

Л.Р.Золотарева

Карагандинский государственный университет им. Е.А.Букетова

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ШКОЛА РОССИИ: ИСТОРИЧЕСКИЙ ЭКСКУРС**

*Мақала «ҚарМУ хабаршысы» жинағында жарияланған «Көркем білім беру тарихы» ғылыми зерттеуінің қисынды жалғасы болып табылады. Онда XVIII–XIX ғасырлардағы Ресейдің Көркем өнер академиясындағы көркемдік білім, Мәскеу училищесінің сурет, мүсін және сәулет өнері қарастырылады. Ресей мектебінің жетекші шеберлерінің көркемдік-педагогикалық жүйесі қағидалары сарапталып, олардың педагогикалық жүйесіндегі әдістері жоғары оқу орындарының, колледж бен балалар көркемдік мектебінің заманға сай көркемдік білім беру үрдісіндегі көкейкесті мәселеге айналғандығы сөзсіз.*

*The article is logical continuation of the scientific analysis «History of art education» published in the «Bulletin of Karaganda State University». The article considers Art education in Art Academy of Russia in the XVIII–XIX ages, Moscow specialized school of painting, sculpture and architecture; principles of art-pedagogical system of chief representatives of Art school of Russia are analyzed. Methods of their pedagogical system are actualized in the modern art-educational process of universities, colleges and children's art schools.*

Системное исследование истории художественного образования обусловлено настоящей необходимостью: студенты, обучающиеся по специальности 050107 — «Изобразительное искусство и черчение», будущие педагоги по изобразительному искусству в школе, бакалавры искусства, должны свободно ориентироваться в теории и практике художественного образования в масштабах мирового пространства и внедрять достижения в современный художественно-педагогический процесс.

В настоящей статье рассматриваются следующие аспекты: художественное образование в Академии художеств России в XVIII–XIX вв., Московском училище живописи, ваяния и зодчества, принципы художественно-педагогической системы ведущих мастеров российской школы.

*Академическая система художественного образования в России в XVIII–XIX веках  
Основания Императорской Академии художеств в России*

Академия художеств России была основана в 1758 г., и её создатели могли учесть опыт деятельности европейских академий (Болонской академии, созданной в конце XVI в., Парижской – 1648 г., Венской – в 1692-м, Берлинской – в 1696-м и только Лондонская – в 1668 г. – на десять лет позже Петербургской).

Мысль об организации в России Академии художеств возникла задолго до того, как она официально была учреждена и открыта. Уже в начале XVIII в. была устроена при Санкт-Петербургской типографии рисовальная школа для обучения молодых людей «по правилам и по отраслям искусства». Иногда она называлась и более громким именем: так, в одном документе говорится, что в ноябре 1715 г. Петр I «был в Академии». Но она была далека от совершенства, и ее руководители сами указывали на необходимость школы, «которая не именем только, но и делом соответствовала бы названию Академии». Петру I был представлен проект «о сочинении таковой Академии разных художеств..., без которой художники подлинного в своих художествах основания иметь не могут». Но дело ограничилось лишь тем, что «разные художества» были переданы на попечение Академии наук, учрежденной в 1724 г. В 1730–1740 гг. возникали интересные проекты организации высшей художественной школы вследствие роста русского искусства в середине XVIII в. Преподавание искусств в Академии наук было расширено, и она получила наименование Академии наук и художеств.

Многие функции выполняла в 1730–1750 гг. Канцелярия от строений с ее архитектурной и живописной командами. Педагогических целей Канцелярия не преследовала, но молодые художники многому учились в ней на практике.

Так, в середине XVIII в. вопрос об Академии художеств уже имел свою историю; был некоторый опыт, были видны и недостатки: существовавшее художественное образование имело узко практический характер, оно не отвечало понятию Академии. Художники, пройдя такой курс, становились лишь опытными мастерами, но не могли стоять на уровне быстро развивающейся русской культуры, науки, литературы, театра.

Недостаточная общественная значимость искусства 1730–1740-х гг., однообразие жанров и тематики (аллегии, мифологический жанр), культ декоративного панно, отсутствие полноценного мастерства стали в середине XVIII в. препятствовать дальнейшему полноценному развитию русского искусства. Ученики «фигурной палаты» или мастера Канцелярии от строений не могли ответить на появление новых запросов. Актуальные проблемы развития искусства должна была решить Академия художеств – авторитетное объединение крупных мастеров искусств, возглавляющая художественную жизнь России, воспитывающая молодых художников. Задача одновременно заключалась и в создании системы серьезного художественного образования, и в развитии национального искусства. Таким образом, мысль об открытии Академии художников была рождена не желанием подражать примеру других стран (в 1-й половине XVIII в. было открыто более 10 Академий – в Венеции, Генуе, Вене, Копенгагене, Стокгольме, Мадриде и др.), но причинами самой русской жизни. В 1718 г. Петр I, рассмотрев доклад «Об обучении молодых людей искусных из русских купеческих детей в художники...», повелел «сделать Академию, а ныне приискать из русских, кто учён и к тому склонность имеет» [1; 14].

Организация Академии художеств и ее деятельность в первые годы связана с именем Ивана Ивановича Шувалова, широко образованного человека; он был лично знаком и переписывался с крупнейшими деятелями науки и литературы Западной Европы. В 1755 г. при ближайшем участии И.И.Шувалова был основан в России Московский университет; его устав был разработан И.И.Шуваловым совместно с М.В.Ломоносовым. Первоначально Шувалов рассчитывал устроить Академию художеств при Московском университете, куратором (попечителем) которого он был, но ему пришлось согласиться, что «сия Академия будет учреждена здесь в Петербурге». «Академия трех знатнейших художеств» (живописи, скульптуры, архитектуры) была учреждена 17 ноября 1757 г. решением Сената; И.И.Шувалов стал ее президентом.

В начале 1758 г. из Москвы прибыли шестнадцать юношей – учеников университета. С ними приехал и 20-летний В.И.Баженов, прославившийся вскоре как даровитый архитектор. В Петербурге к ним присоединились еще двадцать юношей-подростков (преимущественно из числа солдатских детей). И.И.Шувалов охотно принимал в Академию художеств даровитых учеников, не усложняя формальностям их приема. Например, Ф.Рокотов – «по словесному приказанию», Ф.Шубин «истребован» в Академию из придворных истопников «за усмотрением разными особами в нем в резьбе по кости и перламутре надежды». В учениках ценили талант и успехи в занятиях (в отличие от следующего периода, когда все определялось благонаравием и добродетелями). России нужны были свои профессионально подготовленные живописцы, скульпторы, архитекторы, граверы, преданные делу национального искусства, взамен «иностранных, которые, обогащаясь, уезжают» (И.И.Шувалов).

Воцарение Екатерины II принесло Академии художеств большие перемены. И.Шувалова «отправили вояжить в иностранные государства»; его преемник И.И.Бецкой выше всего ценил «воспитание добродетели», а не талант. И все же, при всех недостатках, роль Академии в подготовке русских художников весьма значительна. Каждые три года двенадцать лучших выпускников Академии для совершенствования посылались за границу (в Италию, Францию, Англию). Из ее стен вышли выдающиеся мастера — И.Старов, Ф.Шубин, М.Козловский, И.Мартос. Профессора-иностранцы постепенно заменялись русскими мастерами. Ф.Рокотов, Д.Ливичский, А.Лосенко, С.Щедрин преподавали в Академии художеств в разные годы.

В 1764–1788 гг. на берегу Невы было возведено здание Академии художеств по проекту А.Ф.Кокоринова и Ж.-Б.Валлен Деламота. Надпись над входом гласила: «Свободным художествам. Лета 1765».

#### *Первые преподаватели Академии. «Шуваловская академия» (1757–1763)*

Архитектор А.Ф.Кокоринов, с 1761 г. директор, с 1765 – профессор, с 1769 – ректор Академии художеств, был «душой» всех академических преобразований, цель которых заключалась в централизации обучения, в выработке единого педагогического метода. Ученикам профессора И.П.Аргунова – младшим преподавателям А.Лосенко, К.Головачевскому, И.Саблукову передается ведение основных занятий в живописном и рисовальном классах; немного спустя к ним присоединяются для той же работы Ф.Рокотов и Г.Козлов.

Из преподавателей-иностранцев следует назвать Никола Жилле, который преподавал в скульптурном классе Академии двадцать лет, живописца Стефано Торелли, гравера Шмидта, архитектора Валена-Деламота и других.

Вступление Академии в новый период ее истории произошло в марте 1798 г., в связи с открытием в академических стенах Рисовального училища для вольноприходящих людей разного звания. Задача училища – дать возможность любому человеку, испытывающему тяготение к изобразительному искусству, пройти полный академический курс рисунка, кончая работой с натуры.

*Академия художеств 1-й трети XIX века*

В начале XIX в. при смене российских императоров менялись и президенты Академии художеств. При различных президентах посты директоров и ректоров занимали выдающиеся мастера А.Ф.Кокоринов, А.П.Лосенко, И.П.Мартос, а вице-президентов – В.И.Баженов, Ф.П.Толстой, Г.Г.Гагарин. Главным недостатком академического обучения В.И.Баженов, который был некоторое время вице-президентом, считал прием малолетних учеников; высказал идею открытия Академии для всех стремящихся, по принципу отбора на основании художественных склонностей; сокращения курса общеобразовательных дисциплин, замены преподавания штудированием книг; однако этот принцип не нашел поддержки у преподавателей. Президент А.С.Строганов добился утверждения нового устава Академии, принимал в Академию и в школу для вольноприходящих крепостных, из которых выдвинулось много талантов, в том числе В.А.Тропинин, улучшил материальное положение Академии. А.Н.Оленин, человек европейски образованный, хорошо знающий литературу и искусство, став президентом в 1817 г., особое внимание уделял преподаванию научных дисциплин – анатомии, археологии, включил в программу Академии курс «Теория изящных искусств» (теорию изящных искусств в Академии художеств читал Д.В. Григорович). Вместе с тем его деятельности трудно дать однозначную оценку [1; 18].

Реформа 19 декабря 1830 г. открыла в истории Академии эпоху, которая может быть названа эпохой новой Академии: изменения, постепенно вносимые, имели своей целью превратить Академию в специальное учебное заведение, принимающее учащихся по принципу одаренности, но требовалась профессиональная подготовка. В результате эта цель была достигнута: теперь принимались юноши не моложе четырнадцати лет. Срок обучения сократился от 12 до 6 лет: штатные ученики (на полном государственном обеспечении); внештатные (которые платили за обучение); вольноприходящие. В Академии соблюдался строгий режим. Существовало три класса: оригиналов, гипсов – рисование с антиков, живой натуры. В основу преподавания в Академии был положен рисунок. Выдвинутое Академией художеств утверждение рисунка как «основания всех художеств» отвечало общей тенденции развития национального искусства.

В результате реформы 1830 г. произошло слияние некоторых ведущих жанров, что было подготовлено общим развитием русского искусства: вновь объединили исторический и портретный классы, две живописные специальности – батальную и пейзажную, пейзажную живопись — с перспективой. Скульптурный класс явился наиболее активным проводником академизма внутри самой академической системы. Это объяснялось спецификой скульптуры, тем, что ее легче, чем живопись, можно было ограничить задачей воплощения «вечных сюжетов». В 1830-х гг. были мастерские — В.И.Демута-Малиновского, С.И.Гальберга, Б.И.Орловского; в 1840-х годах — П.К.Клодта, И.П.Витали.

В 1840 г. Воспитательное училище при Академии было ликвидировано.

Среди академических классов различных мастеров особо выделялась «Брюлловская академия».

Брюллов не оставил изложения своих педагогических взглядов, подобно А.Г.Венецианову. Он не был также автором учебных пособий, как П.В. Басин и В.К. Шебуев. Судить о педагогической системе мастера можно лишь на основе его отрывочных высказываний и воспоминаний учеников.

Начало педагогической деятельности Брюллова в Академии совпало с известными изменениями в правилах приема воспитанников согласно Уставу 1830 г. Академии. Приход К.П.Брюллова в Академию вызвал необыкновенный подъем в среде художников. По академическим правилам ученику представлялась свобода выбора профессора. В 1845 г. из общего числа 102 билетов, выданных Академией на право посещения рисовальных классов, 24 принадлежало ученикам Брюллова.

Время его пребывания на посту профессора – важная веха в истории академической школы. «Брюлловский период» в Академии шел под знаком приобщения искусства к живой действительности – в этом и был залог успеха молодых воспитанников. Творческими советами пользовался П.А.Федотов, хотя не был к Брюллову официально прикреплен. Числясь по классу исторической живописи, Брюллов направлял также учеников портретного и пейзажного классов (И.К.Айвазовского, А.П.Боголюбова); он также воспитал А.А.Агина и Т.Г.Шевченко.

Его методы были отличными от обычного академического порядка. Художник не ограничивался преподаванием в стенах Академии, где он занимал огромную мастерскую – «Красную». Его личная мастерская была своеобразным продолжением академических классов. Здесь были непринуждённые беседы и оживлённые обсуждения вопросов искусства, дружеское общение с учениками – «вечерние занятия в мастерской». Демократичность и свобода в обращении с учениками порождали горячую привязанность и безмерное доверие воспитанников к своему учителю. Его поведение в учебных классах отличалось от других профессоров. Курс обучения проходил последовательно: в рисовальном, гипсовом и натурном классах. Брюллов руководил занятиями учеников старших классов. В последние три года обучения в Академии академики трудились главным образом над сюжетными композициями, параллельно с работой в натурном классе.

Рассмотрим принципы художественно-педагогической системы К.П.Брюллова.

- Всесторонне образованный, обладая большой библиотекой, Брюллов старался привить ученикам любовь к чтению классиков русской и мировой литературы. Их знания дополнял собственными лекциями; его живая, увлекательная речь, образный язык и дар оратора делали эти лекции необыкновенно интересными: читал лекции по теории живописи, объяснял достоинства великих мастеров прошлого – Веласкеса, Рубенса, Корреджо, Ван Дейка.

- Дискуссионно проводил беседы о художниках после совместного посещения Эрмитажа.

- В педагогическую систему Брюллова входило копирование его собственных произведений (под его непосредственным наблюдением), но он боролся с попытками простого подражательства.

- Важное значение Брюллов придавал изучению античности. От учеников он требовал самого важного — знания рисунка: «Рисуйте аттику в античной галерее, это также необходимо в искусстве, как соль в пище». Главное для него в рисунке — выразить движение. Широко вводит наброски с натуры. Многие штудии учеников Брюллова исполнены итальянским или графитным карандашом. В «Записке Варнека» (известного портретиста, преподавателя Академии), предназначенной служить руководством для учителей рисования, было сказано, что начинающему художнику следует пользоваться только красным карандашом или сангиной, которые «неудобно стираются». Зная эти свойства, неопытный ученик, по мысли Варнека, будет более внимательным и осторожным при рисовании. Черный карандаш, по указанию Варнека, мог быть применен при работе над натурой, предполагающей владение определенными профессиональными навыками.

- Большое место в академической системе занимало рисование с натуры; в основе изучения натуры, по твердому убеждению Брюллова, лежал рисунок. Он заставлял учеников свои впечатления заносить в рабочие альбомы.

- Не меньшее внимание уделялось композиции, овладению колористическим мастерством.

- К.П.Брюллов привлекал учеников к работе над своими картинами. Он рассматривал это участие как своеобразную практику молодых людей над сложными многофигурными композициями и портретами. Конечно, «практика» протекала под строгим наблюдением учителя и ограничивалась, в основном, исполнением различных деталей костюма и обстановки. Внимательно наблюдал за самостоятельной работой учащихся, вводил учеников в «тайны» ремесла, показывая им как составляются лак, краски, грунтуется холст и пр. Работа учеников в мастерской Брюллова давала им возможность освоить различные виды техники искусства: монументальной росписи, декоративной живописи, акварели, сепии и др. Ученики Корицкий и Липин много времени уделяли работе над картонами для Исаакиевского собора

Многосторонность профессиональных знаний К.Брюллова благотворно сказывалась на интересах его учеников. Как отмечал А.Сомов, «влияние Брюллова на учеников было неисчислимо». Ведущее место в Академии художеств принадлежало исторической живописи. Академия гордилась своими историческими живописцами XVIII и 1-й половины XIX в. Огромное значение придавал ей Брюллов, но приходилось бороться против сторонников старого направления, требовавших от исторической живописи преимущественно религиозных сюжетов. Ситуация была противоречивая: приходилось считаться с установленными в Академии художеств порядками и вместе с тем стараться привить своим ученикам новые взгляды. Ученики Брюллова тяготели к исторической живописи. Но наряду с этим Брюллов поддерживал тех учеников, которых влекла жанровая живопись, например, Т.Г.Шевченко. Много занимались портретом, так как сам маэстро был блестящим портретистом. Он поощрял склонность отдельных учеников к истории искусства, в частности, М.Железнова.

Многие ученики К.Брюллова внесли свою скромную лепту в дело художественного образования в России, состояли в должности учителей рисования гимназий, институтов, домашних воспитателей. Брюллов постоянно напоминал своим ученикам о профессиональном долге: говорил о том, как тру-

ден путь, как упорно должен заниматься художник, садиться за работу с восходом солнца и кончать работу, ложась спать. Он считал профессию художника жизненным подвигом. Его квартира и мастерская являлись, по существу, второй Академией — новейшей по своей системе обучения и воспитания молодых талантов [2; 294–310].

Чтобы получить звание классного художника, надо было обладать Золотой медалью любого достоинства. II-я Золотая медаль давала право на Мастерскую в Академии сроком на три года для выполнения программы на I-ю Золотую медаль. Если картина удостаивалась I-й Золотой медали, конкурсант приобретал право на заграничную пенсионерскую поездку за счёт «Общества поощрения художников».

Поясним, что «Общество поощрения художников» было основано в 1821 г. в Петербурге меценатами И.А.Гагариным, П.А.Кикиным, А.И.Дмитриевым-Мамоновым и другими (существовало до 1929 г.). Его цель — всевозможными средствами помогать художникам, в том числе и крепостным, проявившим дарование, и способствовать распространению изящных искусств. Общество организовывало выставки, конкурсы, приобретало произведения, посылало художников за границу для продолжения образования (например, К.П.Брюллова, А.А.Иванова), награждало их медалями. С 1857 г. содержало Рисовальную школу; издавало журнал «Искусство и художественная промышленность» и серию «Художественные сокровища России».

Итак, в XVIII – начале XIX в. Петербургская Академия художеств сыграла прогрессивную роль в воспитании национальных художественных кадров, стала центром художественной жизни России, способствовала распространению принципов классицизма. К середине XIX в. она превратилась в учреждение, насаждавшее отвлеченное от жизни искусство, противостоявшее реализму. Развитие демократического художественного движения привело в 1863 г. к публичному разрыву с Академией художеств группы ее выпускников во главе И.Н.Крамским («Бунт 14»), объединившихся в «Артель художников», а затем в «Товарищество передвижных выставок». Произведения, создаваемые «четыренадцатью», убедительно показали, что разрыв с Академией не означал отрицания ими пользы академической школы. Отличалась их мировоззренческая позиция: они отстаивали реалистическое искусство, отвечающее эстетическим потребностям народа. Благодаря деятельности ряда крупных педагогов (например, П.П.Чистякова) и реформе 1890-х годов, в результате которой к преподаванию были допущены крупные мастера-передвижники (И.Е.Репин, А.И.Куинджи и другие), Академия художеств сохранила свое значение как школа профессионального мастерства.

#### *Художественная мастерская П.П.Чистякова*

Много ценного содержится в художественно-педагогической системе П.П.Чистякова — «всеобщего педагога русских художников», по выражению В.В.Стасова. Знаменитые ученики посылали ему взволнованные строки: «Хотел бы называться Вашим сыном по духу», — писал В.М.Васнецов; «Наш общий и единственный учитель», — говорил И.Е.Репин. Письма В.И.Сурикова адресованы также П.Чистякову.

Отдав более полувека воспитанию молодых художников, непрерывно и горячо участвуя в культурной жизни России, П.Чистяков видел насущную необходимость в издании труда, посвященного задачам мастерства. Окончательно выработав свою педагогическую систему, он задумал труд, который должен был представлять собой одновременный разбор теории искусства и методики его преподавания, показать связь теории и практики, доказать необходимость широкого, даже философского образования для художника.

«Художник должен быть широко, разнообразно образованным — читайте, учитесь, тогда горизонты Ваши будут необъятны. Наука и природа сделают Ваши картины глубокими, выразительными», — не уставал повторять своим воспитанникам Чистяков. Но в то же время он постоянно указывал на развитие техники. «Техника — это язык искусства, развивайте ее неустанно до виртуозности. Без нее вы никогда не сумеете рассказать людям свои мечтания, свои переживания, увиденную Вами красоту». Отсюда и возникло основное требование системы П.Чистякова — «учитель мастерства должен быть всеобъемлющим» [3;94]. «Посредник между учеником и натурой» — так он определяет смысл работы художника-педагога, подразумевая под натурой не только природу, но и в самом широком смысле окружающую действительность. Сама практика Чистякова как педагога — лучший пример подобного воспитания.

Итак, попытаемся интерпретировать наиболее ценные положения его системы, те условия, которые могут быть использованы художниками, педагогами и учащимися в их творческой работе.

*Первое и самое главное условие — состояние «готовности» к творческой деятельности, «предчувствие творчества».*

Открытие для себя интересного, чтобы не получилось «вялое упражнение», которое, не сопро­вождаясь интересом, только утомляет и гасит художника. Если смотреть на задание с интересом, все­гда найдется совершенно неожиданное. Конечно, способность увидеть интересное во многом врож­денная, но она «может развиться до большого проникновения», и важная роль здесь принадлежит педагогу, его способности учесть личные особенности учащегося, *индивидуальные способы подхода к разрешению творческой задачи*. Принцип Чистякова: давать каждому ученику идти по дороге, под­сказываемой его творческой индивидуальностью, но предварительно «сообщив ему знание законов искусства, всегда и неизменно «лежащих в натуре» [3; 55].

Как пишет по этому поводу в своих воспоминаниях художница В.Баруздина, у Чистякова «один для всех был лишь закон, а различные способы подхода к разрешению задачи предоставлялись инди­видуальности ученика». Согласно его утверждению, «талант дает бог, а законы лежат в натуре. Все устроено по закону» [3; 99,108].

Своеобразие манеры («техники») учить не нужно, она всякому присуща «по натуре». Самовы­ражение, т.е. возможность разных подходов к выполнению одной и той же технической задачи, за­ключается в том, что рука, глаз, чувства и мысли у каждого свои, непохожие ни на чьи другие. «Каж­дый талант имеет свой язык, и поэтому учить манере не следует..., манера присуща всякому своя. Главное — научить, как следует глядеть на природу. Объяснить выведенные из природы законы ис­кусства, научить пользоваться ими в художественной практике, определить задачи творчества – все это педагог должен был сделать сообразно складу ученика, причем «чем крупнее талант, тем осторожнее нужно учить» [3; 98].

*Учет психологических закономерностей творческого развития.*

Учет этого фактора в практике художественного образования также можно показать на системе П.П.Чистякова. Известно, что большую роль в процессе академического обучения всегда играло изу­чение творчества великих старых мастеров, и Чистяков был убежденным поборником искусства прошлого. Но вместе с тем он любил повторять, что «на других нужно смотреть изредка и учиться у них умеючи», т.е. брать у классиков «справки» относительно изображения жизни и природы, но ни в коем случае не подражать формальной стороне их исполнения.

Вместе с тем в качестве творческого приема он использовал копирование старых мастеров (Ти­циана, Веласкеса и других), беря их за образец. Но подобное задание давалось уже довольно само­стоятельному художнику. Когда же речь шла о менее продвинувшихся в учении молодых людей, Чистяков на их просьбы копировать Тициана прямо отвечал: «Рано, не вовремя». Он считал, что ко­пированием следует пользоваться очень осторожно, исключительно в старших классах, на том этапе развития учащегося, когда он в полной мере может понять, для чего копирует и что хочет увидеть в выбранном оригинале.

Следует акцентировать тот факт, что задания давались им строго по ступеням. В беседах, пись­мах к молодым художникам он всегда помнил, какую именно фазу, ступеньку надо помочь преодо­леть, и притом именно одну, не перескакивая через непройденные фазы развития. Одна из важней­ших заповедей Чистякова: «Осторожность». Как утверждал педагог, «надо подталкивать осторожно колесо, оно будет катиться все быстрее и быстрее, получится энергия-увлечение, но можно сильно толкнуть колесо и уронить его, а толкнув в противоположную сторону – остановить» [3; 99]. Именно это подразумевал В.Д.Поленов, говоря, что П.Чистяков «всегда открывает новое, толкает идти впе­ред».

Настаивая на непосредственном творческом обучении учащихся с педагогом-художником, Чис­тяков отводит большое, даже центральное место *мастерским*. «История показывает и опыт убеждает, что самое удобное, самое лучшее изучение искусства может быть только в *мастерских* под руково­дством опытных учителей-мастеров. То есть там, где мастер учит ученика, становя его прямо перед лицом к делу, на практике, и вместе с учеником, развивая его, сам постоянно совершенствуется. Эпо­ха Возрождения показала это: Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэль и другие величайшие ху­дожники обучались в мастерских. Какой успех и какая польза может быть для ученика от того, что его одному и тому же делу, положим, живописи, учат поочередно и всякий знает его на свой лад» [3;83-84].

Идеальная академическая мастерская представлялась Чистякову высшим этапом обучения бу­дущего художника. «Сделайте по возможности мастерскую из Академии», – говорил Чистяков. «Профессору самому необходимо работать... дабы примером, собственными работами доказывать

то, о чем говоришь и чему учишь». Еще лучше, если молодежь могла бы собственными глазами и притом повседневно наблюдать ход творческого процесса. Ученики тут не заучивали бы отдельный прием, а знакомились с общим методом работы учителя, выступающего перед ними в роли художника. Главное, чтобы понимание учащимся общей цели учебных упражнений «поддерживало в нем интерес и обостренное внимание к повседневной работе, «энергию», которую Чистяков ставил очень высоко: «В художнике должна быть энергия, кипучесть».

Начиная со времени учебы в работе художника должны быть определенный темп, устремленность, не допускающие остановок и передышек: «В работах не прохлаждайтесь и делайте как бы на срок, но не торопясь и не кое-как». Очень важно эту организованность и дисциплину сохранить и перенести затем в самостоятельное творчество. «Искусство требует «простоты», а простота дается недаром, она приходит после долгого и прилежного изучения дела» [3;101,70].

*Как важнейшее субъективное условие — воспитание эмпатической способности.* Для того чтобы успешно учить творчеству, надо создавать благоприятные условия для развития творческих способностей, в том числе и эмпатической. Симпатия – это один из законов обучения творчеству, и в этом случае опыт П.Чистякова дает плодотворный пример.

Как вспоминает О.Шильцова о последних годах преподавания Чистякова, «в Академии его дежурства в этюдном классе все ученики очень любили; когда Павел Петрович был в классе, никто не пропускал занятия, все мольберты были заняты, чего никогда не было у других профессоров. И во время перерыва занятий ученики не стремились в курилку, как всегда, а оставались обыкновенно в классе и обступали Павла Петровича большой толпой, и начинался всегда интересный разговор; ученики со всеми своими вопросами, сомнениями, мечтами обращались к Павлу Петровичу, и он всегда так просто и так тепло отзывался на все запросы учеников и так интересно говорил об искусстве. Нигде, ни у кого ученики не могли получить ответа на свои наболевшие вопросы, кроме Павла Петровича. И он не уставал, с радостью шел навстречу ученикам, делился с ними всем, что имел, все свои знания, всю свою глубокую любовь к искусству он передавал ученикам» [3; 95].

Помимо академической мастерской, Чистяков вел личную мастерскую, ряд кружков, но обязанности педагога не ограничивались для него учебными часами. Воспитателем он оставался все время своего общения с учениками, и время это стремился всячески расширять. Почти ежедневно молодежь собиралась у него на квартире; здесь часто устраивались вечера, где рисовали, пели, спорили на всевозможные актуальные темы. Периодически возникали импровизированные концерты с участием талантливейших музыкантов. Идея всестороннего развития художника находила свое проявление в постоянном обращении Чистякова к музыкальным образам, часто по аналогии позволявшим ему объяснить строй живописных образов.

Но при всей дружбе со своими учениками, при всем творческом взаимопонимании П.Чистяков стоял на той точке зрения, что учитель должен быть руководителем в полном смысле слова и никогда не выпускать из рук бразды правления.

*И.Е.Репин — педагог*

Основная особенность, которая отличала мастерскую И.Репина, заключалась в том, что из нее всеми средствами изгонялся «дух» школярства.

Профессор следовал твердому убеждению, что в Академию художеств должны поступать только достаточно хорошо подготовленные молодые художники, свободно и грамотно работающие с натуры, определившие сознательно свое призвание и готовые работать самостоятельно.

Роль педагога в данном случае сводилась к тому, чтобы помочь каждому из них обрести метод, отвечающий его индивидуальному складу. Педагог выполнял роль «старшего товарища». Обстановка в мастерской Репина была непринужденная в обращении с учениками, которые не испытывали постоянного надзора. Это дополнялось тем, что в мастерской постоянно присутствовали воспитанники других профессоров-руководителей и широкий круг посторонних художников, среди которых были и профессионалы, и оказавшиеся в России иностранные мастера. Никаких ограничений в этом отношении Репин не допускал, считая, что такая совместная работа приносит особенную пользу. Вмешательства академической администрации, пожелавшей вернуть мастерским их чисто учебный характер, послужило впоследствии одной из причин ухода Репина из Академии. Репин ратовал за то, чтобы время обучения было предельно сокращено и вместе с тем насыщено, чтобы молодой художник работал с неослабевающим напряжением и всегда в полную меру своих сил. Он придерживался той точки зрения, что лучше перегрузить, чем недогрузить ученика, из-за чего может возникнуть «прохладное», а в конечном счете, равнодушное отношение к делу. Поэтому репинская мастерская была

наполнена массой заданий, разнообразием постановок, постоянными просмотрами домашних и самостоятельных работ. Репинский процесс работы над картиной становится для молодых художников, наблюдавших за ним, лучшим методом профессиональной выучки. Интересен факт, что в 1891 г. совместно с И.Шишкиным он выставил весь процесс создания картин, начиная с эскизов, набросков, этюдов, вплоть до окончательного решения, что вызвало у современных критиков обвинения в академизме. Один из них писал: «Его выставка напоминает обязательную университетскую диссертацию». Репин считал необходимым, чтобы работа профессоров-руководителей подвергалась частому периодическому контролю и обсуждению, но не со стороны академической администрации или даже Совета, а со стороны художественной общественности, не связанной с академической практикой. Нужны выборы профессоров-руководителей на съезде Академии художеств, отчетные выставки, выборы на трёхлетие. Еще один важнейший принцип Репина: не только показывать ученикам пример своим творчеством, но и воспитывать в них творческую индивидуальность и профессиональное мастерство. Он ставил вопросы воспитания, с этой целью проводил еженедельные вечера – общие дискуссии.

Главное – рисунок; это первое, с чем сталкивался ученик, попадая в мастерскую Репина. Он считал, что именно рисунок составляет фундамент мастерства и метода художника. Расписание: с 10 до 13 часов стояла модель для этюдов с натуры; с 13 до 14 – наброски с красками с нее же; с 17 до 19 – рисунок; с 19 до 20 – наброски углем. Большое значение придавалось выбору модели и постановкам. Задача занятия рисунком – заставить учеников мыслить в форме; более того, занятия «живописным рисунком», т.е. построение на плоскости формы, передача света и светотонального состояния в единстве. Важно заметить, что в качестве помощника в 1903 г. он берет себе в мастерскую выдающего методиста по рисунку Д.Н.Кардовского, который вел занятия параллельно с профессором. Требовал от учеников альбомы для зарисовок, набросков, записи для зрительных впечатлений. Он часто и много рисовал и писал вместе с учениками. Большое значение в работе над живописью придавал этюдам с натуры, считая, что это требует строгой, серьезной работы. Обычно он в качестве модели ставил сначала женскую, затем мужскую модель. Ученики параллельно должны были работать на пленэре. Но его принципы работы расходились во многом с установленными академическими, из-за чего он оставил Академию художеств: «Прекращаю руководство от того, что больше не могу». Его учеников называли «репинцы».

Другим центром художественного образования в России было *Московское Училище живописи, ваяния и зодчества*.

В 1832 г. в Москве при художественном обществе возник художественный кружок, который в 1843 г. был переименован в Училище живописи и ваяния. В 1865 г. к Училищу была присоединена архитектурная школа. В 1918 г. оно было преобразовано в государственные свободные художественные мастерские.

В 1870–1880-х гг. Училище достигло больших успехов в развитии жанровой живописи, пейзажа и портрета. Решающую роль в преподавании играл В.Г.Перов. Многие видные художники-передвижники – и окончившие Академию, и воспитанные училищем – в дальнейшем привлекались к преподаванию (В.Е.Маковский, Н.В.Неврев, А.К.Саврасов, И.М.Прянишников, В.В.Пукирев). После кончины В.Г.Перова в Училище некоторое время преподают В.Д.Поленов, К.А.Савицкий; в 1890-х годах в состав педагогов вошли Н.А.Касаткин, А.Е.Архипов, А.М.Васнецов, И.И.Левитан, В.А.Серов, К.А.Коровин и другие.

Важным этапным моментом в развитии Московского училища становится приход в него В.А.Серова в качестве руководителя мастерской. По складу своего характера Серов был чужд преподавательской работе, о чем часто сам говорил. Но личные особенности не мешали ему специально интересоваться вопросами школы и сознавать необходимость ее коренной перестройки.

#### *Принципы педагогической системы В.Серова*

Важную роль сыграло следующее обстоятельство: В.Серов приходит в Училище, окруженный ореолом известности; его картины на выставках привлекают особое внимание молодых художников остротой восприятия окружающего мира, артистизмом, свободой мазка, ясностью композиции, эмоциональностью характеристик персонажей.

Появление Серова в Училище было настоящим переломом. К художнику одинаково с уважением относились «старые и новые»; к нему тянулась молодежь. В мастерской В.Серова всё было направлено к «постановке зрения» и развитию чувства художника (например, даже поиски позы натурщика). Он предложил на занятиях по рисунку кратковременность заданий, что побуждало проявлять

собранность и целенаправленность. «Натура» должна водить твоей рукой. Главное — воспитание «видения». Серов меняет всех натурщиков, отказываясь от профессиональных моделей; предпочитает им самых обычных людей. Практикует совместное рисование с учениками, но результаты оказались далеко не одинаковыми: некоторые ученики невольно начинали подражать руководителю, попадая под обаяние его манеры. Метод «наглядного показа» в художественной школе рубежа XIX–XX вв. оправдывал себя крайне редко, противореча развитию индивидуальных способностей каждого ученика, художника. Более результативным и целесообразным был присущий П.Чистякову принцип «разъяснения», когда учащийся сам находил путь к поставленной перед ним цели. Серов знал об этом и старался избегать поправок в работах учеников; кроме того, он имел в виду еще и другое: возможность создания дружеской профессиональной среды для работы, изживание атмосферы собственно школы. В живописи – верное восприятие светотонального единства в природе, световая тональность. Именно Серову Московское училище обязано введением в учебную практику женской модели, так как женская модель в большей степени, чем мужская, реагирует на свет, более светоносна, сложна для живописного построения. Работать начинали гризайлем, а потом ученикам предлагалось писать обнаженную модель «полным цветом». Обращалось внимание на образное начало – фиксировался тип натурщика, его костюм. Любимое выражение В.Серова: «Разве это живопись – это копирование! Где же искусство!» [4; 320]. Серовым не признавался обязательным «литературный» сюжет, составляющий ранее основу работы над картиной. С точки зрения Серова, картиной мог стать и портрет, и пейзаж, и жанровая живопись.

#### *Педагогическая система К.А.Коровина*

Педагогический метод В.А.Серова существовал и развивался параллельно с педагогическим методом его ближайшего сподвижника К.А.Коровина. К.Коровин начал преподавать в общей с В.Серовым мастерской в 1901 г. Их взаимное влияние и взаимодействие сыграли немаловажную роль для обоих художников. Очень разные по творческим устремлениям и характерам, они интересно дополняют друг друга, имея много общего не столько в методике – в ней они существенно различались, сколько в самом подходе к преподаванию, в понимании принципов подготовки художников. Подобно Серову, Коровин на первое место в художественном творчестве ставил труд, выдержку и работоспособность: «Знание + труд + творчество». Расчет на интуицию и личную одаренность, который широко распространялся среди художественной молодежи тех лет, он называет «нигилизмом». «Ведь в произведениях искусства живописи весь автор как на ладони виден, так что податься некуда. Видно ясно все лицо, всю душу автора». Его обращение к педагогике не было случайным, неожиданным, хотя со студенческих лет К.Коровин ревниво охранял свою творческую свободу, упорно отказываясь от преподавания. Возникшая потребность в общении с молодежью свидетельствовала о том, что на определенном этапе развития живописца педагогика начинает входить в круг его творческих интересов; она становится естественным продолжением процесса осмысления искусства. Иными словами, К.Коровин обращался здесь к утверждению собственных взглядов и позиций в искусстве: «Художники – мученики своего дела – никогда не довольны собой, – говорил Коровин. – Я заметил, что довольные ученики всегда манерны: нашел «пошиб» и на нем успокоился. Протестанты и спорщики всегда были талантливее послушных и влюбленных в какого-либо художника». Требования Коровина отличались четкостью и строгостью: задача художника – суметь выразить в живописи свои чувства и переживания. К.Коровин считал, что искание цветом отношений в природе требует строгой дисциплины глаза, развития верной и безукоризненно послушной руки. «Свободная мазня» им пресекалась. «Напрасно думать, – замечал он, – что живопись дается одному просто, без труда, а другому трудно. Вся суть в тайне дара, в характере и трудоспособности». «Мне много пришлось видеть учеников, и их самая большая ошибка была в том, что они все говорили «потом», отдаляли трудности задачи, как бы закрывали глаза и волю на то именно, что надо было тут же атаковать – взять, победить». Манера преподавания Коровина отличалась исключительной непринужденностью и обманчивой «легкостью». Он не просиживал в мастерской все часы занятий, но иногда некоторым ученикам исправлял и показывал их ошибки, чаще же ограничивался беседами об искусстве. Он считал необходимым оставлять ученика в определенные моменты предоставленным самому себе, чтобы он без опеки и наблюдения преподавателя чувствовал большую ответственность за то, что он делает. «Прежде всего есть любовь, — утверждает К.Коровин, — призвание, вера в дело, необходимое, безысходное влечение – жить нельзя, если не сделать». Главное внимание уделялось образному восприятию природы — на этом строился весь педагогический метод К.Коровина. В преподавании живописи он исходит из понимания цвета как основы передачи художником окружающей природы. Его теория

цветовой живописи была неразрывно связана с пониманием целостного восприятия природы и композиционной целостности в картине. Необходимо обладать образом, воспитанным видением. Целостность восприятия, отсюда целостность композиции, — передавать увиденное в единстве, вместе с освещением, воздушной средой, влиянием одного цвета на другой. Это составляло главную задачу живописца, к решению которой ему и следовало готовиться в школе.

Живописец передает «не только глазами, но и чувствами» все, что видит. Он постоянно настаивал на необходимости начинать этюд с темного, с тональных предметов, чтобы потом вернуться к более светлым и цветным. Коровин считал неправильным штудировать в этюдах и рисунках частности, чтобы затем из них на холсте составлять природу. Вместе с М.А.Врубелем он осуждает художника, выполнившего 400 этюдов разных пород деревьев, чтобы, в конце концов, написать лес. По мнению К.Коровина, объединить разрозненные впечатления возможно только цветом. Поэтому он сам решал труднейшие живописные задачи в присутствии учеников. Он разрабатывал строго последовательную и очень обширную систему заданий. Постановка на втором этапе должна была быть рассчитана на развитие у молодого живописца точности восприятия цвета. Главным было правильное воспитание глаза [4; 336,337,341].

Совместная работа В.Серова и К.Коровина сыграла исключительную роль в истории Московского училища, хотя и была недолговременной.

*Резюме.* Принципы педагогической системы мастеров российской художественной школы актуализируются в современном художественно-образовательном процессе; они положены в основу обучения на художественно-графических факультетах университетов, институтов искусств, Академий художеств, а также детских художественных школ.

#### Список литературы

1. *Кеменов В.С.* Академия художеств СССР. Скульптура. Живопись. Графика. Театрально-декорационное, монументальное, декоративно-прикладное искусство. — Л.: Изд-во «Аврора», 1982. — 437 с.
2. *Ацаркина Э.Н.* Карл Павлович Брюллов. Жизнь и творчество. — М.: Искусство, 1963. — 534 с.
3. *Молева Н.М., Белютин Э. П.П.* Чистяков — теоретик и педагог. — М.: Искусство, 1953. — 228 с.
4. *Молева Н.М.* Выдающиеся русские художники-педагоги. — М.: Просвещение, 1991. — 416 с.

УДК 37: 000.7: [7.071.5]

Л.Р.Золотарева<sup>1</sup>, Я.А.Золотарева<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Карагандинский государственный университет им. Е.А.Букетова;

<sup>2</sup>Гимназия № 38 г.Караганды

#### ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ И ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ИДЕИ А.В.БАКУШИНСКОГО

*Мақалада өнертану саласындағы, эстетикалық және мұражай педагогикасы, көркем өнер және өнерді түйсіну психологиясы аясындағы зерттеуші-ғалым А.В.Бакушинскийдің теориялық және әдістемелік қағидалары жаңашылдық тұрғыда қарастырылады. А.В.Бакушинскийдің идеялары өнертану тарихында, көркемдік-эстетикалық тәрбие мен білім беру тәжірибесінде өз таңбасын өшпестей етіп қалдырды. Бұл еңбектер өнердің болашақ бакалаврлары үшін «Педагогикалық өнертану», «Мұражайтану» арнайы курстарын оқу кезінде негізгі құрал болып саналады.*

*The article considers theoretical and methodical principles of A.V.Bakushinsky — the investigator in the sphere of art criticism, aesthetic and museum pedagogy, psychology of art creation and perception of art in a contemporary way. A.V.Bakushinsky's ideas entered into the history of art criticism, in the theory and practice of art-aesthetic education firmly. These ideas are basic principles in studying special courses «Pedagogical art criticism» and «Museum management studies».*

Анатолий Васильевич Бакушинский — один из примечательных деятелей художественной жизни 1920–30-х гг. XX в. В историю культуры и образования он вошел как крупный ученый-искусствовед, видный теоретик и практик эстетического воспитания, тонкий исследователь психологии творчества и психологии восприятия искусства, знаток музейного дела, активный критик, органи-