



Слева: Мартин Фердинанд Квадаль. Натурный класс в Венской академии. 1787 г.

Внизу: Борис Кустодиев. Постановка натуры в мастерской И. Е. Репина в Академии художеств. 1899 г.



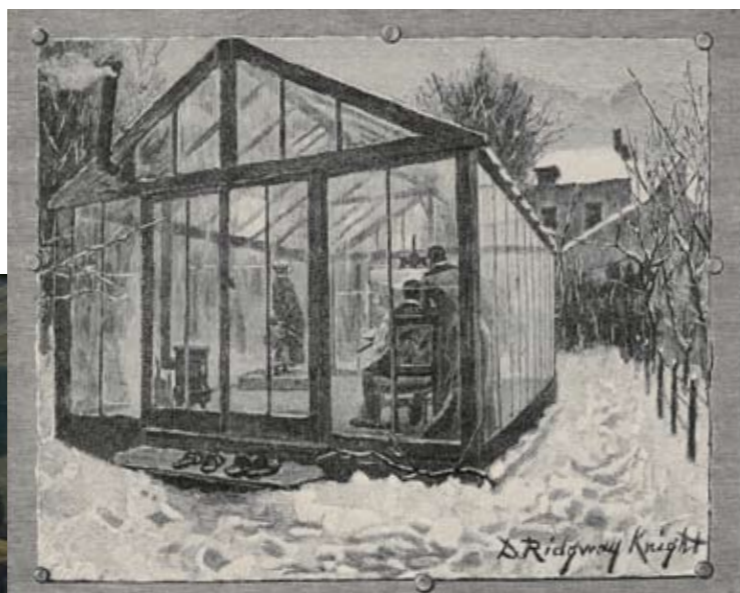
ФОТО: REGNUM



Вверху: Неизвестный художник. Две модели. Гравюра с картины Эмиля Сакре. 4 июля 1874 г., газета «The Graphic». Собр. Д. В. Фомичевой

Вверху: Филипп Галле. Мастерская художника. Около 1595 г.

Внизу: Вильгельм Бендз. Натурный класс в Копенгагенской академии. 1826 г.



Вверху: Д. Р. Найт. Застекленная мастерская Найта. 1870–1890-е гг. Собр. Д. В. Фомичевой

Одна из важных на сегодняшний день задач в подготовке специалистов – создание учебных пособий по истории изобразительного искусства для будущих художников. Слова «история искусства» обычно ассоциируются с определенным стереотипом изложения материала: это прежде всего историческое исследование, «внешняя оболочка» культуры и искусства того или иного периода.

Искусствоведческие исследования, как правило, не раскрывают в достаточной мере ключевые, насущные для художника вопросы: как сделано произведение, какими средствами мастер добился задуманного воздействия на зрителя, силы художественного образа. В трудах искусствоведов редко удается почерпнуть сведения о сложнейших технических приемах, уникальных материалах для живописи, графики, предметов декоративно-прикладных искусств, которые умели изготавливать старые мастера. Недостаток подобных сведений в литературе по искусству связан с тем, что актуальные для художников темы, как правило, способны глубоко проанализировать и изложить только хорошие опытные художники-профессионалы.

Будущим художникам, обучающимся в современных учебных заведениях, историю искусства читают так же, как искусствоведом. Это в корне неверно. Молодые художники хотят в первую очередь получить как можно больше информации, имеющей прикладное значение для своего творчества. Но, кстати, и искусствоведом было бы полезно давать больше знаний о профессиональной «кухне» живописцев, графиков, скульпторов.

В пособиях для художников необходимо в первую очередь описывать систему, последовательность исполнения, технико-технологические особенности шедевров изобразительного искусства. Ведь старые мастера создавали совершенно невероятные в техническом отношении произведения, причем вручную. Они умели делать шедевры вручную! Сегодня мы так деградировали, что мало кто понимает в технике и технологии мозаики или витража, росписи или лепке фарфора, акварельной миниатюре или многослойной масляной живописи...

Изучая историю искусства, мы видим, что великие художники проводили серьезную, глубокую работу над своими произведениями от первого замысла до завершения. Существовали и парадоксальные для нас вещи, в частности особый подход к использованию достижений в изобразительном искусстве. Понятия «плагиат» в современном смысле этого слова не существовало. Достижения того или иного художника были достоянием всей культуры, всего искусства. Не считалось зазорным использовать в авторских композициях фрагменты чужих шедевров; удачные книжные миниатюры переводились в монументальные произведения, а монументальные произведения – в миниатюры. Художники эпохи Возрождения и более поздних периодов постоянно использовали античную скульптуру, смело рисовали ее в своих композициях, потому что подобного безупречно чистого образа идеального человека с прекрасными пропорциями, гармоничного и совершенного, в природе найти почти невозможно. Художники-классики постоянно пользовались достижениями античной культуры, что было для них естественной формой творческого развития.

В прошедшие эпохи существовала мощнейшая школа передачи мастерства, ее также необходимо изучать и описывать. Это было гораздо более серьезное отношение к воспитанию художника, чем сегодня. Ученики последовательно проходили все ступени развития, пока не вырастал тот достойный, кому мастер мог передать все мастерство, знание, умение, секреты. И подобный ученик, как правило, по-своему продолжал деятельность учителя, создавал свою школу. Именно таким образом и развивалось изобразительное искусство.

Старые мастера использовали много разнообразных профессиональных наработок, которые передавались из поколения в поколение.

Это то, что сегодня мы называем традицией. Не стремление сделать что-то новое, но стремление своими чувствами, своими ощущениями, умениями и мастерством максимально продолжить лучшее в традиционном. Если в ученике есть подлинное творческое начало, то он разовьет и продолжит традицию в другом ключе, с иными смыслами. Наглядный пример тому – византийские орнаменты, которые трансформировались на протяжении всей своей истории. Один и тот же орнамент в каждом храме, на каждом архитектурном элементе приобретал абсолютно неповторимое звучание, выражавшееся в пропорциях, деталях, образе. Следовательно, основой преподавания истории искусства для художников в первую очередь должно стать глубокое понимание традиции.

Нужно изучать, в частности, и каковы были требования к художественным материалам. Например, фламандцы писали на дубовых досках многолетней выдержки, строго следя за их качеством, добротностью красок, лаков, да и в целом всех произведений, которые выходили из-под кисти членов гильдии. Это было строгое правило. Существуют и невоспроизводимые сегодня традиционные техники, которыми мы любимся, восхищаемся. Например, мозаики Равенны. Византийские мозаичисты владели секретами, унаследованными от античных мастеров: какие металлосодержащие породы плавятся при каких температурах, как сплавлять их друг с другом. В мозаиках Равенны есть

эффект уникального природного цвета, который невозможно повторить, эти знания утрачены.

А как мастера готовили под мозаики поверхность стен из тонких керамических кирпичей, или плинфы? Первый слой раствора делали из крупных фракций толченых мрамора и плинфы, добавляя особым образом выдержанную известь, – такой извести у нас нет. Второй слой – более мелкие фракции мрамора и плинфы с известью. Последний слой был подобен левкасу, в него и вставлялись мозаичные камни.

Важно понимать, что сегодня смальта мозаик Равенны – не совсем та, что была в VI столетии: некоторые детали утрачены, механически повреждены. Сегодня мы видим мозаики Равенны не в их первоизданном виде, частично это работа художников-реставраторов.

Конечно, многое о том, как сделаны шедевры изобразительного искусства, знают художники-реставраторы. И если мы говорим о создании учебных пособий для художников, то, безусловно, к их написанию надо в первую очередь привлекать реставраторов, потому что

хорошая история искусства для художников – это рассказ о том, как, из каких материалов выполнены произведения мастеров.

Не только художники, но и дизайнеры должны знать, каким образом создавались шедевры декоративно-прикладного искусства и как работать в декоративных техниках с использованием тех материалов, которые доступны нам сегодня.

История искусства для художников может быть полезна и всем, кто интересуется культурой. Например, все с огромным интересом слушают рассказы о том, как компоновались портреты, бывают пора-



Императрица Феодора.
VI в. Мозаика.
Сан-Витале, Равенна



Вверху слева:
Сандро Боттичелли
и мастерская.
Венера. Деталь. Б. д.
Холст, масло, перенесено
с деревянной панели.
Галерея Сабауда, Турин



Вверху справа:
Сандро Боттичелли.
Рождение Венеры.
Деталь. Ок. 1485 г.
Холст, темпера.
172x278,5 см.
Галерея Уффици,
Флоренция

жены тем, что многие из них не вполне натурные, даже и не совсем портретные, так как была принята идеализация образа. Удивляются, что фигуры в своих картинах художники писали с одной и той же натурщицы. Что у всеми уважаемого, любимого, гениального Сандро Боттичелли была одна любимая натурщица. Что и Якопо Тинторетто в своих многофигурных композициях многократно повторяет одно и то же лицо, руки, одну и ту же фигуру. У Боттичелли и Тинторетто была задача создавать возвышенные мифологические образы, а не индивидуальные изображения конкретных людей, иначе они низвели бы свои картины до уровня бытовых сцен. В истории искусства много подобных интересных, необычных фактов.

История изобразительного искусства для художников – это знания, дающие возможность по-новому воспринимать искусство, приносящие практическую пользу, подталкивающие к работе над произведениями, которые художник в противном случае даже и не замыслил бы создавать.

Журнал *Secreta Artis*, седьмой номер которого мы представляем читателям, с первого своего выпуска в мае 2018 г. публикует материалы, которые могут послужить созданию учебника по истории изобразительного искусства для художников. Наши авторы – прежде всего опытные профессиональные художники, художники-педагоги, реставраторы. Дальнейшее развитие журнала планируется именно в этом актуальном, недостаточно изученном направлении науки об искусстве графики, живописи, скульптуры и декоративно-прикладного искусства. Главные задачи журнала *Secreta Artis* – исследовать, каким образом создаются произведения изобразительного искусства, как воспитать хороших художников.

Nowadays, one of the most crucial tasks in training specialists is the creation of textbooks on the history of fine art for future artists. The words “art history” are routinely associated with a certain stereotype of the presentation of material. It primarily concerns the field of historical research, the “outer shell” of culture and art pertaining to a particular period.

Art criticism, as a rule, does not sufficiently reveal the salient questions that are of acute importance for the artist: how the work was conducted, by what means the master achieved the intended effect on the viewer and how the strength of the artistic image was reached.

Works of art historians rarely contain details on the most complicated technical methods, for example, unique materials used for painting, drawing, as well as decorative art objects which the old masters were previously able to make. Near absence of these themes in the art literature may be explained by the fact that questions that hold significant relevance for artists can, for the most part, be deeply analyzed and properly set forth solely by exceptional, experienced professional artists.

Future artists attending modern educational institutions study history of art in a way analogous to that of art critics, which is fundamentally wrong. First and foremost, young artists want to acquire as much practical knowledge as possible so they can employ it in their own creative work. Yet, in passing, it would be quite useful for art historians to be given a more profound insight into the professional “cuisine” of painters, graphic artists and sculptors.

Artist manuals should, above all, describe the system, work progression, technical and technological features of fine art masterpieces. After all, old masters created incredible works from a technical standpoint and did so, most importantly, by hand. They knew how to make masterpieces by hand! In this day and age we have degraded to such a point that few people understand the technique and technology of mosaic or stained glass; porcelain painting or sculpting; watercolor miniatures or multilayer oil paintings...

By studying the history of art, we are able to see that great artists approached the creation of their pieces with pronounced diligence and seriousness from inception to completion. In hindsight, one may also encounter certain paradoxical phenomena when looking at art through the ages; in particular, one comes across a special approach to the use of previous achievements in fine arts. The concept of “plagiarism” in the modern sense of the word did not exist. The accomplishments of a certain artist were considered to belong to culture as a whole, to art as a whole.

It was not regarded as shameful to employ fragments of others’ masterpieces in authors’ compositions. Successful book miniatures were transformed into monumental works of art and vice versa. Renaissance artists and painters of later periods continuously resorted to antique sculpture and boldly used it in their compositions. The reason for that was that these refined images embodied the pinnacle of human beauty; it was almost impossible to find anything which came remotely close to their ideal proportions, harmonious structure and perfect nature. Classical artists consistently enjoyed the attainments of ancient culture – for them it was a natural form of creative development.

Past eras were characterized by a tremendous tradition of the transfer of mastery, which also needs to be studied and recounted. To put it

differently, they were marked by a much more serious attitude towards the education of the artist in comparison with the modern epoch. Students consistently went through all stages of development until one of them was seen as worthy of receiving all expertise, knowledge, skills and secrets from the master. These students would mostly go onto produce work in their own way along with the methods they picked up from the teacher; thus establishing their own school. It is in this manner that fine art evolved.

Old masters utilized a wide variety of professional practices that were passed down from generation to generation, a process which we have now grown to call “tradition”. Rather than talking about the desire to do something new, it primarily deals with the aspiration to keep alive the best elements of the traditional to the greatest extent possible – it is done through one’s own feelings, sensations, abilities and craftsmanship.

If a student possesses genuine creativity, he will foster and carry on the tradition in a different vein and with different meanings. It is particularly well-illustrated by the Byzantine ornaments which have been transformed throughout history. The same ornament depicted in every temple, on every architectural element acquired an absolutely unique sound, which was expressed in proportions, the details and the image itself. Therefore, art history education for artists should, first and foremost, be based on a deep understanding of tradition.

It is necessary to examine, *inter alia*, what the requirements for artistic materials were. For instance, the Flemish painted on long-aged oak boards, rigorously monitoring their quality, as well as the quality of paints, varnishes and, indeed, all works that came from the brush of guild members. It should be noted that these prescriptions were to be strictly abided by.

Moreover, there are irreproducible traditional techniques that we admire and cherish up to this day, such as those deployed in the creation of the Ravenna Mosaics. Byzantine mosaicists possessed secrets inherited from the ancient masters: which metal-containing rocks melt and

at what temperatures, how to fuse them with one another. The Ravenna Mosaics involved the usage of a unique natural color effect, which cannot be repeated in the modern times as all respective knowledge has been lost.

And how did the masters manage to prepare wall surfaces for mosaics out of thin ceramic bricks or plinth? The first layer of the solution was made from large fractions of crushed marble and plinth, adding a specially aged lime, which we do not have anymore. The second layer constituted of smaller marble and plinth fractions mixed with lime. Finally, the last layer resembled gesso with mosaic stones inserted into it.



PHOTO: RUICON

St. Cecilia.
Sant'Apollinare Nuovo.
Ravenna. 6th century

It is important to understand that the smalt of the Ravenna Mosaics we witness today is not quite the same as the one that existed in the 6th century: some details were lost, some were mechanically damaged. The modern viewer does not see the Ravenna Mosaics in their original form, given that its current appearance is partly the result of restoration artists' touch.

As one would expect, restoration artists are well versed in how fine art masterpieces were made. Therefore, if one talks about creating textbooks for artists, restorers should clearly be among the first ones to be involved in their preparation. After all, well-devised art history courses

for artists are the ones that tell a story about how and with the help of what materials works of masters were produced.

Not only artists, but also designers should know how masterpieces of decorative and applied art were created. Moreover, they should be aware of ways in which they can work with decorative techniques using the materials available today.

The history of art for artists themselves may be useful to anyone who is fascinated by culture. For example, everyone listens with great interest to stories about how portraits were arranged, they are amazed that many of the figures were not quite drawn from life, some were not even true portraits in the literal sense of the term as the idealization of image was a widespread phenomenon at that time. Some are taken aback by the fact that artists would depict all figures in their paintings based on one and the same model; that ingenious Sandro Botticelli, respected and adored by everyone, had only one beloved model. Likewise, they get surprised that Jacopo Tintoretto himself would repeatedly portray the same face, hands and body in his multi-figure compositions. The objective of Botticelli and Tintoretto was to engender sublime, mythologi-

cal images, rather than individual portrayals of specific people, otherwise they would reduce their paintings to the level of everyday scenes. Art history is replete with similar captivating, unusual facts.

By studying the history of art specifically devised for artists, one can acquire knowledge that makes it possible to perceive art in a new way, bringing practical benefits, encouraging artists to work on pieces they would not even have contemplated to create otherwise.

Secreta Artis, the seventh issue of which we present to our readers, since its very first issue in May 2018 has been publishing materials that can serve as the foundation for preparing a fine arts history textbook for artists. It is worth underlining that most of our authors are primarily experienced professional artists, practicing art educators and restorers. Further development of the academic journal is planned to be dedicated precisely to this relevant, although insufficiently examined, field of art studies, which incorporates graphics, painting, sculpture, decorative and applied art. Therefore, the major tasks of *Secreta Artis* consist in exploring how works of fine art are made, as well as in finding ways to foster and educate great artists.



Sergey Andriaka



ФОТО: WIKIMEDIA COMMONS

Jacopo Tintoretto.
Saint Mark Saving
a Saracen from Shipwreck.
1562–1566.
Oil on canvas.
398x337 cm.
Gallerie dell'Accademia,
Venice



АКАДЕМИЯ АКВАРЕЛИ
И ИЗЯШНЫХ ИСКУССТВ
СЕРГЕЯ АНДРИАКИ

МАСТЕРСКАЯ АНИМАЛИСТИЧЕСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ

ЗАКАЗ СКУЛЬПТУРЫ: АВТОРСКИЕ РАБОТЫ, МОНУМЕНТАЛЬНЫЕ ПРОЕКТЫ,
СКУЛЬПТУРА МАЛЫХ ФОРМ, МИНИАТЮРА.

ОБУЧЕНИЕ ВЗРОСЛЫХ И ДЕТЕЙ ТЕХНИКЕ СКУЛЬПТУРЫ. ПРОБНЫЕ УРОКИ.

+7 (495) 531 5555 MASTERSKIE@ACADEMY-ANDRIAKA.RU

ФОТО: ЛИДИЯ ЧУПЛЫГИНА