссоздания Училища в 1945 году, руководителями выпускающих кафедр (кроме мод и скульптуры) стали архитекторы-художники, пережившие войну, выпускники института им. И. Е. Репина. Их профессиональная подготовка создавала творческую обстановку, единство мнений и способствовала разработке программам, отвечающих последовательному развитию отделений вуза.

В 1955 году произошел «Соляной бунт» из-за низкого качества питания (комплексный обед стоил 35 копеек), в результате которого студенты перестали ходить в столовую. По этой причине сменилось руководство. Ректором был назначен, пользовавшийся авторитетом у администрации и партийного руководства города, председатель Ленинградского союза архитекторов СССР Я. Н. Лукин.

В середине 30-х годов он, как молодой перспективный выпускник Академии художеств, был приглашен в специально созданную творческую мастерскую Н. А. Троцкого для комплексного проектирования интерьеров и территории строящегося здания Дома Советов, выигранного на закрытом конкурсе. Основная 6-я архитектурная мастерская Н. А. Троцкого в «Ленпроекте» выполняла и другие проектные задания.

В годы Великой Отечественной войны Я. Н. Лукин служил в зенитных войсках, охранявших аэродромы, а затем учился в аспирантуре и преподавал в Академии художеств, работал в «Ленпроекте» над застройкой Петроградской стороны, в том числе и зданием «ЛЕННИИПРОЕКТ».

Модест Анатольевич Шепилевский, предыдущий ректор, был коллегой Лукина по разработке проекта здания Дома Советов [1; 2]. В послевоенной стране шло восстановление разрушенных зданий, дворцов и парков, велось новое строительство. Срочно требовались квалифицированные специалисты: практики по интерьерам, помощники архитекторам по малым архитектурным формам и благоустройству. Как правило, каждый ректор вел еще и выпускающую кафедру. Профессор Шепилевский — «проектирование мебели». Лукин организовал новую кафедру внутренней отделки и оборудования зданий, которая потом стала называться «Интерьер и оборудования» и постепенно включала в свою учебную программу реновацию интерьеров реконструируемых зданий, выставки и рекламу, вопросы благоустройства, организацию туристических пешеходных зон [3]. Такое же отделение открылось в 1956 году в Строгановском училище.

«Молодежный зал» еще не был полностью восстановлен, в зале Фарнезе с золотым потолком стояла буржуйка с трубой, а в первом этаже находился архитектурный техникум. Себе в помощники Я. Н. Лукин взял молодых выпускников Академии художеств архитекторов И. Д. Билибина и В. В. Пиркера, сразу после окончания вуза принятых в Союз художников за прекрасные архитектурные рисунки и живописные работы. В кабинете ректора и одновременно зале заседаний совета вуза всегда стояли козлы и макеты с очередным проектом. Подобранный им цвет зеленых стен зала сохранился до наших дней. Работать он любил коричневым карандашом по кальке, делая варианты красивой графики.

Постепенно были созданы три творческие мастерские для студентов 3–6-х курсов. Первая — профессора Я. Н. Лукина и И. Д. Билибина, специализирующаяся на интерьерах крупных общественных зданий. Сталинский стипендиат Игорь Дмитриевич Билибин проходил творческие стажировки во Франции и Италии, был знаком со многими современными архитекторами и мировыми знаменитостями, и интересно об этом рассказывал.

Вторая мастерская была профессора Василия Александровича Петрова и З. Б. Томашевской. В. А. Петров — главный художник города, эрудит и прекрасный оратор, учувствовавший в восстановлении Севастополя и один из авторов памятника А. С. Пушкину на площади искусств в Санкт-Петербурге. Зоя Борисовна — ученица академика И. В. Жолтовского, проектировщик литературного кафе и основных ресторанов города — «Садко», «Нева», «Кавказский», поддерживавшая дружеские отношения с А. А. Ахматовой и С. Т. Рихтером, иногда принимала студентов дома, поила кофе и рассказывала новости из мира искусства. Мастерская занималась праздничным оформлением улиц и площадей к юбилейным датам, интерьерами ресторанов, кафе, музеев и школ.

Третья мастерская — профессора Валериана Дмитриевича Кирхоглани, автора парка Победы на Московском проспекте, и С. Л. Михайлова — решала вопросы планировки

и благоустройства парков, небольших павильонов с малыми архитектурными формами. Сергей Леонидович Михайлов — выпускник ЛИСИ, был известен как один из лучших в то время рисовальщиков, он мог за ночь сделать прекрасную перспективу любого размера. Параллельно он работал в «Ленпроекте», в мастерской С. Б. Сперанского над крупными городскими объектами.

Студентов младших курсов курировали выпускники кафедры мебели А. С. Турин и А. П. Павлов. Изучались основные элементы архитектурной композиции, особенности проектирования, скамей и витрин.

Приехавший из Англии жить и учиться студент Е. Бабляк привез с собой серию книг по конструктивным чертежам. В них были собраны и систематизированы материалы по отдельным разделам оборудования, они изучались студентами и преподавателями с интересом. Чувствовалась разница в подходе, таких книг в нашей стране не было. Из Ленинградского художественного фонда на кафедру были приглашены конструкторы-практики: В. Д. Уркинцев, Э. И. Янсонс, И. Ф. Лукоянов с другим профилем профессиональной подготовки, которые создали новый курс художественного конструирования по отдельным элементам интерьера.

В вузе работало студенческое научное общество, коммерческие НИС и НИЭМ, где преподаватели и студенты выполняли серьезные заказы: интерьеры Ленинградской Атомной станции, интерьеры центра управления полетом и т. п. Вуз хорошо выглядел на ежегодных творческих выставках, участвовал в их организации и оформлении.

Летние обмерные и рисовальные практики проводились в Петродворце, Пушкине и Павловске, где уже работали художниками-реставраторами первые послевоенные выпускники нашего училища. Поездки в Ярославль, по Волге, в Плес, в Ферапонтов монастырь и Вологду расширяли кругозор студентов.

Я. Н. Лукин стремился, чтобы студенты младших курсов как возможно скорее подключались к реальной проектной работе и реализовали свои идеи. Поэтому в дополнение к учебным проектам поручал выполнять небольшие задания по организации выставок, покраске школьных интерьеров, созданию школьных музеев. Летом студенты делали детские игровые площадки по своим учебным проектам.

Если говорить об общественной жизни в этот период, то она тоже была яркой и насыщенной. Среди студентов первого приема было много начинающих стихотворцев и поэтесс. Выпускался литературный журнал с карикатурами на всех, Я. Н. Лукин это всячески поддерживал, но журнал просуществовал недолго. Любил ректор и студенческие вечера, приходил на них со своей женой Ниной Николаевной. Вечера проводились часто, в них принимали участие три оркестра, мимы, много художников, актеров-любителей и сценаристов; новогодние карнавалы проводились с призами. Нижняя галерея первого этажа была еще открыта и «Молодежный зал» вмещал всех желающих. Развивались дружеские отношения с театральным вузом-соседом. Например, канун в новогодних праздников четыре украшенные Елки висели вниз головой по углам зала над танцующими масками. Темы скетчей были на злобу дня: под кандаальный звон выносили гроб с «архитектурными излишествами», 8 Марта показывали жизнь матери-одиночки с тремя детьми-хулиганами, включались также и забавные эпизоды из поездок на целину и проведения военных сборов для художников-маскировщиков. Ректор высокий, мощный, как боксер-тяжеловес, часто сам присматривал за культурой и порядком студенческих мероприятий, бывало, требовалось его вмешательство. Он был отходчив, зря студентов из вуза не выгонял. Интересен был опыт студенческих работ для двухсотлетней школы с математическим уклоном, в помещениях «дома учителя». Там проходили мероприятия и выставки, например, коллекционных марок. Зимний сад с фонтаном и декоративной скульптурой был создан в специальной школе-интернате для детей с расстройством двигательных функций.

Вуз вел широкий обмен студенческими практиками с ГДР, Венгрией, Чехословакией, Польшей. Преподаватели младших курсов прошли годовичные стажировки за рубежом. Ими был создан новый курс пропедевтики. В это время стали появляться столовые — вечерние молодежные кафе. Часто интерьеры делались по проектам студентов, и черный потолок в столовой-кафе «Буратино» выглядел новаторством.

Первые преддипломные практики проводились в «Ленпроекте», в мастерских Л. Н. Линдрота и С. Б. Сперанского. Разрабатывались малые архитектурные формы для Невского проспекта и интерьеры гостиницы «Ленинград».

Человек эмоциональный Я. Н. Лукин никогда не ругался, не повышал голос. Выражение эмоций проявлялось в действии. Он мог по-артистически демонстративно сломать толстую пачку карандашей, но этот хруст действовал убедительно. Иногда на творческих выставках кафедры где-то сбоку выставлялись их копии. Знающие люди все понимали. Ректор разрешал работать в вузе по вечерам и даже ночью. Считалось, что улучшать проект нужно до последней возможности. «Архитекторы и воры работают по ночам», — говорил главный художник города В. А. Петров и сам часто придерживался этой программы.

Одной из удивительных особенностей Я. Н. Лукина была его работоспособность. Руководя вузом и кафедрой, он продолжал проектировать, участвовать в конкурсах, подключать дипломников и выпускников к выполнению реальных объектов. Так пять дипломников-скульпторов под его руководством осуществили пятифигурную композицию на Серафимском кладбище [4]. Другие выпускники сделали серию рельефов для Финляндского вокзала. На Пулковских высотах был открыт «памятник защитникам Ленинграда» с большой мозаичной стеной, выполненной художниками-монументалистами. В поселке Солнечное керамистами были сделаны декоративные рельефы и большая детская игровая площадка для детского санатория, оформлен пляж «Ласковый». Кафедрой ИО спроектирован музей «Невский пяточок». Студентами мы ходили в Союз архитекторов на общественное обсуждение проекта нового здания и интерьеров Финляндского вокзала, спроектированных при участии Лукина [5]. Это была хорошая подготовка к предстоящей реальной деятельности.

Вместе со страной вуз быстро развивался, появилось много работы у дизайнеров. Они выполняли проекты кораблей на воздушной подушке, «спутников» и «ракет», тракторов «Кировец» и автомобилей «Белаз». Выпускники кафедры ИО работали в «Ленпроекте» над благоустройством, интерьерами зданий и кораблей, городами-спутниками. Возникло ВНИИТЭ, появились должности дизайнеров на фабриках и заводах, интерес к специальности возрастал.

Много внимания уделялось приему абитуриентов. На вступительных экзаменах по композиции делался упор на фантазию и зрительную память. Проживая напротив Летнего сада, по дороге в институт Яков Николаевич придумывал неожиданные темы: нарисовать березу, сосну и дуб, лошадь, орден Красного Знамени, встречу с кем-то на усмотрение автора композиции. К этому невозможно было подготовиться шаблонными заданиями и тренировками. Ректор лично просматривал работы поступающих абитуриентов, оставлялись лучшие.

На всех курсах ИО постоянно проводились краткосрочные Klausуры. Через три часа, без посещения библиотеки, нужно было нарисовать занавес детского спектакля, спуск террасы на террасу с вечерней подсветкой, камин в помещении гостиницы и так далее, проверяли поэтапный рост уровня подготовки. На выпускных экзаменах по композиции в состав ГЭК входили декан и ведущие профессора архитектурного факультета Академии художеств, что влияло на качество и повышало престиж на ежегодно проводившихся выставках дипломных работ.

Отпуск ректор проводил в пригородах, в октябре, после приемных экзаменов и начала учебного года. Во время отпуска отдыхал, рисуя красивые осенние этюды с голубыми

соснами. Зимой снимались две государственные дачи для студентов-лыжников в Репино, так как лыжником он был и сам.

В 1962 году в вузе открылась аспирантура, но еще не было ученого совета. Защищаться ездили в Москву, в Строгановку. Ректор лично вел аспирантов, как научный руководитель на кафедре.

В 1980 году Я. Н. Лукин ушел с руководящей работы по возрасту. Очень переживал по этому поводу, вернулся в Альма-матер, где организовал новую творческую мастерскую. Последние восемь лет жил уже один. Еще успел поучаствовать в конкурсе на памятник «Жертвам политических репрессий на площади революции», затем долго болел.

Столетие со дня рождения — 6 апреля 2009 года — было торжественно отмечено в вузе и на кафедре. Была организована большая мемориальная выставка фотографий его творческих работ, вспоминался его творческий путь, состоялась поездка на кладбище. Семейная могила в Шувалово, на берегу третьего озера посещается его бывшими выпускниками, его многие помнят, он оставил глубокий след в сердцах людей. Время идет, с ним многое приходит в движение. Был даже гимн кафедры, который начинается так: «Идет Лукин, идет вперед, каменюгу он несет, а рядом по дорожке Билибиновые ножки вслед за ректором в припрыжку топ, топ, топ...».

Вклад Я. Н. Лукина в становление кафедры интерьера и оборудования, развитие интереса к профессии дизайнера, вовлечение студентов в конкурсные и практические задачи еще на этапе обучения, взаимодействие с крупными производствами, проектными бюро вызывают восхищение и желание переосмыслить вновь этот опыт, использовать его в современных реалиях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Исаченко В. Г. Архитектурные ансамбли Петербурга. От основания до наших дней. Справочник. СПб.: «Паритет», 2015. 656 с.
2. URL: <https://vecherka.spb.ru/?p=25143> (дата обращения: 28.12.2020).
3. URL: <https://www.ghpa.ru/kafedra-interera-i-oborudovaniya> (дата обращения: 11.01.2021).
4. URL: <https://tramvaiiskusstv.ru/grafika/spisok-khudozhnikov/item/2402-lukin-yakov-nikolaevich-1909-1995.html> (дата обращения: 11.01.2021).
5. URL: <https://www.citywalls.ru/search-architect2019.html> (дата обращения: 11.01.2021).

Сведения об авторе:

Чурилин Всеволод Михайлович, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кандидат искусствоведения, профессор кафедры интерьера и оборудования; kiio@ghpa.ru

Vsevolod Mikhaylovich Churilin, PhD in History of Art, Professor, Department of Interior and Equipment, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; kiio@ghpa.ru

ЯНСОН — ХУДОЖНИК, КОНСТРУКТОР, ПЕДАГОГ

Статья посвящена биографии и творческой жизни Э. И. Янсона, связанной с его конструкторской деятельностью и педагогической работой в СПГХПА им. А. Л. Штиглица. Изложены подходы к проектированию общественных интерьеров в комплексе новейшей истории социальной среды, с учетом функциональных, композиционных и конструктивных аспектов. Представлены особенности дизайнерских решений и практических основ в создании интерьера.

Ключевые слова: конструктор, преподаватель, архитектурное проектирование, интерьер, социальная среда.

А. А. Shmonkin

EDUARD YANSON — ARTIST, DESIGNER, TEACHER

The article is devoted to the biography and creative life of Eduard I. Yanson, associated with his design activities and pedagogical work at the Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design. Considering the overall context of the social environment recent history, the author discusses Yanson's approach to the design of public interiors taking into account the functional, compositional and design aspects. Hence, the article presents features of design solutions and practical foundations in creating an interior.

Keywords: designer, teacher, architectural design, interior, social environment.

Вот уже более половины века фамилия Янсон прочно укоренилась в архитектурном проектировании Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица. Все это время его фамилия переходит из курса в курс. И происходит это потому, что он был профессионалом в своей области. Проектирование и конструирование для него были органической потребностью, естественной формой жизни, не только профессией, но и призванием. Творчество конструирования для него — это вся жизнь. Он принадлежал к тем мастерам, кто еще в восьмидесятых, теперь уже прошлого столетия, поднял планку академического проектирования, наполнил его духом новизны. Его работа — это живая история нашей архитектуры с ее неудачами и взлетами, поисками нового и связью с традициями преподавания в академии.

Эдуард Иванович Янсон (ил. 1) родился в Ленинграде в 1937 году. Его родители Александра Григорьевна и Иван Яковлевич были уроженцами южного берега Крыма, из семей государственных крестьян Мухалатки и Оливы. В 1926 году семья переехала в Ленинград. Всю блокаду Эдуард прожил в Ленинграде, а в 1944 году пошел в школу. В свободное от школы время он посещал Дворец Пионеров в Аничковом Дворце, где его интересовали почти все кружки, но чаще всего



Ил. 1. Эдуард Иванович Янсон
(1937–2016)

он посещал кружок технического конструирования, которое давалось ему легко и с удовольствием. Рисунок, живопись и черчение увлекли его в старших классах.

По окончании десятилетней школы Эдуард два года работал по рабочей специальности на заводе КИНАП (ЛОМО). Получив бесценный опыт работы на производстве, он поступил в Военно-механический Институт на кафедру проектирования Артиллерийских систем. Учеба в институте ему нравилась, и, кроме успешного освоения знаний, у него хватало времени на активную общественную жизнь. Активная студенческая жизнь пришлась на начало 60-х годов. Эрмитаж, Русский музей и другие крупные музеи были любимыми местами времяпрепровождения. Интерес к живописи перешел в анализ техники исполнения, мастерства художников и их отличий. Залы импрессионистов впечатляли его всю жизнь, были увлечения кубизмом, экспрессионизмом, графикой. Любовь к Коровину и Билибину, Мазерелю и Пикассо создавали целостную картину его отношения к живописи в сочетании с исторической фактурой. Возможно, тогда он сформулировал свое понимание дизайна.

Получив после Военмеха распределение в НИИ «Поиск», Эдуард Иванович работал в конструкторском бюро. Но кульман, ватман и справочник ЕСКД, которые прошли через всю его жизнь как инструмент, не давали ему полностью раскрыть свои таланты. Эдуард продолжал делать наброски, рисунки. Сохранился альбом с его графическими зарисовками крымских мест, моря.

Конец 60-х годов ознаменовался для Эдуарда Ивановича чередой очень удачных событий. Он был востребован как профессиональный конструктор с творческим подходом к проектированию. Он был загружен работой, как в Ленинграде, так и на востоке Украинской ССР, в Казахской ССР, по всей территории СССР — от Магадана до Бреста. Зафиксировано участие более чем в ста музейных и выставочных проектах Комбината живописно-оформительского искусства (КЖОИ) в качестве художника-конструктора. В эти годы им были применены новые технологии конструирования интерьера (подвесные потолки, конструкции из стекла и металла и пр.), которые сейчас очень распространены.

В 1965 году он приглашен на работу в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной на кафедру интерьера, что и определило его связь с ЛВХПУ им. В. И. Мухиной — СПГХПА им. А. Л. Штиглица на 50 лет. Звание доцента Эдуард Иванович получил в 1987 году, приняв участие в художественно-конструкторской разработке офортного станка, относящегося к 1471 г. (есть фото, описание станка в портфолио работ). В то время он начал получать заказы от кооператива «Сосново». Стал сотрудничать с нашей творческой мастерской (архитектурная студия Андрея Шмонькина), а с 1996 года стал главным конструктором мастерской. В тот период им были выполнены конструкторские разработки таких значимых объектов нашего города, как ресторан «Флора», казино «Гудвин» (ил. 2), казино «Слава», «Премьер», «Центр Рождественский», МФЦ с рестораном «Палкин» (ил. 3) и другие общественные и частные интерьеры (ил. 4).



Ил. 2. Казино «Гудвин»



Ил. 3. Ресторан «Палкин»



Ил. 4. Частный интерьер

В последние годы творческой работы Эдуард Иванович Янсон много конструировал для проектов ООО «Ренессанс» (Русский Ренессанс), разработав систему ограждения лестниц торговых центров, которые были применены в ТЦ «Мега», ТРК «Гранд-Каньон», ТРК «Радуга», ТРК «Галерея» и др. в Москве, Краснодаре, Ростове-на-Дону. Предложенные Эдуардом Ивановичем методические разработки им же и опробировались в художественном конструировании интерьера. Его работа стала постоянным поиском, непрерывным экспериментом и испытанием на практике специфических законов конструирования.

Многогранность дарования, творческие возможности особенно проявились в его многолетней педагогической работе в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной — Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица. Преподаванию он отдал многие годы, воспитал не одно поколение специалистов, среди которых талантливые, избравшие свой путь в проектировании, архитектуре и искусстве. Это такие известные имена как С. Рогулев, А. Курочкин, В. Шприци. И это не полный список. Нет большего удовлетворения для педагога, чем продолжение, развитие, преемственность в его учениках.

Э. И. Янсоном пройден большой полувековой педагогический путь. И это путь человека, напряженная и созидательная жизнь которого увенчалась признанием и уважением коллег и студентов. Он передавал студентам свои глубокие профессиональные знания, свой богатый опыт, а также свою постоянную готовность к творческим поискам. Одним из его учеников является автор статьи, и идеи Э. И. Янсона во многом повлияли на мои представления о форме, объеме, пространстве современных архитектурных решений. В 1981 году я пришел на курс конструирования на недавно организованном подразделении кафедры интерьера и оборудования под руководством В. Д. Уркинеева, который и пригласил двух необычайно нестандартно мыслящих конструкторов-изобретателей И. Ф. Лукоянова и Э. И. Янсона. Общение с этими Педагогами с большой буквы, произвело переворот в моем понимании современного пространства. Я открыл для себя мир объема и красоты конструкций. Влюбленный в этих людей, я «жил» у них в мастерских и на дачах. Мне было чрезвычайно интересно их понимание искусства, отличное от художников мыслящих изобразительно. Знакомство с таким мастером как Э. И. Янсон всякий раз заставляло удивляться его творческой работоспособности. Активность, заинтересованность, полнота самоотдачи — определяющие черты его натуры.

Человек большой работоспособности, вечно ищущий Эдуард Иванович не совершал просчетов и ошибок, создал много удачных, ярких, эффектных проектов. Не смотря на отсутствие на рынке нужного сортамента, материалов, оборудования, технологий, штатных конструкций, покрытий находились возможности для творчества и поиска новых решений.

Каталоги «Шуко», «Профильпас» появились позже, и Э. И. Янсон рисовал необычайные композиции и при всей его любви к металлу сочетал несочетаемое. Например, столярные и слесарные конструкции, использовал обычную фанеру, мебельные стальные профили, обычный «черный» сортament и, гармонично складывая их в единое целое, получал необычайный, надежный результат. Над ним шутили: «Что сделал Янсон — никогда не сломается». Быстрота, оригинальность и смелость в работе — одно из условий успеха в нашем ремесле. С подлинным мастерством выполнялись конструкции, и в них были видны индивидуальность и новизна, брутальность и то, что называется «ничего лишнего». Нестандартное оборудование по его проекту производило на потребителя впечатление надежности и качества. В современный дизайн интерьера он вошел как экспериментатор, который основывался на функциональности. Эдуард Иванович разрабатывал новые конструкции, использовал систему математически рассчитанных новых модулей, исходя из антропологических параметров человека.

Все стены мастерской, включая кухню, кульманы, были исписаны «столбиками», формулами, уравнениями и прочими вычислениями. Чтобы облегчить работу наша студия «АСАШ» подарила Эдуарду Ивановичу калькулятор, это была не просто «счетная машинка»,

а небольшая ЭВМ (компьютеров тогда не было), которая не только производила простые действия, но рассчитывала углы, интегралы, вес, плотность, радиусы, площади и т. д. Он быстро освоил «технику», но через короткое время подарил ее сыну, а на мой вопрос «почему» ответил, что так ему удобнее. И тут я понял, что это не просто абстрактные цифры, а это граммы «умноженные» на сантиметры «деленные» на плотность и «возведенные в степень» бюджета и так далее. При этом я не помню, чтобы он ошибался. А его уникальные работоспособность и продуктивность вызывали у всех восхищение и уважение. Его производительность, мобильность, быстрота реакции в проектировании в 90-е годы буквально спасали нас. Приведу один пример, когда мы уже не работали вместе, рынок изменился, все стали пользоваться конструкциями известных европейских поставщиков. На знаковом объекте при монтаже многотонной и многомиллионной цельностеклянной конструкции высотой 9,6 м по проекту известнейшей немецкой фирмы началось «кручение» конструкций: тавров, швеллеров, вся система «поплыла». Звоню ночью Эдуарду Ивановичу, спрашиваю совета, еду к нему. Через пять минут после знакомства с проектом он делает заключение, советует перераспределить нагрузки с горизонтальных перемычек на опоры, что надежней. До сей поры дом стоит, конструкции функционируют.

Можно долго рассказывать о фото в профильных изданиях, совместной работе с Э. И. Янсоном в профессии, но мне кажется, что сегодняшнему поколению проектировщиков непонятно: зачем это все? Проще согласовать, заказать уже готовое изделие, привезти и смонтировать. Да, наверное, все это правильно, но нестандартное, конструктивное творческое мышление дает несоизмеримо больше возможностей в нашем творчестве.

Проекты Э. И. Янсона, методические разработки сделали его имя известным среди проектировщиков и в конструкторском сообществе. Он преподавал в «Мухе», консультировал значимые проекты, участвовал в конкурсах. Он бросил вызов рутинному академизму в проектировании интерьеров периода новой России. В проектах Эдуарда Ивановича стилистическая направленность была второстепенной, а главное внимание уделялось целесообразной и функциональной организации интерьера. Некоторые проекты остались нереализованными. Но заложенные в них конструкции, разработанные Янсоном, позже были осуществлены в других проектах. Он беспрестанно экспериментировал, стремился найти оптимальные способы применения материалов, использовать наиболее экономичные, поддающиеся стандартизации и промышленному изготовлению конструкции. Он не мыслил архитектуры вне инженерии, и проектирование для него было царством точных математических расчетов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шмонькин А. А. Психология пространства // Interior DIGEST. № 1 (75). 2007. С. 54–59.
2. Янсон Э. И. Методические указания по курсу «Художественное конструирование интерьеров» для студентов специальности 0522 «Интерьер и оборудование». Л-д: ПО-3 «Ленуприздат», 1989. Ч. 1. 48 с.
3. Веселицкий О. В. Особенности художественного проектирования музейных экспозиций в Ленинграде в 1960–1980-е гг. Комбинат живописно-оформительского искусства (КЖОИ) / Научная электронная библиотека «КиберЛенинка». URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-hudozhestvennogo-proektirovaniya-muzeynyh-ekspozitsiy-v-leningrade-v-1960-1980-e-gg-kombinat-zhivopisno-oformitel'skogo/viewer> (дата обращения: 20.11.2020).

Сведения об авторе:

Шмонькин Андрей Александрович, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, доцент кафедры интерьера и оборудования; shmonkin05@yandex.ru

Andrey Alexandrovich Shmonkin, Associate Professor, Department of Interior and Equipment, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; shmonkin05@yandex.ru

УДК 72.03

М. С. Штиглиц

ПУТЬ В АРХИТЕКТУРУ, ИЛИ НЕ ОЧЕНЬ КРАТКАЯ БИОГРАФИЯ

Автобиография известного архитектора Валериана Дмитриевича Кирхоглани (1913–1994 гг.), значительная часть которой отдана преподаванию на кафедре архитектурного проектирования ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, была впервые опубликована в «Невском архиве» в 2019 г. Копия рукописи хранится в семейном архиве. В полной мере считаю себя обязанным ему выбором творческой профессии и надеюсь, уместно поместить биографию моего дяди В. Д. Кирхоглани в юбилейный сборник учебного заведения, которому он отдал более тридцати лет.

Ключевые слова: Творческая и педагогическая деятельность В. Д. Кирхоглани; парк Победы и реконструкция Кленовой аллеи Михайловского замка; кафедра архитектурного проектирования.

M. S. Stieglitz

THE PATH TO ARCHITECTURE, OR A NOT-SO-BRIEF BIOGRAPHY

The article is dedicated to Valerian Kirhoglani — a Soviet architect and a professor of architecture at Leningrad Vera Mukhina Higher School of Art and Design. The emphasis is put on his work in the post-war recreation of Leningrad historical urban and landscape development.

Keywords: Valerian Kirhoglani creative and pedagogical works, Victory park and reconstruction of Klenovaya Alley of St. Michael's castle, Department of Architecture, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design.

В. Д. Кирхоглани относится к плеяде ленинградских архитекторов, наиболее активно работавших в середине и во второй половине прошлого столетия. Именно им, обладавшим глубоким знанием классической архитектуры, довелось восстанавливать город в послевоенный период. Это поколение, получив основательную школу от выдающихся зодчих, преподавателей петербургской Академии художеств, смогло в полной мере воплотить ее основы на практике. Во многом облик исторического центра и новых главных проспектов — Московского и Стачек — обязан своей гармоничностью и архитектурным единством творчеству мастеров того времени.

Творческое наследие В. Д. Кирхоглани богато и разнообразно. Это постройки и множество нереализованных проектов (в том числе премированных на конкурсах); акварели и графические работы; научные труды по теории архитектурной композиции и ландшафтному строительству — в основном, неопубликованные; статьи в журналах и газетах.

Среди осуществленных проектов — парковые и мемориальные комплексы, производственные и инженерные сооружения. Многие стали значительным вкладом в архитектуру нашего



Ил. 1. В. Д. Кирхоглани

великого города. Среди них можно выделить реконструкции скверов перед Русским музеем и на площади Островского. Но самое главное произведение Кирхоглани — парк Победы в Московском районе. «Уже одного только парка Победы было бы достаточно, чтобы имя Валериана Дмитриевича Кирхоглани заняло достойное место среди ленинградских архитекторов», — сказал известный теоретик и историк архитектуры академик Юрий Иванович Курбатов.

С именем Кирхоглани во многом связано формирование санаторно-курортной зоны на северном побережье Финского залива. Он участвовал в составлении общей схемы ее планировки, вел реконструкцию парка «Дубки» и курорта в Сестрорецке, строил детские городки в поселках Ушково и Серово, музей «Шалаш Ленина» в Разливе. По его проектам создан парк культуры и отдыха в Зеленогорске, построены жилые дома в центральной части этого города и ресторан «Горка» в поселке Солнечное (не сохранился).

Биография Кирхоглани — пример постоянства творческих принципов архитектора на фоне эволюции общественных и профессиональных взглядов, что представляется особенно актуальным в наши дни, когда на повестке стоят вопросы не только охраны петербургского классического наследия, но и проблемы стилистического решения нового строительства.

Часть I. Общие соображения

Писать автобиографию и легко, и трудно. Легко, когда есть анкета из отдела кадров, подсказывающая тебе, что надо писать, а что не надо, но и в этом случае наша память прячет в свои уголки важные события, а в голову лезет всякая мелочь. Когда надо писать без анкеты, когда можно писать все, что хочешь и не писать о том, о чем и вспоминать не хочется, то это становится сущим мучением.

Когда я сел писать автобиографию и положил на стол пачку чистой бумаги, мне понадобились две недели только на то, чтобы изобрести столь шаблонное название, как «Путь в архитектуру». Собственно говоря, никакого «пути» и не было. Была просто жизнь, ученье, работа, успехи и провалы, радости и огорчения, но не было какой-то заданности, predeterminedности, четкого стремления к цели. Однако, работая над автобиографией, невольно задумываешься о том, что все-таки привело меня в архитектуру, когда были те переломные моменты, которые определили этот «путь», а вернее сказать, «извилистую дорожку».

Прежде чем писать, пришлось начать с составления конспекта, да и то с помощью старой анкеты, потому что многое уже забыто; путаются события и лица, порядок и очередность этапов. На составление конспекта ушло еще три недели, так как мало вспомнить события и разложить их в хронологическом порядке, надо еще осмыслить их роль (положительную или отрицательную), их удельный вес в общей картине этого «пути».

Всякий автор, естественно, стремится быть честным и правдивым, писать объективно и скромно, но невольно где-то в извилинах копошится мыслишка, что нельзя писать то, что превратит тебя в идиота, но нельзя придумывать и приукрашивать события, чтобы поднять себя на котурны. Писать мало — нет смысла, писать много — нескромно, писать только про архитектуру нельзя — это лучше сделает критик, которому со стороны виднее и достоинства, и недостатки, поэтому следует подробнее описать отдельные этапы жизни и факты биографии, которые могли оказать воздействие на ход событий. Начать следует с родословной, чтобы понять происхождение столь странной фамилии.

Мой дед родом из Симферополя, кажется из крымских греков, но почему-то оказался в Вологде, где женился, работал в одном из лесничеств Вологодской губернии и в молодом возрасте умер от чахотки, оставив двух маленьких детей, которые его даже не помнили. Я пишу «кажется, из греков», так как после большого пожара в Вологде, когда наш дом сгорел дотла, никаких документов и свидетельств не осталось, есть только личные воспоминания отца, что его в студенческие годы звали «грек из Вологды».

Итак, дед был лесничий, отец — лесоустроитель (окончил Петербургский лесной институт), и, казалось бы, мой путь, по традиции, намечался тоже по лесной специальности, тем более в лесном, северном крае. И действительно, первые четыре года после школы я работал в Вологде техником лесомелиоративной партии и считал свой выбор решенным, этому способствовала и специфика работы отца, который ежегодно на все лето уезжал в экспедиции в лес на изыскательные работы и всегда брал с собой всю семью, поэтому я привык к лесной и деревенской жизни, полюбил лес, природу и север.

В становлении характера имеет значение не только среда, окружение, образ жизни, но и здоровье. Когда мне было четыре года, я попал в больницу и перенес сразу семь болезней и главная — скарлатина. Одновременно еще было воспаление легких, воспаление почек, ревматизм, воспаление среднего уха и еще какие-то хвори, так что я еле выкарабкался, и по возвращении домой меня снова учили ходить, учили говорить, и я долго сидел дома затворником и мало общался со сверстниками.

Эта затворническая жизнь приучила меня к книгам, но так как я читать еще не умел, то лежа на полу, рассматривал картинки во всех книгах, которые попадались под руку и познавал мир через картинки. Они стали моей азбукой. Это же затворничество послужило толчком и к овладению грамотой, так как дома я учился у сестры (старше меня на два года), которая училась уже в школе, и я для нее был тем оселком, на котором она проверяла свои знания. Это привело к тому, что, поступив в школу, когда мне только что исполнилось семь лет, я сразу же второго сентября был переведен во второй класс, так как в первом мне нечего было делать. Срок обучения в школе в те годы был девять лет, поэтому я кончил школу, когда мне было только пятнадцать. Учась в школе (бывшем реальном училище), я столкнулся с таким явлением, как пренебрежение учеников к некоторым предметам или педагогам, в частности, к рисованию.

Наш педагог по рисованию был очень тихий, скромный, маленький и тщедушный художник, которого прозвали «чижик». Он любил свой предмет, но не мог совладать с учениками, они просто насмехались над ним, пропускали уроки, ничего не делали, шумели.

Мне было его очень жалко, поэтому я добросовестно старался рисовать на его уроках, хотя у меня получалось все плохо, но он заметил мое старание, был благодарен за это и уделял мне много внимания, что не могло не дать своих плодов.

Мое прилежание к рисованию было замечено и дома, поэтому родители и другие родственники, желая поощрить это благородное занятие (в отличие от футбола и других мальчишеских проказ), приносили мне цветные открытки (в основном цветы) с просьбой сделать им в подарок, ко дню рождения большие копии с этих цветов.

Не желая огорчать родственников, я по клеточкам увеличивал рисунок, а затем раскрашивал его. Постепенно, когда цветы мне надоели, я перешел к увеличению с открыток, других произведений художников, таких как Васнецов («Три богатыря») и прочие. Последним моим опусом в этом плане была картина Репина «Иван Грозный убивает сына», но так как увеличивать по клеточкам и сделать выразительным лицо Ивана Грозного никак не удавалось, я прекратил такое рисование. Поняв, что это еще не искусство, что художник из меня не получится, и меня это не очень даже огорчало, так как я считал, что мое призвание — лес.

Я уже упомянул, что срок обучения в школе был девять лет, но при этом в двух последних классах (восьмом и девятом) помимо общих предметов, у нас был введен цикл технических дисциплин (так называемый землемерно-технический уклон) для того, чтобы ориентировать выпускников бывшего реального училища на работу в области сельского хозяйства и лесной промышленности, преобладавших в этом регионе.

В часы этих занятий мы проходили основы агротехники, механизации сельского хозяйства, геодезию, техническое черчение, шрифты, картографию и др. Этот уклон давал нам некоторые специальные знания (хотя и минимальные), но не давал никакого знания или

официального разряда, давал только ориентацию для работы в области техники. Поскольку я начал обучение в школе сразу со второго класса, по окончании ее мне было еще только пятнадцать лет (так как родился я в августе), и ни о каком поступлении в институт не могло быть и речи. Мне оставалось только искать работу. Это был 1929 г. Наши выпускники, достигшие 17-летнего возраста, поехали искать счастья на приемных экзаменах в институтах, но примерно половина, в том числе и я (слишком молодой), пошли искать работу. Наши поиски облегчались тем, что в эти годы еще существовала так называемая «Биржа труда», но там не знали, куда нас отнести, к какой категории — имеем мы какую-то специальность или нет, поэтому зачисляли в графу «чертежники».

Несмотря на звание чертежников, нас сразу же посылали не в экспедицию, а по деревням, для натурных обследований земельных наделов (считая, что мы должны уметь отличить овес от пшеницы и чернозем от суглинка).

В этот год проходила подготовка к коллективизации, и данные обследования были необходимы для раздела земель между новыми колхозниками и остальными крестьянами, не вступившими в колхозы.

Это была моя первая самостоятельная работа и первое политическое крещение. Мне, пятнадцатилетнему мальчишке, пришлось окунуться в классовую борьбу в деревне, понять, почему кулаки старались спрятать от меня сведения о лучших землях (чтобы они не попали в колхоз, а остались у них), понять расстановку сил. Из обрезов кулаки в меня не стреляли, но кнутом все-таки огрели, когда я отказался идти у них на поводу и писать под их диктовку. Половина моей работы, когда в начале своего вояжа по деревням я писал все без разбора, оказалось липой, и я долго, более пяти лет переживал свою оплошность и наивность, пока не прошла сплошная коллективизация, и все земли перешли в колхоз.

Летом этого года я ходил отмечаться на Биржу труда в ожидании работы, а в октябре уже получил направление на работу чертежником (вместе с целой группой своих соучеников по школе) в Вологодскую лесо-мелиоративную партию (экспедицию).

В течение зимы, в порядке повышения квалификации, нас обучили на курсах, после которых назначили на должность техников и летом отправили в экспедиции по северным лесам заниматься осушением лесов и болот и благоустройством лесосплавных рек.

Меня, как наиболее успешно прошедшего курсы, назначили начальником изыскательного отряда (несмотря на мои 16 лет), и в этой должности я пробыл три года.

Эти годы работы в лесу на природе весьма благотворно отразились на моем здоровье и самочувствии, я забыл слово «болезнь», вырос и окреп как физически, так и психологически. Быть начальником, у которого в подчинении несколько техников и два десятка рабочих (лесорубов), отвечать за все хозяйство, заведовать зарплатой и снабжением (в те годы была карточная система) и выполнять при этом планы на 200% как летом, так и зимой — задача не легкая, требовавшая внимания, заботы, ответственности, инициативы, изобретательности и умения управлять сложным коллективом. К счастью, я вовремя сообразил, как надо формировать такой изыскательский отряд и взял себе помощниками своих же приятелей — техников (которых я знал еще по школе), а лесорубами набирал молодых ребят из числа раскулаченных, находившихся в северных краях на поселении. Когда из своих полуголодных и болотных лагерей они попадали в мой отряд (обеспеченные не только продовольствием, но и зарплатой), они были готовы идти за мной и в огонь, и в воду, выполняя беспрекословно любые указания, любую работу.

Это были годы накопления опыта руководителя, начальника, командира. В это же время, в тот день, когда мне исполнилось 18 лет, приехавший ко мне в отряд начальник партии (контролировавший ход работ) налил мне полный стакан водки и приказал выпить — «ты уже теперь мужчина». Он дал команду готовиться к поступлению в лесотехническую академию, не сидеть же мне всю жизнь в техниках.

Мой отряд считался одним из лучших, так как я постоянно занимался рационализацией и изобретательством, опережая в работе других, более старых работников, работавших по старинке. К этому же периоду относится и становление моего характера, самостоятельности и упрямства, которые проявляются в дальнейшем, как в работе, так и в жизни.

Характерный пример — случай с медвежатиной. Это было в канун праздника Октябрьской революции, в ноябре 1931 г., когда мы работали далеко от жилья и вынуждены были остановиться на ночевку в лесной хижине, состоящей из четырех стен с нарами и дырой в потолке для выхода дыма от костра, который горел посредине избы. Легко представить себе эту атмосферу, когда густой дым от костра и мокрых поленьев стелется под крышей, не позволяя выпрямиться во весь рост, а ходить, нагнувшись невозможно, когда два десятка лесорубов лежат на нарах ногами к костру, сняв сапоги и лапти. Еды тоже уже не оставалось, а в это время в деревне уже праздник, как нам было известно, с медвежатиной, так как накануне был убит медведь. Передо мной стояла дилемма — спать голодному в этом чаду или идти на праздник и на медвежатину с водкой в деревню. Идти надо было лесной дорогой, в темноте, 10 километров, и лесорубы отказались, а я пошел один.

Темно, под ногами хрустит лед на лужах, сплошная облачность и грязь, но я шел три часа по лесу, пока не вышел на пашни, где стало несколько светлее, и все-таки успел на медвежатину.

Надо сказать, что суп из медвежатины не произвел впечатления — сладковат (эти увальни-медведи много жрут меду и малины), но зато жареная медвежатиная превосходит любую свинину. Неудивительно, что после такой жирной трапезы, мы без конца пили чай (хозяйка уверяла, что я выпил 15 стаканов чая, не считая водки). Такое испытание возможно только в 17 лет. Но помимо этих «лесных» радостей было немало скорбных минут, когда я занимался отводом участков для поселения раскулаченных и видел их состояние. Это были южане из Узбекистана и Украины, а им приходилось селиться в лесу, на болоте, начинать с вырубki и корчевки леса, распашки целины на морозе. Не лучше была их жизнь и в городе, где я видел их каждый день (они жили прямо в церкви, недалеко от нашего дома) и я каждое утро видел их похоронные процессии, когда несли десятки гробов, в основном маленькие, детские. Сколько этих южан погибло в наших северных болотах, можно только догадываться.

Часть II. Начало пути

В конце 1931 г., когда мне было уже 18 лет, я решил поступить в Лесотехническую академию и приехал в Ленинград вечером 31 декабря, в ночь под Новый год, именно в эту ночь и состоялась моя первая прогулка по городу, первое знакомство с Ленинградом.

Можно представить, как был потрясен молодой провинциал, увидев такой город, да еще в праздничном убранстве, ярко освещенный, с нарядной публикой. На следующий день, 1 января, я совершил дневную прогулку (гидом были наши знакомые, у которых я остановился, жившие на углу ул. Каляева и Чернышевского), и провели меня таким маршрутом: пр. Чернышевского, ул. Чайковского, Литейный, Невский, ул. Гоголя — до Исаакia и обратно. Восторгу моему не было предела, я был так потрясен красотой города, в дальнейшем, забыв про цель приезда (и подготовку к экзаменам), в течение трех месяцев ежедневно ходил пешком по городу (на трамвай не садился, боялся пропустить что-то интересное). Ходил по разным направлениям, по разным улицам и набережным, но обратный путь домой был один и тот же — от Исаакia, по Невскому и Литейному, до улицы Каляева. У меня не было плана города, а спросить у прохожих, как пройти я стеснялся, по своей скромности, я не считал возможным беспокоить расспросами настоящих ленинградцев.

Помню такой случай, когда я к концу дня очутился на Марсовом поле, чтобы попасть домой, отыскал золотой купол Исаакia и пошел сначала к нему, но выйдя по каналу Грибоедова до Невского проспекта, дальше пошел по знакомому маршруту, по Литейному. О чем

это говорит больше, о моей скромности провинциала, или о глупости, судить не берусь, но то, что за эти три месяца я досконально изучил город и был покорим — это точно. Нельзя сказать, что кроме своей Вологды я ничего не видел, еще в 1924 г. я был три дня в Москве (куда отец ездил в командировку и взял меня с собой), но ходить по Москве одному мне не разрешалось, и я мало что увидел. Москва как-то не потрясла меня, хотя я видел и Кремль с Красной площадью, и даже Храм Христа Спасителя, но не было от увиденного того потрясения, как от Ленинграда.

Уже в апреле 1932 г. я вспомнил о том, что пора бы и устраиваться на работу (я не привык сидеть на иждивении у отца), да и к экзаменам следует подготовиться. И как-то в один прекрасный солнечный день сидел я на берегу Невы, по которой шел первый весенний лед, расположившись на широких ступенях спуска между двух сфинксов и глядя на противоположный берег Невы с Исаакиевским собором. А за спиной стояло прекрасное здание, между колоннами которого стоял Геркулес и еще какая-то богиня. Я сидел и мечтал о том, чтобы устроиться на работу вот в таком же красивом здании и ходить всегда по набережной со сфинксами.

Подойдя ближе к дому, чтобы рассмотреть его подробно, я увидел на дверях маленькое объявление, отпечатанное на машинке, о том, что тресту «Гипрогор» требуются калькировщики. Зайдя внутрь, поднявшись по роскошной лестнице во второй этаж, я понял, что тут помещается проектный институт, который проектирует для Ленинграда всякие дома и что, поступив в этот «Гипрогор» я буду тоже сидеть в этих чудесных залах. Ни минуты не колеблясь, я подал заявление и через час уже был сотрудником «Гипрогора» [1, с. 59].

На другой день, придя на работу, я понял, что калькировочное бюро размещается не в главных залах, а в отдельной комнате, около лестницы, окнами во двор и сидят там только девчонки, ни одного калькировщика мужчины не было, но меня это не смутило, главное, что сижу и работаю среди такой архитектуры, в настоящем Петербурге-Ленинграде. Будучи человеком скромным и молчаливым, я упорно работал, невзирая на насмешки девченок-калькировщиц и недоуменные взгляды инженеров, приходивших за чертежами в калькировочную. Однако это продолжалось недолго, один из инженеров, работавших в бригаде архитектора Троцкого по проектированию дома культуры на Васильевском острове, поинтересовавшись у меня, кто я такой и почему я тут сижу, пригласил меня перейти в его группу, он из меня сделает техника-конструктора, я, конечно, согласился и был рад стать конструктором и строить красивые здания.

Через две недели я был переведен в техники-конструкторы, и этот инженер действительно меня начал учить всем премудростям строительного дела и даже учил делать расчеты конструкций, вплоть до последней заклепки.

Моей первой, реальной, самостоятельной работой в архитектуре был проект оркестровой ямы и просцениума в театре дома культуры: все от расчета и до последнего чертежа было сделано моими руками, чем я очень гордился и об искусстве уже не помышлял.

Но и эта деятельность оказалась тоже временной. В августе 1932 г., когда я твердо сидел в рафаэлевском зале, у ног самого Аполлона, семь человек моих коллег по «Гипрогору» пошли сдавать экзамен в Академию художеств, которая в этом году восстанавливалась после разрухи, размещалась в этом же здании (окнами во двор, в так называемом циркуле) и объявила прием на все курсы.

Эти коллеги, в том числе Иванова, Шретер и другие уговорили и меня подать заявление на первый курс, тем более что экзамены будут семь дней, при сохранении среднего заработка, так что я ничего не теряю, но зато неделю порисую.

Понимая, что я не готов к экзаменам по искусству, что меня, конечно, не примут, я все же рискнул посидеть недельку среди настоящих художников, тем более за казенный счет.

Экзамены по искусству принесли мне больше волнений, чем радости, особенно первый экзамен по рисунку, когда надо было рисовать обнаженную натуру, чего я в жизни ни разу не пробовал. Я поставил свой мольберт сзади всех, чтобы видеть, как другие рисуют живую натуру, но это мне мало помогало, я не мог прямо так, с ходу рисовать человека. Надо признаться, что я не был совсем новичком по части живой натуры, но рисовать ее не пробовал, не знал методики рисования натуры.

Еще в школе, в младших классах, во время летних каникул я изучал живую натуру. В нашей Вологде на реке все лето стояли плоты из бревен вдоль берега, и публика купалась с этих плотов, купален не было, но было твердое правило, что мужчины купаются к западу от моста, а женщины — к востоку, и я пользуясь своим преимуществом маленького и тщедушного мальчика (после болезни я был мал ростом и носил короткие штаны) все лето просиживал на берегу, на женской половине. Женщины меня не стеснялись, считая, что это сидит мальчик кого-то из купающихся. Эти посиделки привели к тому, что я понял — что есть красота! (Может быть это и был тот поворотный момент, который привел меня в искусство? Момент познания красоты).

Однако умозрительное значение человеческой натуры мало помогало мне в рисовании с натуры, во время экзаменов.

Я пытался строить какие-то геометрические фигуры, трапеции, углы, которые фиксировали концы рук, ног, головы человека, чтобы не наврать в пропорциях, хотя я видел, что никто этого не делает. Дежурил на экзаменах известный художник и прекрасный человек К. М. Рудаков, который неоднократно подходил ко мне, делал замечания, что так не рисуют, но видя мою растерянность, подбадривал и даже кое-что подправлял своей рукой. Следующее испытание было живописью. Нам поставили натюрморт с глобусом и еще какими-то предметами. Меня поразило, как многие абитуриенты берут краску на кисть и прямо мажут по бумаге, у меня так не получалось. Я сначала рисовал все карандашом, а потом (как васнецовских богатырей) раскрашивал, при этом, когда цвет идет от темного к светлому, я это делал слоями, как делают на географических картах и как я привык раскрашивать реки на своих чертежах. После раскраски цветом я разводил на блюдечке черную краску и наводил тени на все предметы этого натюрморта, на глобус, на тряпки, которые были фоном и т. д. Вышло очень похоже на натуру, хотя и несколько суше, чем было у моих соседей по экзамену. Третьим экзаменом был рисунок интерьера. Я сидел на ступеньках правой лестницы, ведущей во второй этаж с колоннадой, и рисовал эту колоннаду и потолок. Мне казалось, что все идет нормально, но в это время по лестнице шел один из инженеров «Гипрогора», и посмотрев на мой рисунок, заметил ошибку (одна из балок потолка оказалась не прямой, а ломаной) и после исправления этой ошибки рисунок стал действительно лучше.

Четвертым экзаменом был рисунок на улице, рисовали Фондовую биржу, и, хотя прохожих было много, но знакомые не попадались, и исправлять мои ошибки было некому, но за эту неделю я многому уже научился, и мне было проще.

Хотя абитуриентов было по 2 ½ человека на место, но, видимо, большинство было подготовлено лучше меня, так как в итоге было зачислено на сорок мест — сорок человек и плюс пять запасных кандидатов (на случай отсева), и я был пятым последним кандидатом.

Кандидатам разрешили посещать занятия, и я сразу же уволился из «Гипрогора», хотя надежды на то, что пять человек отсеются было бесконечно мало, но мне уже захотелось заниматься и рисунком, и живописью и вообще окунуться в искусство (не питая особых иллюзий), хоть немножко побыть художником, зная, что обратно в «Гипрогор» меня всегда примут.

Три первых кандидата были вскоре зачислены в состав студентов, так как трое принятых по конкурсу не явились к началу занятий по неизвестным причинам. Четвертый кандидат был зачислен в студенты перед ноябрьскими праздниками ввиду длительной болезни одного из студентов, а вот для пятого кандидата никаких вакансий не предвиделось. И все же

чудо случилось! В конце ноября один из студентов, бывший матрос торгового флота, придя в институт сказал, что его товарищи по плаванию зовут его обратно на судно, отправляющееся в Буэнос-Айрес. Весь курс принял участие в обсуждении этого предложения и уговорил его ехать (по-морскому — идти) в Буэнос-Айрес, такая оказия бывает не часто.

Он подал заявление об уходе, и я был зачислен на его место. Это была несказанная удача, и я считаю этот чудесный город Буэнос-Айрес городом моей судьбы.

До зимней зачетной сессии оставалось всего полтора месяца, за которые я должен был догнать по всем предметам своих коллег по курсу, но чудеса бывают не каждый день, и я, имея пятерки по теоретическим предметам, по искусству шел все же последним. По рисунку и живописи были двойки, а по композиции — тройки с минусом. Я понимал, что отсутствие должной подготовки можно компенсировать только отчаянным трудолюбием и активностью не только в зимний период, но и во время каникул, когда все студенты отдыхают, я должен все время тратить на рисунок и живопись.

Раз и навсегда я установил себе норму на летние каникулы — 100 листов этюдов и рисунков, и за все время обучения в Академии (6 лет — в институте и 4 года — в аспирантуре) я неизменно выполнял свою норму.

Такое трудолюбие и такая увлеченность искусством не могли не остаться незамеченными у педагогов, которые стали уделять мне внимания больше, чем другим студентам и вообще мне всегда везло на хороших педагогов. С большой благодарностью я вспоминаю архитекторов Руднева, Троцкого, Фомина, Катонина и др., скульптора Каплянского и художника Рудакова (неизменно благожелательных и заботливых), заведующего кафедрой живописи, художника Тырсу, который не только работал со мной в часы занятий, но и приглашал меня к себе домой, показывал свою живопись и рассказывал, как писался тот или иной этюд или его отдельные места. Много внимания уделял мне и педагог, ведущий отмывку деталей архитектуры, академик Котов и др. педагоги [3, с. 40–80].

Собственная старательность и внимание педагогов принесли свои плоды. После второго семестра у меня не было уже ни одной двойки (только тройки по искусству и пятерки по остальным предметам), после 3-го семестра (в зимнюю сессию 2-го курса — по всем предметам уже не было троек, только четверки и выше, а после 4-го семестра по всему циклу художественных дисциплин были только пятерки), и за все последующие годы я уже не опускался ниже и окончил институт без троек, имея 75% отличных оценок и получив диплом с отличием. Успехи в учебе объяснялись не только трудолюбием, но и методами работы, так как я учился не только у педагогов, но и у своих более опытных товарищей.

Один из них — Борис Журавлев — был очень способный, самобытный студент, очень сильный в вопросах композиции, и работая с ним рядом, я перенимал стиль и методы работы, его уверенность, его понимание архитектуры. Другой мой товарищ по курсу — Михаил Бенуа — был не только талантливым, прирожденным архитектором, но и блестяще владел архитектурной графикой. Я не стеснялся подражать ему и часто брал его лучшие графические работы и по вечерам, дома копировал их, повторяя все его приемы работы, манеру отмывки и т. д. Третий — Николай Борушко — был уже опытным художником, окончившим художественную школу и писавший портреты маслом, что для меня было недостижимо.

Когда летом, путешествуя вместе по Кавказу или Средней Азии, мы писали этюды, я всегда садился на шаг сзади него и чуть сбоку и смотрел, как он пишет акварелью или гуашью, как он видит натуру, как чувствует цвет, как кладет мазки кистью. Я не старался копировать его, подражать ему, а старался понять, но писал по-своему.

Еще большее влияние на меня оказала совместная работа с педагогами. В отличие от сегодняшней ситуации (в силу бюрократических препон) педагоги не могут использовать студентов в качестве помощников в своей работе, в те годы студентов часто привлекали педагоги в качестве помощников, а часто даже в качестве соавторов. Уже начиная со второго

курса, я участвовал в работе у профессоров Катонина, Рославлева, Барутчева, Фомина, Левинсона, Лукина и многих других. Часто эти работы проводились у них в мастерских и даже дома, поэтому я хорошо знал не только их стиль работы, но и стиль жизни, семейный уклад, черты характера, которые отражались на их архитектуре, я приобщался к их культуре, их манере работы, познавал их вкусы, мастерство. Первой такой работой было мое участие в качестве помощника по приглашению Катонина и Лукина, выполнявших конкурсный проект Дома Советов в Ленинграде, в 1934 г.

Тогда я впервые наблюдал весь процесс создания проекта от начала до конца, со всеми его сложностями, вариантами, со всей «кухней» архитектурного проекта. Будучи на 3 и 4 курсах, я вместе с моим товарищем Борисом Журавлевым работал постоянно и официально в проектном бюро «Роскино Проект» в должности архитектора, по приглашению нашего декана. С 9 утра до 4-х часов дня мы были студентами, а с 5 до 10 вечера — архитекторами (ежедневно) как соавторы начальника этого бюро — профессора Рославлева. Надо сказать, что такая ежедневная «служба» в проектной организации не только не помешала нашей учебе в институте, но скорее даже помогла, так как мы научились ценить время, планировать свою работу, и с учебными проектами у нас уже не возникло проблем, мы были уже опытные «зубры».

Работа помощниками у таких педагогов, как Левинсон и Фомин (и ряда других педагогов или архитекторов института Ленпроект и др.) дала нам много, в смысле развития вкуса, современного понимания архитектуры, развития общей культуры.

Что касается общего культурного развития, то следует вспомнить еще одного из моих друзей-однокурсников, студентку Фролову, которая взяла шефство над таким неотесанным провинциалом, как я, который в своей Вологде, как в берлоге, не видел ничего лучшего, чем оперетта. Там не было своего постоянного театра, а весной на два месяца приезжал Ленинградский театр оперетты, я с сестрой ходил в туда ежедневно, благо билеты на галерку для школьников стоили по 5 копеек. Естественно, что мы знали все оперетки «от корки до корки», за все «амплуа» от героя до комической старухи. Другой «культуры» мы не знали, ее в Вологде не было, поэтому Фролова начала мое «просвещение» с критики оперетты и пропаганды классической музыки, в том числе часто «выводила» меня в Филармонию. Мне выходы нравились, постепенно привыкая к классической музыке, не замечая, как я сам меняюсь, как меняется мой вкус, мои привычки и пристрастия.

Однажды, еще на втором курсе, я по старой привычке уговорил своих коллег к походу в Ленинградскую оперетту (Музкомедию) и организовал культпоход на «Даму с камелиями», и только там я понял всю разницу между опереттой и настоящей музыкой. Мне стало стыдно за этот «культпоход», и я тайком удрал из театра, чтобы не краснеть перед товарищами. С тех пор я стал постоянный и неизменный посетитель Филармонии.

Следует вспомнить и еще один случай «самовоспитания», особенно если вспомнить о той невероятной стеснительности, которой я как провинциал обладал. Оно проявилось еще в дни моего знакомства с Ленинградом. Я понимал, что с такой стеснительностью и нерасторопностью я пропаду в своей будущей работе, где нужны не только способности и знания, но и «настырность», умение подать себя, защитить свою работу, деловые и организаторские качества, поэтому я решил воспитывать свой характер, воспитывать в себе смелость, раскрепощенность, попросту говоря, хамство. Случай не заставил себя ждать, и еще в начале второго курса один из моих любимых педагогов, профессор Троцкий, заметив, что в отличие от моих товарищей я еще нигде не «халтурю», предложил мне сделать перспективу для его знакомой, архитектора Канценеленбоген. Я с радостью (но и с робостью) согласился, получил у нее задание и через неделю принес готовую работу. Я еще мало что умел и, естественно, первая работа на заказ была сделана слабо, а если честно, то «очень слабо», что я и сам понимал, но лучше пока не умел. Когда я принес работу домой к «заказчице», она сразу сказала, что такая работа ее не устраивает и тут же засунула ее за буфет.

Я прекрасно помню, что стоял молча, красный как рак, но не уходил, считая, что раз работу мне не возвратили, значит должны заплатить, что «бизнес есть бизнес», и после длительной паузы заказчица сказала, что больше чем половину условленной суммы она мне заплатить не может, так как всю работу надо делать заново. Я молча принял эту половину и также молча, не попрощавшись ушел. После этого я еще тридцать лет избегал встречи с архитектором Канценеленбоген, идя по улице (а мы оба жили на Литейном проспекте), я внимательно смотрел по сторонам, чтобы вовремя перейти на другую сторону. Только после смерти своей первой «заказчицы» я вздохнул свободно и стал спокойно ходить по городу.

Я прекрасно понимал, что мое воспитание «хамства» — это действительно хамство, но также понимал и то, что это было необходимо. Без такого самовоспитания я не стал бы архитектором, а был бы скромным помощником и исполнителем чужих проектов.

В деле самовоспитания определенную роль играл и спорт. За годы ученья в институте и аспирантуре я пробовал заниматься разными видами спорта, но все же основными были лыжи и альпинизм. Лыжами мы занимались в Кавголово как члены спортивного общества «Искусство» при Доме Искусств имени Станиславского, председателем общества был известный режиссер А. А. Брянцев.

Через это же общество мы включились в альпинизм, пройдя обучение в альпийском лагере «Искусство» (под Эльбрусом), а в дальнейшем там же работали инструкторами, обучая этому студентов художественных и театральных институтов Ленинграда, Москвы и других городов. Само название общества говорит о том, что там были художники, музыканты, актеры, солисты балета и кордебалета, архитекторы, искусствоведы и прочие.

Ежедневное и тесное общение, да еще и в таких экстремальных условиях как горное восхождение (когда твоя судьба и жизнь зависит от твоих товарищей), не могло не сказаться и на общем культурном развитии и на чертах характера. Моими ближайшими товарищами по восхождениям были наши ленинградцы — студенты консерватории — виолончелист Шестаков и его жена, хормейстер Фирсова (та самая Фирсова, которая известна своей героической работой в годы войны по маскировке шпилей и куполов наших памятников архитектуры).

Из москвичей в нашей группе инструкторов были пианисты, графики, солисты балета Большого театра и др.

Общение с такими коллегами было очень интересным и полезным.

Мое увлечение живописью продолжалось около 40 лет и началось с 1932 г., когда я увлекся акварелью, способом «по мокрому», когда бумага предварительно смачивается, и краски расплываются, создавая мягкие переходы и взаимопроникновение цвета и формы.

Эта техника далась мне не сразу. Придя в Академию совсем неподготовленным, я имел о природе и предметах совершенно четкое представление (как и всякий человек, не имеющий отношения к искусству), что небо — естественно, голубое, а трава — зеленая, береза — белая с черными полосками, а кирпичная стена — красная, что дом имеет четкие, прямоугольные очертания, а облака — серые и расплывчатые.

Все было четко и ясно, как дважды два равно четыре, и когда педагог по живописи пытался объяснить мне, что моя живопись сухая, скучная, что в ней нет цвета, нет живописи, я не мог его долго понять, считая, что у меня все как в натуре, как в жизни, что я не могу писать «по мокрому», так как дом тоже поплывет и будет похож на облако. Настойчивые рекомендации педагога привели к тому, что я решил рискнуть и послушаться его советов (ведь не может быть, что я один все понимаю, а остальные ничего не понимают).

Первые же мои попытки писать «по мокрому» были неудачны, но очень понравились мне. Я стал получать истинное наслаждение от самого процесса письма акварелью, я понял, что значит «писать цветом», а не раскрашивать от ума готовый рисунок «под натуру». Первые три года я не признавал никакой другой манеры работы с акварелью и только

впоследствии, когда мне захотелось получить более плотные, более «корпусные» этюды, я стал примешивать к акварели гуашевые белила, но на чистую гуашь или темперу никогда не переходил, а писать масляными красками даже не пробовал, меня на масло никогда не тянуло, это не материал для архитектора. Работать «по мокрому» — сложно, трудно отрегулировать, чтобы количество воды было такое, которое требуется в данном месте листа, и часто получалось так, что там, где надо — не очень расплылось, а там, где не надо — все смешалось, поэтому не редко придя с этюдов, уже дома я по 5–6 раз переписывал один и тот же этюд, чтобы добиться желаемого результата.

Такая манера работы привела к тому, что за довоенные годы у меня накопилось много этюдов, наиболее удачными оказались именно те, где я применял уже гуашевые белила, а именно этюды по Бухаре и Самарканду и пейзажи Северного Кавказа и Сванетии, но, к сожалению, они почти все погибли в годы блокады, пока я был на фронте (сожжены в печке соседями), осталось несколько этюдов, приобретенных Музеем Академии художеств и несколько литографий по Сванетии, приобретенных Музеем архитектуры им. Щусева. Конец моей живописной карьере был положен в 1971 г. в Египте, когда, будучи там в туристической поездке, по привычке я взял с собой акварель, но в условиях египетской жары и сухости воздуха (особенно в районе пирамид) не только «по мокрому», но акварелью вообще писать оказалось невозможным, и я перешел там на рисунок фломастером. С тех пор я не беру с собой акварель, а вожу только фломастеры, рисовать которыми можно быстро и удобно как архитектуру, так и пейзаж.

Несмотря на успехи в рисунке и живописи я понимал, что я еще не настоящий художник (в отличие от окончивших живописный факультет), что умея работать конструктором, я не буду полноценным строителем, любя и понимая лес, природу, сады и парки — я уже не могу быть лесоустроителем и дендрологом. Единственная область, где я чувствую себя в «своей тарелке», — это архитектура. Архитектура, не только как композиция или украшение фасадов, а как большой и сложный комплекс всех сопутствующих дисциплин (художественных, технических, философских, экономических, исторических и пр.), как синтез той среды, которая окружает человека, как объединяющее начало искусства и техники. В эти годы я понял, что нашел свой путь, свое призвание, почувствовал удовольствие от работы, легкость и свободу, естественность своего существования и постоянную потребность в занятиях архитектурой. Уверенность, что я «нашел себя» — окрыляла, позволяла с увлечением заниматься любым делом, связанным с архитектурой. Для меня не существовало неинтересных тем, больших или маленьких объектов, в каждом задании (будь то театр или табуретка) есть задача по композиции и трудности решения, преодоление которых и составляет цель и сущность работы архитектора. Интересно все, что трудно. Считая себя именно архитектором, я считал необходимым «иметь свое лицо», быть не просто рядовым архитектором, слепым подражателем существующей моды, а искать что-то свое, необычное.

Начав свою архитектурную деятельность еще в период конструктивизма, я таким практически остался и в дальнейшем, и за все 10 лет пребывания в Академии (институт и аспирантура) я ни одного проекта не выполнил в так называемой «классике». При новых, современных материалах и новой строительной технике я считал неправомерным укладывать архитектуру в «прокрустово ложе» классических форм, но в то же время излишний аскетизм конструктивизма меня тоже не устраивал. Мне хотелось найти что-то среднее, что я называл условно «декоративный конструктивизм». Это не значит, что я не знал классики и законов старой архитектуры, я знал их хорошо и, работая помощником у наших профессоров, я делал вполне грамотные, классические работы, поэтому, в стенах института они всегда позволяли мне делать, что я хочу, не толкали на классику, а наоборот поощряли мою смелость. В этом плане была выполнена и моя дипломная работа на тему «Драматический театр в Ленинграде».

Считая, что главным в архитектуре является человек, я поместил круглый зрительный зал в центре композиции (как в цирке), а все остальное, в том числе и сцена, должно быть ему подчинено, но для этого и все сценические устройства (вся механика сцены) должны двигаться по окружности, вокруг зала, что казалось невозможным. Несмотря на сомнения кафедры, пользуясь поддержкой своего руководителя, академика Руднева, я все же сделал такой проект и с успехом защитил его, но при этом, помимо самого архитектурного проекта, мне пришлось разработать чертежи механики сцены для того, чтобы доказать реальность этой затеи.

После успешной защиты дипломной работы и получения диплома «с отличием» я был оставлен в аспирантуре. Из этого же выпуска 1928 г. в аспирантуру были зачислены еще два отличника: мой товарищ Михаил Бенуа и Петр Мильштейн, и мы втроем стали жить дружной бригадой и вместе заниматься искусством. Следует сказать, что это было самое беззаботное и счастливое время, когда мы занимались только искусством и архитектурой и делали все, что хотели.

Основным нашим занятием было участие во всесоюзных конкурсах и, как правило удачное, при этом мы, будучи людьми разного характера и направлений, удачно работали вместе.

Бенуа был правый край (классик), я был левый край (конструктивист), а Мильштейн — центр (как человек более взрослый, серьезный, член партии), он был нашим арбитром в спорах и умел находить нужную середину.

Первой нашей успешной работой было участие во всесоюзном конкурсе на проект театра в Комсомольске-на-Амуре, где мы получили первую премию и заказ на дальнейшую разработку проекта. Второй работой было участие в конкурсе на проект панорамы «Штурм Перекопа» для города Москвы, итог был скромнее, но все же поощрительная премия была, и виной тому было своеволие Миши Бенуа. Проект был у нас уже закончен, и нам оставалось только упаковать его и сдать на вокзал для отправки багажом в Москву. Мы разошлись вечером, условившись встретиться утром для отправки проекта. Когда мы пришли в 10 часов утра, то увидели, что проект переделан, фасад и перспектива обогатились классическими, декоративными элементами. Оказалось, что Бенуа вечером вернулся обратно в Академию, работал всю ночь и, несмотря на решение нашего «арбитра», переделал на свой вкус основные чертежи. Утром у нас оставался только один час на упаковку, и что-либо исправлять было уже невозможно. То, что он сделал, было, конечно, красиво (он всегда умел рисовать красиво), но уж очень «богато» и пышно, вот за это богатство нам и была снижена премия, и первую премию на этом конкурсе получили москвичи Посохин и Мдоянц, проект которых был очень простой и лаконичный. Занимались мы и более мелкими работами, такими как плакаты, проектом герба для Карело-Финской АССР, начали работу в театре в качестве художников, но вся наша аспирантская деятельность внезапно была прервана войной. С началом Великой Отечественной войны в июне 1941 г. нам было поручено заниматься маскировкой Ленинградского судостроительного завода, а в июле месяце, когда был объявлен набор добровольцев, мы записались в ополчение и вместе с Бенуа попали в 276 отдельный артиллерийско-пулеметный батальон, созданный на базе университета и охранявший подступы к Ленинграду со стороны Красного Села и Гатчины. Наш коллега Мильштейн как коммунист был направлен политруком роты морских пехотинцев и погиб в первые же дни войны. Мы были прикомандированы к штабу батальона, а я (как бывший землемер) был назначен топографом и вместе с командиром батальона занимался решением схемы обороны укрепленного района вокруг Красного Села, а затем вокруг Гатчины. К сожалению, все наши усилия были напрасны, так как из тридцати дотов и дзотов (дерево-земляных укрытий) орудий было установлено только три, а винтовок было меньше, чем у половины бойцов. При таком оснащении говорить о серьезном сопротивлении не приходится, и при первом же натиске немцев мы были выбиты сразу и откатились за Пулковку, а из всего батальона осталось только 25 человек, в основном, мы — штабисты. Когда замкнулось кольцо блокады и фронт стабилизировался,

лишние ополченцы были демобилизованы, в частности, отпустили по домам студентов-дипломников и аспирантов, вернулся и я с надеждой продолжить аспирантуру, а Мишу Бенуа направили в распоряжение штаба 55 армии, охранявшей район Рыбацкое — Колпино.

Придя в Академию, я узнал, что весь коллектив эвакуировался в Самарканд, в Академии никого не осталось, делать мне там нечего, я вторично попросился в ополчение и меня приняли (по просьбе Бенуа) в тот же штаб 55 армии, где я как топограф составлял карту минных полей юго-восточных оборонительных рубежей фронта.

Это продолжалось до ноября 1941 г., пока весь Ленинград, в том числе и армия не перешли на блокадный паек, кормить даже в армии лишних людей было уже нечем, и меня снова демобилизовали. Я снова вернулся домой, снова пошел в Академию, там уже теплилась какая-то жизнь, вернулись демобилизованные дипломники, пришли оставшиеся в Ленинграде девочки-студентки и была организована архитектурная мастерская профессора Лангбарда. К нему меня и прикрепили в качестве ассистента.

Первую блокадную зиму 1941–1942 гг. я провел в Ленинграде и ежедневно ходил пешком с Литейного проспекта (где я жил) в Академию, через Неву. Можно представить, какое ученье было в это время, когда все мысли и студентов, и педагогов были заняты другими проблемами, стремлением выжить, и при первой же возможности, в марте 1942 г. я тоже эвакуировался (по Дороге жизни) с решением доехать до Самарканда. Путь оказался долгим и сложным, так как еще дорогой я заразился сыпным тифом и в Вологде попал в госпиталь, в котором пробыл два месяца, а затем в теплушке еще месяц добирался до Самарканда. Так закончилось мое самое счастливое и самое трагичное время аспирантуры. В Самарканде меня назначили ассистентом к профессору Катонину, и одновременно я пытался продолжить свою аспирантскую деятельность.

Часть III. «Лебединая песня»

Принято считать, что для всякой работы, а особенно в профессиях творческих, наиболее продуктивным периодом (золотым периодом) является возраст от 30 до 40 лет. Мне всегда казалось, что к профессии архитектора это не относится, она требует большого опыта и знаний, что архитекторы в этом возрасте еще считаются молодыми архитекторами и в Союзе архитекторов, в основном, состоят в молодежной секции. Я тоже состоял в ней, в то время ее работой руководил академик Никольский, и считался подающим надежды, а к практической работе архитектора приступил с 1945 г., в тресте «Ленпроект».

Однако, оглядываясь назад, на всю мою деятельность за прошедшие $\frac{3}{4}$ века, прихожу к выводу, что и для меня годы от 30 до 40 тоже оказались периодом наивысшего творческого расцвета. Это не были осуществленные постройки, все это были только проекты на бумаге, но именно они были тем творческим самовыражением, которое характеризует меня как художника-архитектора. Родился я в 1913 г., а моей лучшей работой (с моей точки зрения) была аспирантская работа в 1943–1944 гг., на тему «Эспланада Мира», это часть моей диссертации — общественные сооружения на эспланаде мира в Ленинграде.

В ней я с наибольшей полнотой выразил свое отношение к архитектуре, как синтезу искусства и строительства. Эту работу я считаю своей «лебединой песней». Ничего лучшего я не создавал и уже не создам. Конечно, последующие годы были годами накопления опыта, знаний, навыков, работы стали более зрелые, но они уже не имели того творческого взлета — как работы раннего периода. К своему «золотому периоду» я отнес бы конкурсные работы на станции метро Балтийская и Витебская (1946–1948 гг.), проект правительственного центра в Ташкенте (1946 г.), Арка Победы в Ленинграде (1946 г.), памятник жертвам блокады на Пискаревском кладбище (1945 г.) и некоторые другие. Вероятно, следует более подробно остановиться на истории моей диссертации.

Мы, три аспиранта Академии, начали работы над диссертацией еще до войны, в 1941 г. Главный архитектор города Баранов предложил нам взять конкретную тему по Ленинграду и разработать проект реконструкций новой магистрали города, которая должна пройти от Адмиралтейства, на юг по Измайловскому проспекту, с пробивкой его через Варшавскую железную дорогу, с выходом к южным границам города. По решению кафедры, мы должны были втроем разработать планировочные предложения по новой магистрали, а в качестве личных диссертаций — разработать три комплекта предложений по отдельным разделам: общественные здания, жилые дома, промышленные сооружения. Война прервала нашу совместную работу, но попав в 1942 г. в Самарканд, я считал своим долгом разработать общую, планировочную часть (с тем, чтобы мои коллеги после войны могли сразу приступить к своим разделам диссертаций). Разработав проект планировки, как одну из главных магистралей города, я назвал эту магистраль «Эспланада Мира», посвятив ее победе в Великой Отечественной войне, так как в этой победе я не сомневался даже тогда, в трудном 1942 г.

С 1943 г. я начал работу над своей частью диссертации — проектами общественных зданий и сооружений, размещенных на этой эспланаде, при том, что все они должны быть памятниками победы в этой войне, отражать дух и характер народа-победителя, подобно тому, как это выражают триумфальные арки, и соборы, построенные в честь победы над Наполеоном. В комплект сооружений, предусмотренных проектом «Эспланады Мира», входили: картинная галерея, Морской музей, национальный музей, универмаг, виадук через проспект, пантеон и другие сооружения, и все это заканчивалось новым зданием Варшавского вокзала, замыкавшем эспланаду, в районе нынешнего проспекта Ленина.

Работа над художественным образом этих сооружений шла легко и быстро, так как я не был ничем связан в своей фантазии, в раскрытии своего понимания новой архитектуры, но вот решение вопросов конструкции и материалов встретили некоторые затруднения, ввиду полного отсутствия в Самарканде хороших технических библиотек и литературы, в том числе и специальных журналов, которые могли бы дать представление о современном состоянии вопросов строительства за рубежом.

Я принял решение о том, что новые сооружения следует проектировать не на основе того, что было до войны, а на основе того, что будет (вернее того, что должно быть), исходя из определенных тенденций, диктуемых временем. Я решил, что строить надо не из мелких, штучных материалов, полуручным способом, а из крупных панелей с наполнением их новыми, легкими заполнителями. Таких в природе еще не существовало, но их поиски уже велись. Для монтажа крупных панелей должны применяться не мелкие автокраны, а крупные порталные краны, применявшиеся в те годы только в судостроении.

Я считал, что архитектуре будущего должна соответствовать и строительная техника будущего, но я не учел вопросы тактики, что найдутся противники и того, и другого. Защита моей диссертации не могла состояться в Самарканде, ввиду предстоящего возвращения Академии, из эвакуации в Ленинград. Целым эшелоном, состав Академии выехал из Самарканды, но уехал не дальше Москвы, так как Ленинград был еще не полностью освобожден и не принимал нас. Нам пришлось несколько месяцев жить в Троице-Сергиевской лавре, в помещениях семинарии, где я и заканчивал свою диссертацию, где и состоялась ее защита.

На предварительном рассмотрении ее на кафедре, меня предупредили, что вся диссертация — это чистая фантазия, особенно в вопросах техники, не подкрепленная научно и для защиты неприемлема, но я настоял на организации защиты, так как для переезда в Ленинград мне необходимо иметь кандидатскую степень, чтобы по суду вернуть в Ленинграде свою квартиру, занятую блокадниками (такие были законы в тот период). Кроме того, я был настолько уверен в своей правоте, что никак не соглашался что-либо исправлять и менять. Это не были примитивное упрямство и самоуверенность (хотя и они были моей характерной чертой), это была позиция. Кроме того, я надеялся на поддержку художников, членов ученого совета. Защита

состоялась: из 25 членов совета в поддержку диссертации голосовало 4 члена совета, против — 7 и воздержались 14 человек. Этот провал был обусловлен не столько критикой членов кафедры — ее технической стороны, сколько критикой ее архитектуры со стороны председательствующего на совете президента Академии художеств, академика Грабаря и директора института, археолога Каргера. Возможно, имело значение и отказ защищать мою диссертацию профессора Катонина, считавшегося моим официальным руководителем. После защиты ко мне подошел скульптор, профессор Синайский и просил извинения от лица всех художников, что они воздержались. Им очень понравилась художественная сторона проекта, но, если специалисты говорят, что так быть не может, они все решили воздержаться от голосования.

Провал диссертации имел для меня в дальнейшем большие последствия: потерю квартиры в Ленинграде и, как следствие, потерю семьи, потерю возможности получить ученые звания профессора или заслуженного архитектора и т. д., но ни разу за все годы, ни на минуту я не сожалел об этой диссертации, считаю ее своей лучшей работой. Мои прогнозы (или фантазии) сбылись, ибо через 10 лет, уже в Ленинграде строились дома из легкобетонных панелей с заполнителем из керамзита и других, легких и новых материалов, а в одном чехословацком журнале я увидел фотографию, где жилой дом строили порталным краном. Что касается критики моей архитектуры академиком Грабарем (который говорил, что это гротеск, это издевательство над классикой), то в дальнейшем применение классических деталей в современной архитектуре получило не только большое распространение, но и специальный термин — постмодернизм.

Вернувшись в Ленинград, я оказался у разбитого корыта, и всю жизнь надо было начинать заново, но практически изменилась только личная жизнь, а мои воззрения на архитектуру остались прежние, так же как мое упрямство и трудолюбие.

Часть IV. Новая жизнь

Вернувшись в 1944 г. в Ленинград, мне действительно пришлось начинать новую жизнь, так как на зарплату ассистента (без степени) жить было невозможно. Я поступил на работу в трест «Ленпроект», но по приглашению Катонина (который получил там персональную мастерскую) сразу на должность заместителя руководителя мастерской (минуя все предыдущие ступени иерархической лестницы — архитектора, старшего архитектора, группового архитектора и т. п.). Работа нашей мастерской сосредотачивалась в основном в центральных районах города, и моими первыми работами были восстановление Марсова поля, сада у Адмиралтейства, реконструкция Михайловского сада, района Инженерного замка и др., в основном в области садово-паркового искусства [2, с. 375–380]. Были работы и по восстановлению жилых домов, разрушенных в годы войны, но в первые годы мы с Катониным много внимания уделяли конкурсным работам, в том числе памятникам на Пискаревском и Богословском кладбищах, правительственному центру в Ташкенте, памятнику на переднем крае обороны в Пулковке и т. д.



Ил. 2. Проект реконструкции района Михайловского замка (совместно с архитекторами Н. В. Барановым и Е. И. Катониным), 1946

С 1945 г. Катонину была поручена разработка проекта парка Победы в Московском районе, которую мы начали вместе, а после его отъезда из Ленинграда в 1946 г. я продолжаю уже один, вплоть до настоящего времени [2, с. 375–380; 1, с. 59–60.].

Разлад и взаимная нетерпимость между городским архитектором Барановым и профессором Катониным, начавшаяся еще до войны, особенно обострилась после войны, в основном из-за парка Победы (который Баранов хотел взять в свою мастерскую), что и вынудило коренного петербуржца Катонина уехать в Киев. Руководство мастерской было передано профессору Витману, а через пару лет, после его смерти, я был назначен руководителем этой мастерской. Так началась моя самостоятельная творческая жизнь, с ее заботами и ответственностью.

Основной проблемой стала забота о том, как совместить мое кредо «антиклассика» с господствующим тогда официальным стилем возрождения классики. Это привело к тому, что я больше стал уделять внимания таким объектам, как планировка, озеленение, детские сады и пионерлагеря (тем более, что наша мастерская стала заниматься и курортным районом), где влияние классики сказывалось меньше, но все же приходилось заниматься и жилыми, и общественными зданиями, где Градостроительный совет пропускал только классику. Характерным примером может служить проект жилого дома на Ждановской набережной, дом 11. Неоднократные мои представления на совет с ходу отвергались, и было заявлено, что проекты не в «классике» и рассматриваться не будут. Пришлось представить в «классике», в таком виде я его и построил, но фасады подписать отказался, и только через двадцать лет я стал его включать в список своих творческих работ, когда увидел, что все построенное в натуре (или почти все) — в классике.



Ил. 3. Пропилеи парка Победы Московского района

я уже включаю в список своих работ на равных правах. Когда коллеги смотрят фотографии построек, то складывается впечатление, что я обычный «классик», как большинство архитекторов того периода, не догадываясь, что я был «антиклассиком», что меня в Союзе архитекторов дважды прорабатывали как «формалиста». Жизнь есть борьба, а борьба в одиночку всегда трудна, и мне, убежденному в своей судьбе, — как архитектора, обидно было работать только на «полку», хотелось видеть свои работы в натуре, в жизни, поэтому приходилось идти на компромиссы ради реального строительства.

Самое любопытное, что те люди, которые заставляли меня делать классику, после перехода строительства на индустриальные рельсы — повернулись на 180 градусов и стали противниками классики. С 1968 г., в течение 20 лет, я состоял в городском обществе охраны памятников и охранял старый Петербург и его классическую архитектуру от разрушения руками «бывших классиков». В обществе были убеждены, что враг № 1 — Каменский (архитектурное управление), а враг № 2 — Сперанский (Союз архитекторов). Если в прежние годы я был «левым» и протестовал против «новой классики», то в последние годы я стал «правым» и охраняю «старую классику».

Также в архивах на полках хранятся кипы моих проектов по малым формам парка Победы, а то, что построено — в «классике». Одной из причин, почему я перешел в 1960 г. из «Ленпроекта» в проектную организацию, на промышленное строительство, явилось желание работать в новых материалах, с новой техникой, новой архитектурой. Это не значит, что мои постройки в «классике» — плохие, они сделаны профессионально, поэтому, в последние годы все свои постройки и проекты

Вероятно, в этом сказалась та любовь к Петербургу-Ленинграду, которую я приобрел в год своего приезда в Ленинград. Характерной чертой этого периода является и то, что наряду с основной работой в «Ленпроекте» и педагогической работой ассистентом в Академии художеств, я работал параллельно (по вечерам) еще в ряде проектных институтов, в том числе по проектированию мостов (из них построены путепровод через Московский проспект в Ленинграде и мост через Волгу в г. Калинин и др.), по строительству сооружений железнодорожного транспорта (Вычислительный центр на Боровой ул. в Ленинграде, посты электрической централизации товарных станций в Ленинграде, в Орехово-Зуево под Москвой и на ст. Панеряй под Вильнюсом). Много внимания уделял промышленному строительству (научно-исследовательский институт танковой промышленности с производственной базой, сборочный корпус завода «Большевик», планировка и озеленение Кировского завода и пр.), работе по проектированию санаториев в Сочи и Кисловодске, в курортной зоне Ленинграда и т. д. Пожалуй, нет такой отрасли строительства, в которой я не принимал бы участия, возможно, только в сельхоз строительстве (да и то, в период укрепления колхозов, я был в Леноблпроекте консультантом по проектированию новых поселков). Мне казалось интересным менять характер работ, пробовать свои силы во всех отраслях — от промышленного и военного строительства, до планировки и реставрации. Мне представляется скучным, когда архитектор всю жизнь сидит только на объектах одного профиля, хотя он и добивается определенного профессионализма.

Много времени я уделял совместной работе со скульпторами. Первой такой работой было выполнение ансамбля в Некрополе Волкова кладбища, совместно с академиком Манизер, на месте захоронений семьи Ульяновых. Вместе с ним мы ставили в парке Победы памятник Зое Космодемьянской. Очень полезной для себя я считаю совместную работу со скульптором Пинчук, над конкурсными работами памятников Гоголю, Жданову и др. Совместно со скульптором Эйдлиным мы поставили памятник Сурикову в Красноярске и А. Матросову — в парке Победы.

Последние годы совместная работа со скульптором Нейманом дала, с моей точки зрения, неплохие результаты, например, осуществленные памятники морякам-балтийцам в Ленинграде и воинам колхоза «Калланбек» в Казахстане (хотя и завершенном еще не до конца, без благоустройства). Интересной могла бы получиться и работа над фонтаном «Ладога», оставшаяся неосуществленной, и работы по санаторию в Сочи.

С 1962 г. я перешел на постоянную работу в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной доцентом, сочетая свою педагогическую деятельность с творческой, но разнообразие работ стало уже менее широким, так как совместительство (для архитекторов) было запрещено, и работа могла идти только по линии художественного фонда, поэтому основные темы работ были либо совместно со скульпторами (над памятниками), либо по разработке интерьеров зданий или благоустройству территорий.

Наиболее удачными работами этого периода были проекты молодежного парка в г. Пикалево и благоустройство парка культуры в г. Каменск-Шахтинский, но оба они остались неосуществленными.

Из творческих работ последних лет следует отметить постоянную работу над усовершенствованием проекта планировки парка Победы, над проектом реконструкции здания ЛВХПУ, а также конкурсный проект над памятником Октябрьской революции в Ленинграде. Этот конкурс вообще закончился бесславно, да при нынешней ситуации с архитектурой и не мог закончиться ничем иным, но даже при идеальном проведении конкурса нашему проекту (совместно с архитектором В. М. Липовским) суждена была неудача. Мы хотели поставить памятник против Таврического дворца, в старой части города, в районе Смольного, где был штаб революции, на месте существующей водонапорной башни. Патриоты старого города не хотели иметь новый памятник в старом районе, как нарушение сложившейся структуры Петербурга, а более молодые ленинградцы хотели видеть новый памятник в новой части города, куда наш проект не мог быть применен, ввиду его «старомодности».

Я не сожалею об этой, закономерной, неудаче и работал над проектом с увлечением, видя в нем возможность еще раз продемонстрировать свое кредо — синтез архитектуры, живописи и конструкции в решении задач общегородского значения.

Этот проект сродни тому, что я пытался сделать в проекте «Эспланада Мира» в 1943 г. Такая стабильность, несмотря на резкие смены ситуации, говорит о постоянстве моего кредо в архитектуре, либо о принципиальности (либо упрямстве), но показывает, что в будущем можно ожидать только количественное увеличение числа работ, но не их качественное изменение. Нового уже не будет.

За этот послевоенный период я часто занимался и научной работой, писал статьи в газеты и журналы, делал доклады на научных конференциях, писал методические пособия для студентов (в частности, работу «Основы Архитектуры», которая ввиду ее большого объема (4 печатных листа) не могла быть отпечатана в нашей типографии. Пытался я и работать над новой диссертацией (понимая ее необходимость для работника педагогического профиля), но попытки написать книгу тоже кончились неудачей. Первая тема была по вопросу садово-паркового искусства, так как я имел уже достаточный опыт в этой области, но мои попытки изобрести новый «русский стиль» (наряду с известными французским — регулярным и английским — пейзажным), как их синтетическое взаимообогащение и симбиоз — встретили резкое противодействие со стороны ленинградских специалистов ландшафтной архитектуры.

Такое же возражение с их стороны встретили и мои попытки ввести в парках Победы новое понятие — «героический пейзаж» [5, с. 376–393], который я изобрел, изучая работы таких художников, как Пуссен, Гюбер-Робер, Рейсдал и др. Не имея поддержки у специалистов в своих изысканиях нового и не желая писать безликую, типовую работу (а также не желая отказываться от своих принципов — в силу своего упрямства), я отказался от этой темы. Вторая тема, которая меня интересовала, — это проблема «городов будущего», которая была в моде и упорно муссировалась в печати тех лет, также сорвалась. Начав работу над ней и найдя какой-то принципиальный подход к теме, я поехал в Москву, в научный институт истории и теории архитектуры. В поисках материала я встретил там



Ил. 4. Кафедра интерьера и оборудования ЛВХПУ им. В. И. Мухомовой (05.03.1986).

Члены кафедры (слева направо) верхний ряд: И. Д. Билибин, В. М. Чурилин, Л. В. Гоц, В. В. Пиркер, Н. Н. Балашова, Р. Н. Иванов, В. И. Балабина, А. П. Павлов, Ф. К. Романовский, Л. Г. Бадалян. Сидят: С. Л. Михайлов, В. Д. Кирхоглани, З. Б. Тамашевская, Г. П. Степанов, Т. Ю. Дягтерева, В. А. Петров

отпор, так как ряд сотрудников института уже работали над этой темой, и в получении материалов было отказано. В этих условиях я счел бесперспективным соревноваться с целым институтом и работу прекратил. Возможно, выйдя на пенсию, я когда-нибудь и напишу журнальную статью на эту тему, а пока сижу без степеней и званий, что отражается на моей педагогической деятельности. Студенты знают, что педагогикой я занимаюсь уже 50 лет и все еще «вечный доцент», а встречают обычно «по одежке». Ну что же, как говорится, «каждому свое». Осталось еще осветить мою общественную деятельность на поприще архитектуры. Общественных нагрузок было много, особенно участие в разных художественных и технических советах.

В первые послевоенные годы я был секретарем молодежной секции Союза архитекторов, членом правления Ленинградского союза, а затем и членом правления Союза архитекторов СССР. 6 лет был председателем художественного совета Ленинградских обойных фабрик, членом художественного совета экспериментальных мастерских ЛВХПУ и более 25 лет был членом совета Главного управления Культуры Ленгорисполкома и Градостроительного совета управления архитектуры, членом Президиума и Председателем архитектурной секции городского общества охраны памятников, а с 1952 г. бессменным членом художественного совета фарфорового завода им. Ломоносова, членом ученого совета факультета и ряда других советов.

Такая нагрузка отнимала немало времени и сил, но и приносила свою пользу, так как я был постоянно в курсе всех новшеств и событий в области искусства и архитектуры, градостроительства и реставрации, техники и педагогики, что соответствовало моему стремлению к разнообразию в архитектурной деятельности, к комплексности в решении вопросов архитектуры, к синтезу искусств. Несмотря на целый ряд провалов и неудач, я никогда ни о чем не жалел, всегда вел себя так, как я хотел, всегда был самым собой, и в плохом, и в хорошем, это не себялюбие, а самоутверждение, привычка быть самым собой».

ЛИТЕРАТУРА

1. Кирхоглани В. Д. Героический пейзаж // Аврора. Л., 1975. № 5. С. 59–60.
2. Кирхоглани В. Д. Из опыта ландшафтного строительства в Ленинграде. О реконструкции садового ансамбля Русского музея и Инженерного замка. Парк Победы в Московском районе // Памятники истории и культуры Петербурга. СПб., 1997. Вып. 4. С. 375–380.
3. Кирхоглани В. Д. Путь в архитектуру, или не очень краткая автобиография / Кирхоглани В. Д. [текст]; предисловие и публикация М. С. Штиглиц // Невский архив. СПб., Европейский дом, 2019. Вып. XI. С. 40–80.
4. Штиглиц М. С. Архитектор В. Д. Кирхоглани — профессор ЛВХПУ имени В. И. Мухомовой // Месмахеровские чтения — 2018: материалы международной науч.-практ. конф., 21–22 марта 2018 г.: сб. науч. ст. / ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица»; науч. ред. А. О. Котломанов. СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2018. С. 63–73.
5. Штиглиц М. С. Валериан Кирхоглани (1913–1994). Архитекторы об архитекторах. Ленинград — Петербург. XX век / сост. Ю. И. Курбатов. СПб., 1999. С. 376–393.
6. Штиглиц М. С. Валериан Дмитриевич Кирхоглани. Зодчий, педагог и общественный деятель // Архитектурный ежегодник. СПб., 2014. С. 150–153.

Сведения об авторе:

Штиглиц Маргарита Сергеевна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, доктор архитектуры, член-корреспондент Российской академии архитектуры и строительных наук, профессор, Центр инновационных образовательных проектов; mstig@mail.ru

Margarita Sergeevna Stieglitz, PhD in Architecture, member of Russian Academy of Architecture and Construction Sciences, Professor of Centre of Innovative Educational Projects, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; mstig@mail.ru

Научное издание

УЧИТЕЛЬ — УЧЕНИК
БИОГРАФИЧЕСКИЕ ПОРТРЕТЫ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ
ЛВХПУ им. В. И. Мухиной — СПГХПА им. А. Л. Штиглица

Монография

Научные редакторы: А. И. Бартенев, Г. Е. Прохоренко

Редактор-составитель: М. Е. Орлова-Шейнер

Корректор: С. М. Болгова

Координатор О. Ф. Никандрова

Подготовка оригинал-макета: ЦНИТ «АСТЕРИОН»

Отпечатано в ЦНИТ «АСТЕРИОН»

Заказ № 027. Подписано в печать 19.02.2021 г. Бумага офсетная.

Формат 60×84^{1/8}. Объем 15 п. л. Тираж 500 экз.

Санкт-Петербург, 191015, а/я 83, тел./факс (812) 685–73–00, 970–35–70

E-mail: asterion@asterion.ru <http://www.asterion.ru>

https://vk.com/asterion_izdatelstvo

STIEGLITZ
ACADEMY

ISBN 978-5-6045957-1-8



9 785604 595718

Санкт-Петербург
2021