А.Г. ПАРАМОНОВ, С.О. АЛЕКСЕЕВА

# ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ ШКОЛЫ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Учебное наглядное пособие

Липецк – 2017

Министерство образования и науки РФ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Липецкий государственный педагогический университет
имени П.П. Семенова-Тян-Шанского»

**А.Г. ПАРАМОНОВ, С.О. АЛЕКСЕЕВА**

# ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ ШКОЛЫ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Учебное наглядное пособие

Липецк – 2017

УДК 7.03
ББК 85.103
П18

Рекомендовано к печати кафедрой
изобразительного,
декоративно-прикладного искусства
и дизайна
ЛГПУ имени П.П. Семенова-Тян-Шанского
Протокол № 6 от 9 марта 2017 г.

Парамонов, А.Г.
**История развития отечественной и зарубежной школы изобразительного** искусства: учебное наглядное пособие / А.Г. Парамонов, С.О. Алексеева. - Липецк: ЛГПУ имени П.П. Семенова-Тян-Шанского, 2017. - 62 с.

ISBN 978-5-88526-882-0

Данная работа призвана помочь в овладении знаниями по истории развития отечественной и зарубежной школы изобразительного искусства, ознакомиться с методами обучения и основными художественно-педагогическими технологиями преподавания изобразительного искусства в школе.

Пособие предназначено для студентов института культуры по направлению подготовки «Педагогическое образование» профилю «Изобразительное искусство», слушателей курсов обучения по дополнительным образовательным программам.

УДК 7.03
ББК 85. 103
П 18

Рецензенты:
И.А. Башкатов - кандидат педагогических наук, доцент, член СХ России,
ЛГПУ имени П.П. Семенова-Тян-Шанского
Ю.Д. Гришко - действительный член РАХ, народный художник России

ISBN 978-5-88526-882-0

© ФГБОУ ВО «Липецкий государственный
педагогический университет
имени П.П. Семенова-Тян-Шанского, 2017
© А.Г. Парамонов, С.О. Алексеева 2017

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ……4
Тема 1. Возникновение изобразительной деятельности в первобытном искусстве……5
Тема 2. Обучение рисованию в Древнем Египте ……6
Тема 3. Обучение рисованию в Древней Греции и Древнем Риме ……12
Тема 4. Обучение изобразительному искусству в Средневековье ……...16
Тема 5. Обучение в эпоху Возрождения. Художники эпохи Возрождения и их вклад в методику преподавания изобразительного искусства ……19
Тема 6. Становление академической системы художественного образования. Обучение в общеобразовательных школах……29
Тема 7. Русская школа изобразительного искусства в X–XII веках……40
Тема 8. Преподавание изобразительного искусства в России и за рубежом в начале XX века……..49
Тема 9. Преподавание изобразительного искусства в зарубежных школах XX и начала XI века……58
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК……..……..59

# ПРЕДИСЛОВИЕ

Система подготовки специалистов в области образования, в частности учителей изобразительного искусства, предусматривает изучение предметов, призванных обеспечивать художественно-педагогическую деятельность, так как от специалиста, который будет связывать свою профессиональную деятельность с работой в школе, потребуются знания по истории развития отечественной и зарубежной школы изобразительного искусства.

Однако на педагогической практике мы можем наблюдать, что не все студенты умеют гибко, вариативно, творчески применять полученные знания в конкретной работе с детьми.

В формировании и развитии личности важную роль играет сама художественно-педагогическая деятельность, которая является основным общепринятым условием в педагогическом процессе.

По нашему мнению, недочет в подготовке будущих специалистов заключается в отсутствии у них системных знаний по истории развития отечественной и зарубежной школы изобразительного искусства. И поэтому содержание данного учебного наглядного пособия определено основной целью – содействовать подготовке будущих педагогов в области изобразительного искусства, которые хорошо будут разбираться в вопросах преподавания изобразительного искусства за рубежом и в России, самостоятельно решать вопросы в художественно-педагогической деятельности.

Безусловно, изучение истории методов преподавания изобразительного искусства обеспечивает мобилизацию и активизацию мыслительной деятельности студентов, когда они в процессе обучения получают необходимую информацию, ищут ответы на поставленные вопросы, выполняют творческие проблемные задания, а дополнительные знания по истории развития отечественной и зарубежной школ изобразительного искусства для занятиях по методике обучения и воспитания являются хорошей теоретической базой в будущей педагогической работе.

Предлагаемое нами пособие направлено не только на расширение знаний, но и на привитие студентам навыков самостоятельной работы, выработку у них потребности в систематическом умственном труде.

Использование предложенного материала обеспечит индивидуализацию учебного процесса, так как данное пособие содержит вопросы самоконтроля для студентов, позволяющие им самостоятельно, в соответствии со своими способностями, получать знания, связанные с историей развития отечественной и зарубежной школы изобразительного искусства.

Мы надеемся, что работа с данным учебным пособием поможет студентам в выработке навыка самостоятельной работы, повышении профессионального мастерства.

## Возникновение изобразительной деятельности в первобытном искусстве

Заниматься рисованием человек начал очень давно, еще с первобытных времен. Опыт рисования у человека накапливался тысячелетиями, начиная с глубокой древности. Уже тогда человек в рисунке достиг хороших результатов, о чем свидетельствуют археологические исследования. В своем рисовании первобытные люди использовал уголь, охристые краски, заостренный камень для выцарапывания линий при рисовании животных. Тогда изобразительная деятельность являлись как бы своеобразным явлением в передаче мысли и носила в жизни первобытного человека магический, ритуальный характер. На основе первобытного рисунка в дальнейшей истории человечества развивалась письменность. Нарисованный знак соответствовал слову или его части. При непосредственном наблюдении и подражании первобытный человек развивал свои навыки в рисовании. Школ рисования в то время еще не было.

Рис. 1. Лошадь (рисунок из пещеры Ляско, Франция)

Рис. 2. Наскальные рисунки

После эпохи палеолита и мезолита в эпоху неолита (5-3 тыс. лет до н.э.) в период земледелия и ремесла отношение человека к искусству изменилось. Свое мастерство человек стал активно применять для украшения предметов быта и прежде всего в гончарном деле. Изделия гончарного искусства покрывались различными узорами орнамента. С этого периода можно выдвинуть предположение о зарождении методов обучения рисунку, появлении первых наставников в художественном ремесле, которые стали передавать ученикам опыт работы своего мастерства. Но системности в обучении еще не было, не было и четко разработанных принципов обучения. Только в эпоху цивилизации с возникновением школ стало осуществляться настоящее обучение искусствам.

## Обучение рисованию в Древнем Египте

Возникновение школ тесно связано с развитием культуры Древнего Египта, которое протекало с конца V тыс. до н.э. до VI в. н.э. За этот большой период времени было создано множество архитектурных построек, большое количество произведений изобразительного искусства, ювелирных изделий.

В Древнем Египте считалось, что человека ждет загробная жизнь после смерти. А для того чтобы загробная жизнь была благополучной, необходимо было соблюсти ряд условий. По мнению египтян, у каждого человека есть двойник, так называемый «ка». И когда человек умирал, двойник «ка» оставался, но при условии, что для него будет создано вместилище, например в виде портретной статуи. Для двойника «ка» египтяне строили сооружения в виде пирамид, стены в которых покрывались различными росписями и рельефами. В этих изображениях повествовалась о том, что окружало человека во время жизни на земле.

Такой взгляд на загробную жизнь египтян способствовал зарождению портретного жанра, созданию множества реалистических произведений в скульптуре, настенных росписях.

Рис. 3. Настенная роспись гробницы

Нужны были мастера, для чего были созданы школы. В этих школах обучение велось различным наукам и искусствам – живописи, скульптуре. Детей учили правильно измерять площади полей, вычерчивать схемы каналов, планы различных архитектурных построек различного назначения. В Древнем Египте впервые появился предмет «Рисование», который был связан с грамматикой, письменностью. Буквы не писались, а рисовались. Написание отдельных букв заключалось в различных изображениях, например, буква А обозначалась в виде ястреба, букве Б – рисунок ноги человека и т.д. (рис. 4).

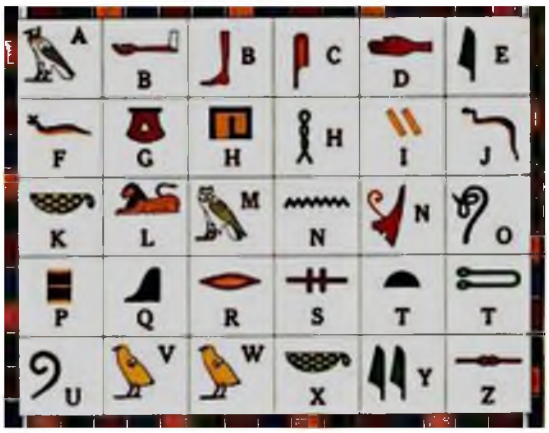



Рис. 4. Древний египетский алфавит

Особое внимание уделялось исполнительским качествам рисунка. Ученику во время обучения письму приходилось вырабатывать технику нанесения плавных линий на камне, папирусе, глиняных досках (рис. 5).

Рис. 5. Рисунок на папирусе

И так как при письме надо было приложить определенное усилие, ученику приходилось тренировать свою руку.

Рис. 6. Рельеф Древнего Египта

Рис. 7. Рельеф в Саккаре. Писцы за работой

В своих работах египтяне использовали различные изобразительные материалы, такие как угль, кисть и краски.

Рис. 8. Древнеегипетская книга мертвых

В школах учеников учили приготовлять краски из разных природных материалов. На основе земляной глины им удавалось делать краски с различными оттенками. При получении красок разного цвета использовались различные минералы, которые растирали в мелкий порошок. Черную краску получали из сажи или древесного угля, белую – из гипса. Охра с примесью окиси железа давала краски красного, желтого, коричневого цвета. Синяя краска получалась из порошка лазурита с примесью фритты – смеси кварцевого песка и соды, зеленая – из растертого в порошок малахита. Иногда для получения зеленой краски смешивали синюю и желтую.

В школах для рисования на глиняных дощечках ученики пользовались деревянными или металлическими штифтами, а для рисования на папирусе они использовали тростниковые перья.

Техника рисунка у египтян была связана с нанесением линий, тоновые прокладки и светотень в которых отсутствовала.

Рисунок на папирусе вначале наносился углем, а затем обводился (закреплялся) краской при помощи кисти.

Техника и методика изображения на глиняных досках отличалась от метода работы на папирусе. Вначале ученик на поверхности наносил контур изображения углем или кистью с краской, затем штифтом процарапывал рисунок, и полученные углубления заливались черной или красной краской.

Обычно рисунки имели чистые тона. Если же нужно было изобразить пестрое оперение птицы, шкуру зверя или камень с прожилками, тогда по фону наносили краски различного цвета. Древнеегипетские художники мужские фигуры окрашивали в красно-кирпичный цвет, женские – в желтый; волосы всегда были черными, одежда – белой в соответствии с требованиями религиозного канона.

Несмотря на то что школы были рассчитаны на избранных, система воспитания и обучения была строгой: за малейшее нарушение правил и

неточное выполнение канонов ученика жестоко наказывали вплоть до избиения палками, надевания колодок.

Впервые в школах Древнего Египта рисованию учили не от случая к случаю, а систематически (рис. 9).

В связи с тем что в Древнем Египте существовали утвержденные единые правила и каноны, метод и система обучения во всех школах были одни и те же.

Рис. 9. Фреска. Школа в Древнем Египте

Во многих книгах, посвященных искусству Древнего Египта, можно встретить мысль о том, что это было канонизированное искусство. Египетское искусство базировалось на традициях и правилах, возведенных в ранг божественного откровения.

Религиозные представления египтян почти не менялись тысячелетиями. Зависимое от религии искусство подчинялось особым канонам. Так, согласно «Предписаниям для стенной живописи и канону пропорций», человек изображался по такой схеме: голова в профиль, глаза, плечи и руки в фас, ноги в профиль. Для скульптур поза и раскраска тоже были раз и навсегда узаконены.

Египтяне не были склонны делать обобщения из теоретических выводов и возводить их в систему. Правила возникали эмпирически и применялись на практике в той мере, в которой это было необходимо для конкретных целей.

Мастера, руководившие скульптурными и живописными работами по оформлению архитектурных комплексов, имели доступ к царским книжным хранилищам в библиотеках при храмах. Такие ответственные должности поручали жрецам, сочетавшим духовный сан с профессиональным знанием искусства. Жрецы-художники являлись лучшими хранителями традиций, передавая их из поколения в поколение, причем и сами традиции расценивались не только как некий обобщенный свод необходимых правил, писанных и не писанных, но и как нечто священное, овеянное духовной силой и сообщаемое людям в качестве откровения.

Древние города Египта – Мемфис, Гелиополь (Он), Абидос – были не только крупными художественными центрами, но и в первую очередь сосредоточением религиозной жизни. Поэтому древние египтяне не случайно

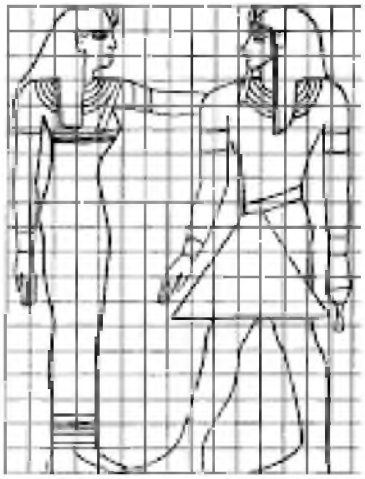
при расчете пропорций принимали за образец строение космоса, символически уподобляя его наибольшему (исходному) размеру данной композиции. Они распространяли его структуру на микрокосмос – человеческую фигуру, взятую в ее максимальном размере – в полный рост. Следует обратить внимание на то, что египетский канон космичен, греческий канон – антропоморфен. Греки приводили образы богов к подобию человека, египтяне возводили человеческие образы до уровня богов.

*Изображение фигуры человека в Древнем Египте*

В древнеегипетской пластике и росписях существовало несколько композиционных типов:

1) фигура в полный рост с выставленной вперед левой ногой;
2) фигура, сидящая на троне;
2) коленопреклоненная фигура;
3) композиция писцов (рис. 10 – 11).

Рис. 10 – 11. Изображение фигуры человека в Древнем Египте



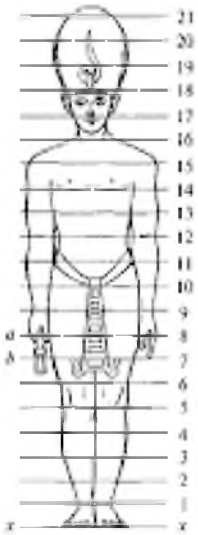


Рис. 12-13. Древнеегипетские пропорции фигуры человека

Мышление египетского художника было направлено на собирание в фокус самых важных и выразительных точек зрения на фигуру. Но главной точкой зрения оставалась фронтальная.

Наряду со школами крупных центров существовали и местные, ориентированные на традиции большого искусства и вместе с тем отличавшиеся значительной свободой в выборе и трактовке сюжетов, построения сцены.

Основой египетской методики является метод копирования, когда ученик на основе образцов пытается понять и закрепить определенные знания. Учиться могли только знатные и состоятельные египтяне. Каждый художник обычно имел свою мастерскую, ему помогали ученики, чаще всего сыновья. Все работы производились под руководством главного художника. Сам мастер рисовал наиболее ответственные сцены, проверял и давал указания своим ученикам, исправлял их ошибки.

В эпоху Древнего Египта рисование становится предметом школьного обучения. Метод и система преподавания у всех художников-педагогов были едины, ибо строго соблюдались все установленные нормы изображения. Сущность египетских норм изображения составляли следующие правила:

- пропорциональное отношение отдельных частей к целому;
- составление идеального образа по выразительным точкам восприятия объекта;
- составление композиции, в основе которой лежат простые геометрические фигуры - прямоугольник, круг, квадрат;
- использование симметричности для выявления индивидуальности;
-применение разно масштабности фигур для передачи социальной значимости человека;
- применение плана в процессе изображения объектов природы, архитектуры;
- изображение многоплановых сцен при помощи ярусов – снизу вверх.

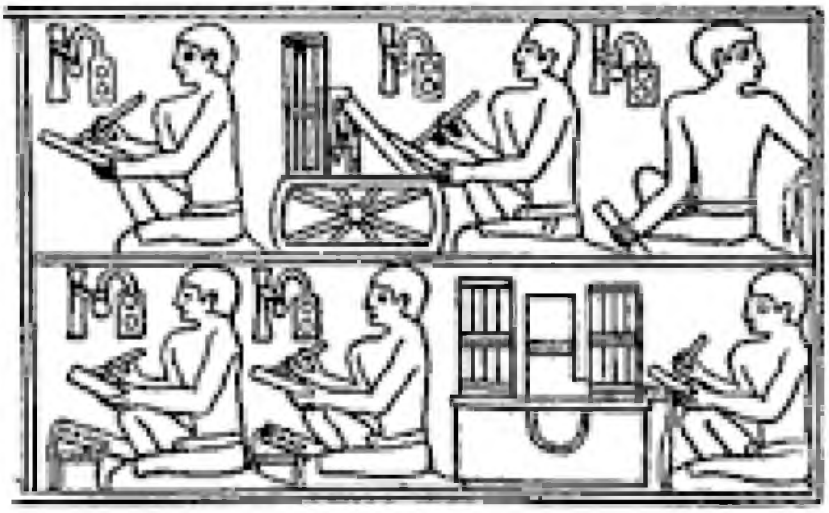


Рис. 14

Подведя итог, можно констатировать, что в Древнем Египте было положено теоретическое начало в практике рисования. Устанавливались законы и правила изображения. По ним происходило обучение детей в древнеегипетских школах. На основе общепринятых законов и правил изображения использовалась своя методика обучения, которая строилась на заучивании схем и канонов, на копировании образцов.

В древнеегипетских школах рисованию с натуры, изучению окружающего мира детей не учили. Обучение было связано с заучиванием схем и канонов, с копированием образцов. Все это очень ограничивало древнеегипетскую методику обучения рисованию [12].

## Обучение рисованию в Древней Греции и Древнем Риме

До настоящего времени сохранившиеся произведения искусства художников Древней Греции являются для нас великим наследием. Оно до сих пор поражает современников своим богатством и многообразием. Древнегреческая цивилизация охватывает период с начала I тысячелетия до н.э. по V век н.э. Греки много позаимствовали у египтян. Но в то же время в этот период в Древней Греции создаются условия для выработки более совершенных методов преподавания изобразительного искусства, чем в Древнем Египте. Они интересовались культурой Древнего Египта, их школой изобразительного искусства. Также активно греки изучали египетский способ измерения человеческого тела, много заимствовали у них из метода ваяния, брали на вооружение методику обучения и технику рисунка, например, метод рисования заостренной палочкой по не очень твердой, гладкой доске. Вместо глиняных досок, что использовалось в Египте, греки стали применять восковые доски, которые были более удобные для работы. Грекам принадлежит математический расчет при изучении пропорциональных закономерностей строения фигуры человека.

По сравнению с египтянами греки по-иному подошли к проблеме обучения, когда призывали молодых художников внимательно изучать окружающую действительность, находить в жизни и природе больше прекрасного. В Греции считалось, что самым совершенным в мире является сам человек. Женскую красивую фигуру относили к Божественному дару. Высоко ценилась мужская с развитой мускулатурой фигура. В красивом обнаженном теле греки видели гармонию. Веря в загробный мир, как и египтяне, греки в своей жизни больше внимания уделяли реальной земной жизни. Богов греки изображали по образцу и подобию человека.

Греки по-своему решили проблему построения фигуры человека. Стал разрабатываться свой канон. Так, в 432 г. до н.э. в Сикионе скульптор Поликлет написал труд о пропорциональной соразмерности частей человеческого тела.

Им впервые была решена проблема о внутренней подвижности стоящей фигуры с опорой на одну ногу. Это мы можем наблюдать в его скульптуре Дорифора, в которой естественно и правдоподобно стала выглядеть фигура

человека. Эта статуя стала прекрасным методическим пособием, образцом подражания для молодых художников (рис. 15).

Особое влияние на развитие изобразительного искусства в Древней Греции оказала Фазосская школа Полигнота. В этой школе учили линейному рисунку, с помощью которого греческие художники могли идеально передавать форму человеческого тела.

Но линейным рисунком росписью на вазах не ограничивалась греческая школа изобразительного искусства (рис. 16).

Рис.15. Скульптура Дорифора

Рис.16

Так, Аполлодор Афинский первым в своих работах стал смешивать краски для светотеневой проработки объемных форм, применять светотеневую технику. Следовательно, были разработаны принципиально иные подходы в практике изобразительного искусства и в его методике преподавания, так как передача форы и объема на плоскости имеет свою теорию и методику выполнения.

Другой древнегреческий художник Зевксис, ученик Аполлодора, пошел дальше своих соотечественников. Больших успехов он добился в области передачи формы и объема предметов средствами светотени. С натуры он нарисовал мальчика, несущего виноград. Виноград был изображен так, что подлетевшие к картине птицы устремились к нарисованному винограду, не испугавшись мальчика. Увидев эту сцену, художник остался недовольным своей работой. На этом примере мы видим стремление греческих художников к реальному изображению, которое могло доходить до иллюзорности. Натура у них являлась необходимым источником вдохновения, и поэтому можно смело утверждать, что в основу метода преподавания в Древней Греции было положено рисование с натуры.

В своей изобразительной деятельности древнегреческие художники постоянно изучали природу. В своем творчестве они утверждали строгую закономерность природы, саму сущность прекрасного, которая заключалась у

них в строгом порядке, в гармонии частей и целого, в симметрии, правильных математических расчетах частей человеческой фигуры.

В IV веке до н.э. в Древней Греции было несколько хороших знаменитых художественных школ рисунка. Среди них можно назвать Сикионскую, Эффесскую, Фиванскую. Особо можно выделить Сикионскую школу, основанную художником Эвпомпом. Обучение там велось на научной основе. В ней учеников старались приблизить к природе, для того чтобы они научились всегда следовать закономерностям ее построения. Во время рисования с натуры ученики через созерцание предмета познавали его строение. Девизом школы был такой: «Сюда не допускаются люди, не знающие геометрии».

*Техника рисунка*

В Древней Греции ученики на своих занятиях пользовались деревянными дощечками, сделанными из бука, которые покрывались воском. Работа также велась на папирусе. Рисунок на буковых дощечках выполняли специальными стилусами в виде заостренных металлических или костяных палочек. Воск на дощечках мог подкрашиваться цветом.

Для рисования краской и кистью буковая дощечка грунтовалась специальным левкасом (гипсово-клеевой раствор) белого цвета. Этот метод работы чаще всего применялся в Афинской школе.

После того как рисунок был уточнен, художник мог его перерисовать прямо на стену для фрески, на папирус или на керамическую вазу.

В качестве рисовальных материалов греки использовали стилус, уголь, грифель, кисть и земляные краски.

Греческие школы были частными мастерскими – студиями. Прием в них был ограничен. Ученики являлись помощниками своих учителей.

В итоге можно сказать, что древнегреческая школа обогатилась новыми разработками в области методики, принципами и методами рисования. Греки впервые стали изображать объемные предметы, в своих работах использовать светотень, перспективу. Ими была заложена основа реалистического рисования с натуры. Они разработали прогрессивный метод обучения рисованию, в основе которого лежало рисование с натуры.

В общеобразовательных школах Древней Греции предмет «Рисование» получил свой отдельный статус.

Греки первыми поняли, что рисование способствует развитию пространственного мышления и образного представления. Методу копирования стали уделять меньше внимания, чем рисованию с натуры.

Греки считали, что красота должна заключаться в соразмерности частей идеальной фигуры человека, когда сам человек, с его пропорциональной закономерностью собственного тела будет являться эталоном красоты. На этой основе греческие зодчие установили пропорции колонны и капители, они исходили из пропорциональной закономерности человеческого тела.

Древнегреческие художники считали, что человек является мерой всех вещей. Это положение легло в основу всей древнегреческой культуры.

Таким образом, древнегреческие художники по-новому подошли к проблеме обучения и воспитания и значительно обогатили методы преподавания. Они призывали молодых художников внимательно изучать реальную действительность, находить в ней гармонию и утверждали, что самым прекрасным в жизни является человек. В своих теоретических трудах греческие художники указывали, что в мире царит строгая закономерность, и сущность прекрасного заключается в стройном порядке, в симметрии, в гармонии частей и целого, в правильных математических соотношениях.

Греческие художники-педагоги впервые установили метод обучения рисунку, в *основе которого лежало рисование с натуры*. В Древней Греции рисование стало рассматриваться как общеобразовательный предмет.

*Римская эпоха*

Римлянам очень нравились произведения искусства, созданные художниками Древней Греции. Много произведений искусства было вывезено из Греции в Рим. И казалось, на такой хорошей основе культуры Греции римляне будут дальше развивать свою культуру, методику преподавания, найдут новые разработки, как сделали в свое время греки. Но римляне не смогли внести ничего нового в методику преподавания.

Эксплуатируя искусство Древней Греции, римляне в преподавании рисунка не использовали ценный опыт греческих педагогов-художников, и поэтому многое было утрачено. Риму требовались исполнители, а не творчески работающие специалисты. В основном, в Риме занимались копированием произведений, созданных в Древней Греции. Следовательно, римляне не смогли подняться до высокого профессионального уровня древнегреческих художников.

Как было уже сказано, римлян больше интересовало ремесло, подготовка художников-ремесленников ориентировалась на украшение зданий состоятельных граждан Рима.

В Риме не занимались вопросами, связанными с созданием произведений искусства с помощью научных открытий, не наблюдалось никакого стремления к вершинам творчества, новым находкам в методике преподавания рисунка с натуры. Преобладал метод копирования. В римских школах ученики работали механически, повторяли одни и те же приемы работы. Все это заставляло педагогов отходить от продуманных методов обучения, которыми мастерски владели художники-педагоги в Древней Греции.

В искусстве Рима особое внимание уделялось портрету. Римский портрет отличался от греческого. В основе римского портрета лежал этрусский портрет с его физиономической точностью. Если греческий портрет более одухотворен, ориентирован на раскрытие внутреннего состояния человека, то римский портрет, прежде всего, говорит о социальной принадлежности изображаемого.

Мастера демонстрировали превосходное знание строения черепа и лица. Такая анатомическая точность в портрете соответствовала требованию римского заказчика. Это был эстетический идеал того слоя римского общества,

для которого «ИМАГИНЕС» был свидетельством значительности рода, членом которого являлся заказчик.

Говоря о греческой школе, следует вспомнить Сикионскую школу, где обучали детей рисованию, и этот предмет являлся элементом воспитания и образования. Данный опыт перешел в Рим. Здесь также обучали детей высших слоев общества рисованию.

В истории римского искусства сохранились два имени представителей высшего общества – Фабий и Титидий Лалео, которые занимались искусством и тем самым навлекли на себя насмешки современников. Так, Фабий (III в. до н.э.) – представитель патриаршего сословия – разрисовывал храм Спасителя. Он получил прозвище «Пиктограф» (живописец). Это единственный пример деятельности художника-патриция. Титидий Лалео – претор, проконсул Нарбонской провинции – навлёк на себя насмешки народа тем, что в свободное время писал небольшие картины.

В Риме существовали целые кварталы, где трудились ремесленники. Они объединены были в различные цеха: золотых и серебряных дел, литейщиков, чеканщиков, позолотчиков. Живописцы и скульпторы составляли отдельные группы населения – цеха, не смешанные с высшим обществом.

О том, что представляла собой живопись Рима, рассказывают росписи городов, погибших в 75 г. н.э. в результате извержения вулкана Везувия. Это Помпея, Геркуланум, Стабий и др. В основном живопись римских произведений искусства очень напоминает древнегреческую живопись V-I вв. до н.э.: фрески греческих храмов и общественных зданий, станковые картины и батальные сцены, натюрморты, пейзажи.

В качестве изобразительного материала римляне первыми стали употреблять сангину, которая лучше, чем уголь, закреплялась на гладкой поверхности. С помощью сангины рисунок у римлян выглядел более живописным. Этот изобразительный материал хорошо подходил для изображения обнаженного человеческого тела. Также сангина применялась для контуров росписи.

Таким образом, ценя и используя достижения древнегреческих художников, римляне не внесли ничего нового в методику и систему преподавания. Они лишь пользовались достижениями греческих художников; более того, много ценных положений методики преподавания рисунка они не сумели сохранить [12, 17].

## Обучение изобразительному искусству в Средневековье

Период Средневековья принято считать с V по XV века. В этот период складываются феодальные отношения, усиливается центральная власть.

Научные труды ученых о художественных памятниках, литературе позволяют сделать вывод о том, что искусство Средневековья было важным этапом в развитии мировой культуры.

Искусство Средневековья – особый пласт культуры, который требует серьезного и внимательного изучения.

В этот период преобладали культовые каменные постройки. Это было связано с главенствующей ролью христианской церкви в жизни европейского общества. Церковь в феодальной эпохе являлась крупным собственником. Она была основным заказчиком художественных произведений, в своих интересах влияла на развитие искусства и образование. По Священному Писанию, Библии складывались строгие правила и законы изображения священных сюжетов, которые были обязательны для художников Средневековья.

Со стороны церковной власти иноверие подвергалось жестокому гонению. Все, что было создано ранее мастерами изобразительного искусства (картины, скульптуры), варварски уничтожалось. Безвозвратно погибли многие материалы, служившие руководством для создания реалистического, высокого искусства.

В средневековых школах не учили рисовать с натуры. На занятиях изобразительным искусством ученики занимались механическим копированием с образцов. В то время о науке речь не шла.

Рис. 17. Средневековая городская школа

Были уничтожены лучшие традиции реалистического искусства. Рисовать стали схематично и условно.

В школах Средневековья в небольших классах одновременно проходили занятия по черчению, письму, арифметике и пению. Возраст учащихся был разным. В этих школах учились и большие, и маленькие дети. На рисунке, сделанном в городской школе в эпоху Средневековья, мы видим малышей, пишущих на покрытых дощечках (слева), ученик постарше упражняется в каллиграфии (справа наверху). На стенах развешены счетная линейка, солнечные и песочные часы, доска с нотами и доска для письма. Учитель изображен с розгами в руках (рис. 17).

Художники в этот период отошли от реального изображения мира в сторону религиозной философии. Умерщвление плоти и обуздание страстей проповедовалось в обществе деятелями христианской церкви. Правдоподобное

изображение формы исключалось и шло вразрез с религиозной философией. И в то же время неправильно было бы думать, что художники Средневековья вообще избегали натуры и никогда не пытались точно передать ее. Попытки были, но при условии, что реальная трактовка формы отвечала композиции и религиозному сюжету.

Известно много примеров, когда благодаря своему природному таланту художники создавали прекрасные произведения искусства. Активно развивалась книжная графика (рис. 18-19).

Рис.18-19. Средневековая книжная графика

Если художники Античности и Возрождения в своем творчестве основывались на научные знания, то в Средневековье художники выходили из положения за счет своего природного таланта. Характер работы был механическим. Выполняя церковный заказ, художник копировал все то, что видел его глаз, а его аналитическая деятельность в рисовании отсутствовала. Ему не требовалось задумываться об анатомической закономерности строения формы фигуры и головы человека. Методические разработки по рисунку в то время отсутствовали. Средневековые сочинения об искусстве были наполнены богословским содержанием.

Вместе с тем в эту эпоху активно развивался ремесленный труд. Средневековая школа выглядела в виде производственных объединений, мастерских с мастерами, с их подмастерьями, учениками.

Была сосредоточена работа на строительстве архитектурно-строительных сооружений. В основном требовались мастера по декоративно-прикладным работам, резчики по камню и дереву, витражам (рис. 20).

Рис. 20. Средневековый витраж

Метод обучения в средневековых школах-мастерских был чисто ремесленный: копирование приемов работы мастера, копирование образов. Рисованием с натуры в ту эпоху не занимались. При обучении мастер не соблюдал строгой системы, а копировальный метод не требовал особой методики работы с учениками.

Педагогическая и изобразительная деятельность учителя и ученика в Средневековье проходила в атмосфере христианской идеологии, что, несомненно, влияло на содержание преподавания в средневековых школах-мастерских того времени. В этих школах-мастерских обучение проходило в соответствии потребностями общества, когда жанры и виды средневекового искусства были немногочисленны и всегда носили строго функциональный характер. В средневековой школе ученики постигали средневековую живопись, которая заключалась в упрощенности, условности, декоративности, схематизме.

Таким образом, начиная со времен зарождения христианства, правления императоров Рима и до эпохи Возрождения, школа изобразительного искусства существовала без опоры на науку. Исчез реалистический рисунок, которым в совершенстве владели художники Древней Греции. Произошло это оттого, что реалистическая трактовка натуры художниками Средневековья не совпадала с религиозной философией и вступала с ней в противоречие.

Итак, мы видим, что в эпоху Средневековья, когда в жизни общества господствовала церковь, развитие реалистической школы изобразительного искусства было приостановлено и утрачено [4, 11, 12].

## Тема 5. **Обучение в эпоху Возрождения. Художники эпохи Возрождения и их вклад в методику преподавания изобразительного искусства**

Возрождение или Ренессанс охватывает XIII – XVI столетия. Свое развитие оно получила в странах Европы. Родиной Возрождения считается

Италия. Термин «Возрождение» имел первоначальный смысл как возрождение античной культуры. Происходят социально-экономические изменения, растёт самосознание личности. Все это способствует зарождению гуманизма как нового прогрессивного мировоззрения, которое характеризуется противопоставлением религиозным взглядам католической церкви и интересом к человеческой личности.

Выделяют три периода Возрождения: проторенессанс – конец XIII – XIV вв., ранний Ренессанс – XV в., Высокий Ренессанс – с конца XVI в.

Накопившиеся богатства в Европе и прежде всего в Италии позволили успешному развитию искусства. В качестве подручных подмастерья проходили свое обучение в художественных мастерских у опытных мастеров, которые хорошо владели своим мастерством и на собственном примере осуществляли обучение.

Активное развитие живописи, скульптуры и архитектуры связано с основоположниками искусства Возрождения флорентинцами Мазаччо, Донателло и Ф. Брунеллески. В их творчестве прослеживается принцип Возрождения, связанный с идеей безграничного развития способностей человека. Они активно претворяли и другое направление о единстве законов, которые лежали в основе развития природы и человека. Создаются новые художественные приемы для решения проблемы трехмерного пространства в живописи, в скульптуре – создание самостоятельно стоящей от архитектуры круглой статуи, в архитектуре наблюдается приоритет в сторону простых, изящно-гармоничных пропорций, в строениях исчезает ощущение тяжести камня.

После большого средневекового периода художники начинают проявлять интерес к науке, обоснованию явлений природы. Между наукой и искусством устанавливается связь. Отходя от религиозного взгляда на мир, художники стали основательно изучать окружающую действительность, постигать природные закономерности ее развития.

По-новому стали подходить к обучению детей изобразительному искусству. Педагоги того времени начали больше опираться на достижения античного искусства. Активно велась работа над проблемами рисунка.

Искусство становится своеобразной наукой. Требовалось теоретическое обоснование каждого научного исследования, каждого ее положения. Пишутся трактаты такими учеными как Л.Б. Альберти, Леонардо да Винчи, Лука Пачоли, А. Дюрер. Они считали, что науке должна принадлежать особая роль и она должна являться основанием в развитии школы изобразительного искусства.

Писались трактаты о живописи, в которых много внимания уделялось рисованию с натуры. Художниками рисунок стал считаться как основа всех искусств, как отдельная научная дисциплина. Активно усваивались и применялись на практике законы перспективы, анатомия человека, его пропорции. Считалось, что вначале необходимо учиться перспективе, потом мерам каждой вещи, заниматься копированием профессионально выполненных рисунков.

Учиться ребенка к мастеру отдавали в 10-12 летнем возрасте. В этом возрасте ребенок знакомился с ремеслом, изобразительными материалами, осваивал технику исполнениям. В ранг подмастерья молодому ученику можно было переходить в 18 лет. На этой ступени обучения ученику в живописной работе разрешалось выполнять не главные, а второстепенные участки.

Для того чтобы стать полноценным помощником мастера, уходило не менее 6-8 лет обучения. В этом статусе ученик мог перейти в другую мастерскую, к другому наставнику.

В крупных художественных мастерских помимо изобразительных и пластических искусств ученикам предоставлялась возможность изучать литературу, математику, архитектуру, ювелирное искусство.

В мастерских осуществлялось системное обучение. В них ученик активно осваивал рисунок.

Ставились различные задачи. Не всегда требовалась длительная работа над рисунком. Великие мастера эпохи Возрождения, в совершенстве владея рисунком, могли себе позволить такую незавершенность. Их рисунки могли быть больше похожими на набросок или подготовительный эскиз.

В мастерских система обучения делилась на три стадии.

На первой стадии ученики вырабатывали умения и навыки правильного рисования. Для этого выполнялись рисунки-копии с образцов местной школы. На следующей стадии обучения ученикам позволялось рисовать различные гипсовые модели, начиная с простых и заканчивая сложными скульптурными объемами. На этой стадии, помимо построения, ученик активно работал над светотеневой проработкой. Шел наиболее важный этап обучения – рисование с натуры.

Практика копирования рисунков как первоначальная ступень обучения существовала на протяжении всего Возрождения. Чаще всего образцами для копирования были рисунки самого мастера. Среди старых и новых рисунков особой популярностью пользовались листы и картоны Мазаччо, Уччелло, Фра Филиппо Липпи, Поллайоло, Фра Анжелико и др.

Копирование рисунков преследовало двойную цель: изучение различных приемов и приучение глаза к правильной манере изображения, к гармоническим пропорциям и изяществу, Требования к ученическим копиям были жесткими: копирование должно быть предельно точным, чтобы при наложении одного рисунка на другой линии контуров копии и оригинала совпадали. Подобное точное копирование давало возможность ученикам набить руку, запомнить определенный набор чисто технических и художественных приемов, создающих выгодные и броские эффекты.

На базе научных знаний возрождается реалистическое искусство. Потребовались иные методы. Стали больше рисовать с натуры. В школах главную роль стали отводить рисунку. Активно осваивались изобразительные материалы, техника живописи. Ученики растирали краски, изготовляли левкас, учились подготавливать плоскости под станковую или монументальную живопись.

В мастерских обучение строилось на взаимосвязанной деятельности учителя с учениками. Всем процессом обучения руководил хозяин мастерской, художник-наставник. Руководство строилось через практическую работу. Наиболее успешные ученики поощрялись. Им доверяли выполнять более сложные заказы. Для этого ученику необходимо было хорошо владеть рисунком, знать анатомию, перспективу, пропорции человеческого тела. Ученик на практическом примере своего мастера учился работать над заказами.

В истории развития методики преподавания изобразительного искусства большое значение имеют труды Ченнино Ченнини, Л.Б. Альберти, Леонардо да Винчи, А. Дюрера и др.

Ченнино Ченнини (1372 – 1440) написал «Трактат о живописи», в котором говорилось не только о копировании с образцов, но и о рисовании с натуры. Ченнино Ченнини в обучении педагогическому руководству придавал решающее значение, без которого, как он считал, невозможно достигнуть высот в искусстве. Положительным в его трудах об искусстве для нас является рассуждение о связи теории с практикой. От своих учеников он требовал ежедневной работы. По его мнению, ученик должен работать каждый день. А каждодневная работа принесет ученику только пользу.

Ченнино Ченнини рекомендовал начинать обучение с простых заданий, давать ученикам посильные упражнения. Он считал, что начинать рисовать надо с несложных заданий, ученикам наносить штрихи едва заметными, по несколько раз возвращаться к теням. В обучении в целях успешного перехода от рисунка к живописи Ч. Ченнини от ученика требовал находить цветовые отношения. Строгой системы в обучении у него не было. Его педагогическая деятельность основывалась на практике и коротких рекомендациях. Живя в переходном периоде, Ченнино Ченнини находился под влиянием идей Средневековья. В его взглядах прослеживались противоречия между рисованием с натуры и копированием. Как практик, он отдавал предпочтение копированию.

Рис. 21. А. Дюрер. Рисование через сетку. Гравюра из трактата «Руководство к измерению»

Значительный вклад в теорию и практику преподавания рисунка внес Л.Б. Альберти (рис. 22). Он написал трактат «Три книги о живописи». В нем он много говорит о рисунке как основе живописи. Его воззрения в художественной педагогике для нашего времени представляют особую ценность, а сделанные им выводы и положения и сегодня являются актуальными. Он один из первых стал основываться на научные данные по анатомии и перспективе. Разработал ценные методические положения и установки по обучению рисунку. Сам процесс рисования Л.Б. Альберти относил к зарядке, упражнению ума. Также Альберти особое внимание уделял проблеме анатомического строения фигуры человека, считал, что правильное обучение должно основываться на рисовании с натуры.

Рис. 22. Л.Б. Альберти

Л.Б. Альберти рекомендовал обучать рисунку последовательно, начинать с точки и прямой, затем с различных углов, плоскостей и только потом знакомить учащихся с объемными телами.

В эпоху Возрождения в обучении активно использовался метод личного показа.

Л.Б. Альберти рекомендовал рисовать натуру крупнее, чем она сама, потому что допущенные ошибки хорошо будут видны на большом рисунке.

Также внимание уделялось обобщению в рисунке, что остается актуальной проблемой до настоящего дня. Он советовал ученику при обобщении своего рисунка прищуривать и зажмуривать один глаз.

Для начинающих художников ценность методических установок Альберти заключается в том, что они давали возможность правильно понять существо дела, разобраться в сложных вопросах техники рисунка и мастерства.

Рис. 23. А. Дюрер. Рисование с прибором Якоба Кезера.
Гравюра из трактата «Руководство к измерению»

Значительный вклад в теорию рисунка внес великий художник Возрождения Леонардо да Винчи (рис. 24). Он написал знаменитый трактат «Книга о живописи». В этой научной работе он более глубоко и шире, чем Л.Б. Альберти подходит к проблеме рисунка и его обучению, а его разработки не утратили своего значения до настоящего времени.

Как остальные прогрессивные художники Леонардо да Винчи считал, что молодых художников необходимо обучать через натуру.

Рис. 24. Леонардо да Винчи. Автопортрет

В своих трудах Леонарда да Винчи высказывался против использования метода «завесы», так как этот метод не способствует развитию у художника наблюдательности, анализа особенностей строения формы.

Леонардо да Винчи активно занимается вопросами перспективы. Ему удалось расширить границы существующей проблемы: он первым рассматривает воздушную перспективу, начинает изучать причины изменения цвета в пространстве. Однако проблемы, связанные с воздушной перспективой, так и остались до конца неразрешенными.

Внимание Леонардо да Винчи, как и многих художников Возрождения, было направлено на изучение линейной перспективы. С помощью линейной перспективы художники могли вносить в свои композицию порядок, обеспечивать цельность произведения.

Помимо решения проблем в изобразительном искусстве он много внимания уделял научным исследованиям. В отношении рисунка его интересовали вопросы, связанные с анатомией человеческого тела. Он сам производил вскрытие трупов, делал с них зарисовки и записи (рис. 25 – 26).

Рис. 25-26. Леонардо да Винчи. Анатомический рисунок

Теории в обучении он придавал особое значение. Считал, что без теории нет практики.

Леонардо да Винчи придерживался строгой последовательности в работе, всегда анализировал свою деятельность. Он советовал молодым художникам не спешить в работе, больше наблюдать и анализировать.

Методические рекомендации Леонардо да Винчи приемлемы и сегодня при обучении рисунку.

Давая научно-теоретические объяснения каждому положению учебного рисунка, Леонардо да Винчи не забывает и о моделировке формы тоном, где большую роль играют рефлексы. Он старался строить свою методику обучения так, чтобы решение этих сложнейших проблем не вызывало скуки у ученика.

Так, например, его совет по развитию глазомера вызывает интерес и представляет собой ценное методическое указание и в наши дни. Также давая методические установки, Леонардо да Винчи указывал на то, что рисунок следует начинать с целого, а не с частей.

В процессе изобразительной деятельности перед художниками эпохи Возрождения встал вопрос о соразмерности человеческого тела, в основе которого лежала теория пропорциональных отношений. Художники в построении человеческой фигуры искали числовые выражения, стремились во всем обнаружить математическую закономерность. А наиболее передовые деятели изобразительного искусства, такие как Леонардо да Винчи пошли дальше. Он первым высказал мысль об относительности понятия прекрасного, о необходимости изучения анатомического строения человеческого тела. Предостерегал неопытных художников от однообразия, от создания идеальных типов, говорил, что в каждом человеке есть свой образ, и что каждый человек прекрасен по-своему.

В рисовании фигуры человека Леонардо да Винчи советовал правильно передавать характер движения. Кроме того, он пытался восстановить канон древних греков. Им был сделан рисунок-схема, где показывается пропорциональная закономерность в соотношениях частей человеческого тела (рис. 27).

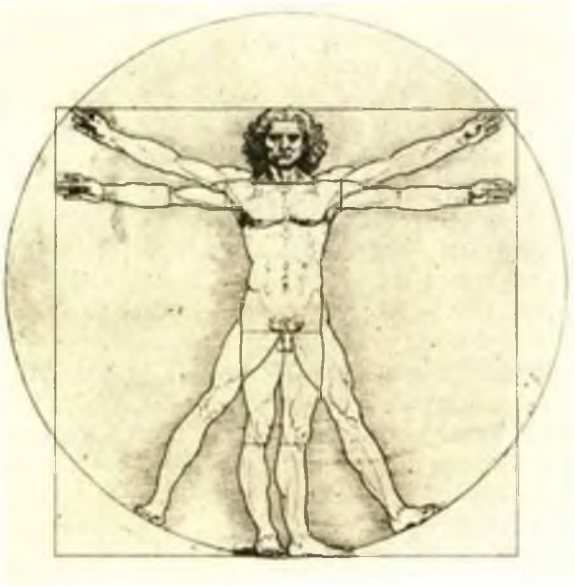


Рис. 27. Леонардо да Винчи. Видоизмененный. «Квадрат древних»

Особое значение Леонардо да Винчи придавал изображению складок на одежде человека. Также он рекомендовал чаще рисовать по памяти, развивать глазомер с помощью специальных упражнений.

Особенно близок к Леонардо да Винчи был немецкий художник Альбрехт Дюрер (рис. 28). Как и Леонардо да Винчи А. Дюрер стремился приравнять художественное творчество к науке. Он много потрудился в

области методики обучения молодых художников. Его труды представляют большую ценность по настоящее время.

Рис. 28. А. Дюрер. Автопортрет

А. Дюрер считал, что в искусстве надо опираться на научные знания, что нельзя полагаться только на чувства и зрительное восприятие. Он писал: «Если же у тебя нет настоящих основ, тебе не удастся сделать ничего хорошего, какой бы свободы ни достигла твоя рука».

Указывая на эффективные методы обучения, Дюрер говорит о необходимости сочетания научного, теоретического объяснения с наглядной демонстрацией процесса построения изображения. Он рекомендует юному художнику чаще обращаться к опытному специалисту, хорошо знающему свое дело. «Для создания хорошего произведения полезен хороший совет».

Дюрер считал, что в первую очередь молодому художнику необходимо научиться рисовать, для того чтобы успешно работать в различных областях изобразительного искусства (живописи, графике, ювелирном деле и др.).

Дюрер был сторонником рисования с натуры. Советовал внимательно изучать природу, не отходить от закономерностей строения формы, стараться уловить красоту форм в самой натуре.

В рисовании А. Дюрер уделял большое внимание перспективе, на изучение которой он потратил много времени. ОА. Дюрер написал книгу «Наставления в измерении циркулем и линейкой». Книга состоит из четырех частей. В первой ее части автор рассматривает линии, во второй пишет о плоскостях, в третьей – о телах, и в четвертой части книги Дюрер пишет о правилах перспективы. Он первый при перспективном проектировании предлагает пользоваться методом ортогональной (прямоугольной) проекции.

Как и многие художники А. Дюрер занимался вопросами, связанными с пропорциями человеческого тела. По этой проблеме он написал свою следующую книгу – учение о пропорциях человека, в которой автор обобщает

все научные источники, дает научную трактовку, дополняет издание своими рисунками, схемами и чертежами.

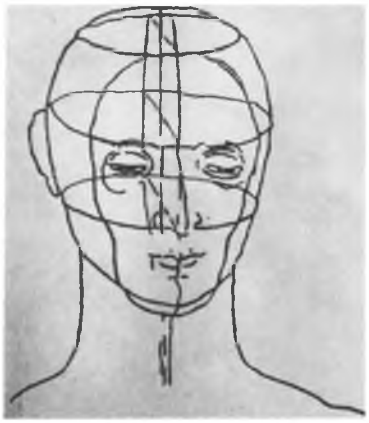


Рис. 29. А. Дюрер. Конструкция головы

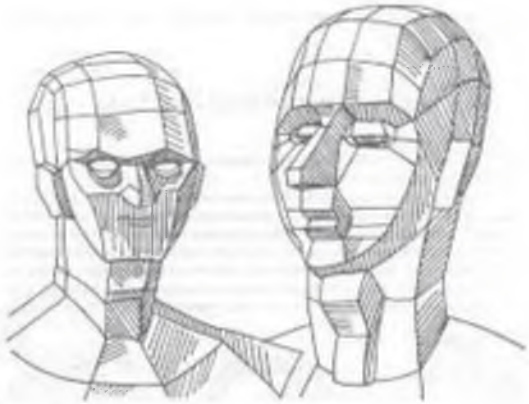


Рис. 30. А. Дюрер. Фрагмент рисунка

Для того чтобы начинающие рисовальщики могли легко справиться с задачей рисования головы человека, Дюрер разрабатывает свой знаменитый метод обобщения формы, метод «обрубовки» (рис. 29 – 30).

Он предлагает обобщать сложную форму до простых геометрических тел: куб, шар, параллелепипед и т.д. Впоследствии его метод активно использовался в педагогической практике братьями Дюпюи, А. Ашбе, Кардовским.

А. Дюрер советует хорошо продумывать методику работы, придерживаться последовательности выполнения учебных задач. Особое внимание он уделяет усвоению законов пропорций человеческого тела.

Большое значение А. Дюрер придавал личному показу при обучении рисованию.

Таким образом, отличительной особенностью данной эпохи явилось то, что искусство стало своеобразной наукой, которая требовала теоретического обоснования для каждого её положения. Ведущие художники эпохи считали своим долгом нести людям знания. Они писали трактаты, читали публичные лекции, вели мастерские, в которых обучались юноши, желающие совершенствоваться в науках, «подражающих всем фигурам творений природы».

В эпоху Возрождения мера, число, пропорции приобрели значение универсального ключа к истине и красоте. Само написание трактатов – это не только возможность поделиться своими мыслями, а прежде всего это попытка уяснить, что такое красота. Именно поэтому в основе эстетических учений Возрождения лежит мысль о гармонии как пропорциональной соразмерности частей.

Таким образом, художниками эпохи Возрождения была проделана большая работа в области теории рисования. Рисунок являлся основой изобразительного искусства. Занятия рисованием были связаны со знанием перспективы, анатомии, построением трехмерной формы предметов на изображаемой двухмерной плоскости. Художники в своих теоретических трудах по рисунку занимались разработкой пропорционального деления человеческой фигуры.

Изобразительное искусство достигло высокого уровня.

Несмотря на то что в обучении художники Возрождения не касались вопросов дидактики, они смогли теоретически обосновать наиболее актуальные проблемы искусства. А их теоретические разработки по рисунку явились ценным материалом для методики преподавания изобразительного искусства [См. 3, 7, 12, 16].

## Тема 6. **Становление академической системы художественного образования. Обучение в общеобразовательных школах**

Наследие великих мастеров эпохи Возрождения позволило по-другому посмотреть на процесс обучения, способствовало созданию более совершенной системы образования, такой как академическая. Появлялись специализированные школы, в которых обучение искусствам молодых художников проходило в тесной взаимосвязи с воспитанием высоких идей и наукой. В этих школах рисунку отводилась главенствующая роль. Рисунок становится самостоятельной учебной дисциплиной. В связи с поставленными задачами по обучению высококвалифицированных специалистов в школах требовался высокий уровень преподавания, предъявлялись четкие требования к учащимся, стала активно разрабатываться методика по обучению рисунку.

В 1563 году во Флоренции открывается Академия рисунка, а также частная школа Просперо Фонтаны, Кальверта, в 1577 году – Римская академия художеств имени святого Луки (рис. 31) и между 1585 и 1589 годами – «Академия вступивших на верный путь» братьев Каррачи.

Рис. 31. Римская академия художеств, 1600 год

Известной и влиятельной школой в то время считалась Болонская академия художеств. Она была создана Лодовико Карраччи и его двоюрными братьями – Агостино и Аннибале, которые считали, что настоящее высокое искусство всегда будет зависеть от мастерства владения рисунком, от его научного обоснования. В школе Карраччи рисунок рассматривался как основной самостоятельный предмет. Там активно проводилась работа по методическому обеспечению учащихся учебного рисования (рис. 32).

Рис. 32. Титульный лист пособия Карраччи

Обучение в школе начиналось с выполнения простых заданий по рисунку. Учеников знакомили с приемами рисования, потом им разрешалось приступать к рисованию с образов, гипсов и только потом рисовали с натуры живые модели с параллельным изучением анатомии человека.

Таким образом, вначале в процессе обучения дети развивали свой глазомер и свою руку с помощью упражнений через подражание великим художникам, которые всегда ставились в пример.

В методических рекомендациях Карраччи по рисованию человеческого тела «Прекрасная школа обучения рисованию всего человеческого тела» были заложены принципы последовательного обучения рисунку, начиная от рисования отдельных фрагментов человеческого лица до одетой и обнаженной фигуры человека (рис. 33-35).

Их методические разработки и идеи пользовались широким спросом в системе обучения XVII века.

Рис. 33-35. Таблица из пособия Карраччи «Прекрасная школа обучения рисованию всего человеческого тела»

В процессе обучения в школе Карраччи создавали условия здоровой конкуренции, когда слабые ученики старались догнать в учебе более сильных. В дальнейшем мы увидим, как эта идея была поддержана в академиях художеств, когда за успехи в учении были утверждены различные по степени (малые, большие) золотые и серебряные медали.

В школе братьев Карраччи ученики много занимались механическим копированием. И несмотря на это благодаря хорошей организации учебного процесса и созданию четкой системы обучения ученики школы достигали высокого профессионального уровня в рисунке в живописи, композиции. Выпускники в совершенстве владели многими изобразительными материалами, знали хорошо анатомию, перспективу. Могли выполнить любую сложную работу.

Таким образом, Братья Каррачи разработали методику преподавания рисунка. Они считали рисунок основой изобразительного искусства, подчёркивая, что художнику необходимо опираться на науку, разум, а не на чувство. Однако чрезмерное подражание художникам эпохи Возрождения, преобладание метода копирования несколько обедняли процесс обучения у братьев Каррачи. И, тем не менее, надо признать их большой вклад в развитие художественного образования. Они смогли добиться больших результатов. В дальнейшем их методика успешно применялась в государственных академиях в Риме, Париже, Вене, Берлине, Мадриде, С-Петербурге, Лондоне. В этих академиях на первом месте был рисунок. Методика обучения молодых художников была эффективной. Учащиеся академий на примерах высокого искусства Античности и Возрождения получали очень хорошую профессиональную подготовку.

Хорошую школу можно было пройти и в частных заведениях. В них также с успехом развивалось и совершенствовалось обучение. Таким примером может служить великолепно оснащённая учебными пособиями мастерская великого фламандского художника гуманиста Питера Пауля Рубенса (1577 - 1640). Он имел хорошее образование, владел многими иностранными языками, был блестящим рисовальщиком и живописцем, прекрасно знал

историю искусств. Помимо педагогической деятельности, занимался наукой, был мудрым государственным деятелем, великолепным дипломатом.

Среди частных школ мастерская П.П. Рубенса считалась самой лучшей. И не случайно из нее вышли такие известные художники, как Ван Дейк, Иорданс, Тенирс.

Его педагогическая работа основывались на изучении античного искусства, на широком применении наглядных пособий, на личном показе. Сам показывал своим ученикам приемы работы, технику исполнения, предупреждал о вредности слепого подражания античному искусству, мог поправлять рисунки своих учеников, подробно пояснять причины ошибок в работах. В мастерской П.П. Рубенса ученики тщательно изучали перспективу, анатомию, учились правильно строить изображение и распределять свет на его форме

П.П. Рубенсу приходилось много заниматься теорией. Как и многие художники того времени он занимался вопросами, связанными с пропорциональным членением фигуры человеческого тела, пользовался математическими расчетами. Также проводил исследования по соотношению частей головы на примере схемы рисунка ребенка, построенной с помощью циркуля, линейки, треугольника (рис. 36).

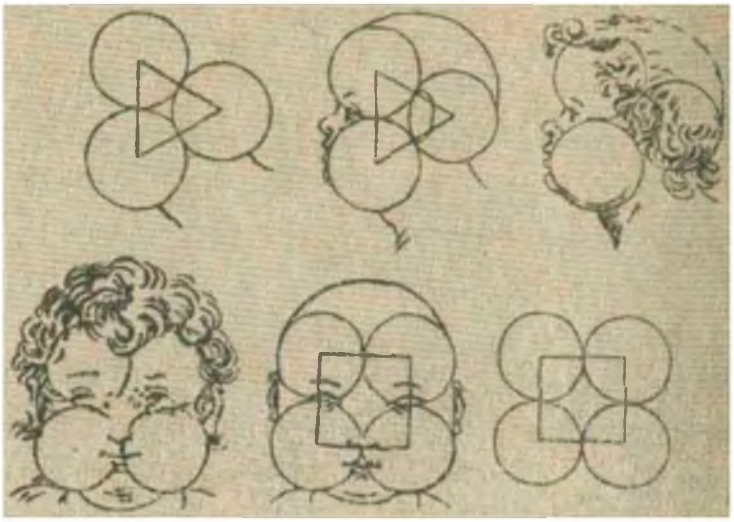


Рис. 36. Таблица из учебного пособия П.П. Рубенса

Но таких успешных частных школ, как школа П.П. Рубенса было очень мало. Они не в состоянии были конкурировать с Академиями художеств. Не все частные школы могли себе позволить приобрести специальное оборудование, иметь просторные помещения. Надо было приглашать специалистов с узким профилем.

Во второй половине XVII века Франция после Италии становится главным культурным центром Европы. В систему образования вносятся новые идеи. Выстраивается чёткая и строгая система художественного образования. На примере лучших работ Высокого Возрождения ведется преподавание по рисунку. Во всех художественных учебных заведениях Европы рисунок становится основным учебным предметом. Активно совершенствуется процесс

обучения. В Академиях ученики начинали свое обучение с копирования образцов, с рисования гипсовых античных слепков, после чего переходили к рисованию живых моделей и фигуры человека. С помощью такой последовательности в выполнении учебных заданий выпускники Академий достигали хороших результатов.

Были и проблемы в обучении, когда некоторые педагоги благодаря своим взглядам и убеждениям на искусство вынуждали учеников идеализировать природу, приучали смотреть на нее «глазами античных художников». Недостаточное внимание в академиях уделялось индивидуальному подходу к учащимся.

Таким образом, несмотря на существующие проблемы и противоречия во взглядах на искусство и в обучении в Европе, в XVII веке создается стройная академическая система, где рисунок становится самостоятельной учебной дисциплиной. Обучение проходит в строгой последовательности, от выполнения простых заданий до более сложных.

Большой вклад в художественное образование внесли такие художники-педагоги, как братья Карраччи, Рубенс, Рембрандт и их последователи, которые были превосходными рисовальщиками, в совершенстве знали анатомию, перспективу, историю искусств.

В истории по методике преподавания изобразительного искусства XVIII век и первая половина XIX века считается «золотым веком» в развитии академической системы обучения. В России, Франции, Англии, Германии много делается для развития и формирования молодых художников, совершенствуется методика преподавания рисунка, которая строилась и развивалась на на научной основе.

Активно разрабатывается и издается необходимая методическая литература, выстраивается хорошо отлаженная система профессионального образования. Учащиеся в своей деятельности могли опираться на разум, наблюдение окружающей действительности, на анализ при построении своего рисунка.

Наблюдались и отрицательные моменты в развитии европейского академического художественного образования. Были преподаватели, которые заставляли своих учеников слепо следовать канонам античного искусства, тем самым мешали им творчески развиваться. У учащихся, таким образом, в учебном процессе суживались познавательные и эмоциональные возможности, от этого падали их познавательная активность и потребность в творческом процессе.

По причине того, что в XVIII веке академическая система воспитания и обучения молодых художников еще не была до конца сформирована, нашлось много ее критиков, которые со скептицизмом относились к академии как к школе. Были и сторонники академической системы художественного образования, такие как Д. Рейнольдс, И.В. Гете, которые активно отстаивали ценности академического образования. В ее защиту они писали статьи, делали публичные выступления.

В XVIII веке в европейских странах шло ожесточенное противостояние между буржуазией и монархическими династиями. Были выдвинуты революционные идеи, связанные со свободой, равенством и братством. Многие, в том числе и художники, подхватили эти идеи, что незамедлительно отобразилось на их творчестве. Многие передовые художники высказывались против догматизма и условности в искусстве, призывали правдиво отображать окружающую действительность.

В 1768 году в Лондоне открывается Академия художеств. Ее первым президентом становится великий английский художник Рейнольдс (рис. 37).

Рис. 37. Д. Рейнольдс. Автопортрет

В ежегодных речах Рейнольдс призывал своих учеников быть последователями истинного искусства, советовал изучать жизнь, в своей изобразительной деятельности обогащаться знаниями, умениями и навыками, в учебе быть прилежными. Рейнольдс всегда был сторонником и защитником академического обучения и воспитания. Он был против бездумного зазубривания учебного материала, настаивал на тщательное изучение натуры, рекомендовал каждый день рисовать с натуры, закреплять свои знания с помощью рисования по памяти. Всегда свое внимание уделял проблеме методики обучения. В своей педагогической деятельности Рейнольдс на первое место ставил методику обучения.

На начальном этапе обучения Рейнольдс применял метод принуждения. Вырабатывал у своих учеников трудолюбие, терпение и настойчивость. Так он закладывал основы в формировании профессиональных качеств будущих художников. В своей педагогической работе внимательно относился к

одаренным ученикам, учитывал их возрастные особенности, поддерживал у них инициативу и трудолюбие.

Как великий художник и педагог Д. Рейнольдс преподавательскую деятельность относил к творческой, которая для него являлась своеобразным искусством. Он также понимал, что успешное преподавание невозможно без методического обеспечения.

Большое влияние на теорию и практику преподавания рисунка оказали педагогические идеи Коменского, Локка, Руссо, Гете.

Мысль о необходимости и пользе обучения в общеобразовательных школах высказывал великий чешский педагог, основоположник научной педагогики, написавший труд по общей теории обучения «Дидактика» Я.А. Коменский (рис. 38). Он был систематизатором и популяризатором классно-урочной системы. Его педагогические идеи заключались во всеобщем обучении, в идеи дисциплины, в понятии школьного года, в классно-урочной организации учебного процесса. Я.А. Коменский первый разработал дидактические принципы: природосообразности, наглядности, последовательности, сознательности, посильности, прочности, систематичности [См. Материалы науч. Сессии АПН РСФСР, посвященной 300-летию опубликования собрания дидактических трудов Я.А. Коменского (13-14 декабоя 1957 г.), М., 1959; Лоркипанидзе Д. Ян. Амос Коменский, М., 1970; Пискунов А.И. Коменский Ян Амос // Большая советская энциклопедия: [в 30 т.] / под ред. Гл. ред. А.М. Прохоров – 3-е изд. – М.: Советская энциклопедия, 1973 – Т. 12: Кварнер – Конгур. – С. 499.].

Рис. 38. Ян Амос Коменский

Особое внимание заслуживают высказывания о методике преподавания великого немецкого просветителя, поэта, государственного деятеля Иоганна Вольфганга Гете (рис. 39). Он получил прекрасное образование, был одним из основоположников немецкой классической литературы. Высказывался против

церкви, говорил, что вся история церкви есть смесь заблуждения и насилия. И.В. Гете в изобразительной деятельности художников осуждал подражание, а манеру относил к их произволу. Считал, что стиль художник может выработать только в результате долголетнего, целеустремленного труда.

Гете интересовался проблемами методики преподавания, педагогической деятельности, связанной с обучением молодых художников.

И.В. Гете рекомендовал педагогам своевременно оказывать помощь ученикам в учении. Обучение, считал И.В. Гете, должно строиться и основываться на научной основе, на лучших традициях педагогической работы.

Размышляя о методах обучения рисунку, Гете рекомендовал ученикам совместно с рисунком заниматься скульптурой, лепкой, так как занятия лепкой помогают учащимся понять форму, цельно вести работу. Также И.В. Гете рекомендовал на занятиях использовать наглядность в виде учебных пособий и различных моделей.

Рис. 39. Иоганн Вольфганг Гете

Гете придавал большое значение технической стороне рисунка. Размышляя о профессионализме, он считал, что только в систематической и ежедневной практике можно добиться легкой и свободной манеры исполнения.

Гете считал, что большую роль играет правильная организация учебной деятельности. В рисунке рекомендовал придерживаться методической последовательности ведения рисунка.

Важное место он отводил рисованию как общеобразовательному предмету, с помощью которого ученик лучше будет познавать окружающий его мир, а на примере лучших образцов изобразительного искусства будет

проходить воспитание, формироваться эстетические и духовные потребности учащихся.

Буржуазная революции во Франции в 1789 году повлияла на мировоззрение многих людей. Так как в искусстве менялись цели и задачи, стал пересматриваться педагогический подход в обучении молодых художников, а академические принципы обучения становятся немодными, устаревшими. Появились выступления против академизма как выразителя идей реакционного монархического режима.

Однако не все были настроены категорично против академической системы художественного образования в Европе. Так, осознавая необходимость академической системы образования, художник из Франции Жак Луи Давид, будучи у власти, выступал против закрытия Академии. Во время преподавания в академии художеств он много сделал для развития методики преподавания рисунка. Опираясь на лучшие традиции прошлого, Ж.Л. Давид был сторонником нового направления в развитии академической школы рисунка. Он старался приучать своих учеников к тщательному штудированию натуры, подмечать в ней естественную красоту.

Предмет «Рисунок» Ж.Л. Давид ставил на первом месте, а рисование с натуры считал главным и необходимым условием для подлинного художественного образования. Указывал, что в учебно-творческой работе ученикам нельзя обойтись без образцов античной культуры, внимательного изучения натуры. Выступал против сложившегося в Академиях Европы слепого подражания и злоупотребления учащимися классических канонов в искусстве, что приводило, по мнению Ж.Л. Давида, молодых художников к сковыванию, замедлению развития творческих способностей, формированию творческого подхода в работе.

Следует также сказать о педагогической деятельности братьев Дюпюи, которые с помощью авторской методики смогли добиться хороших результатов. Она с успехом использовалась и другими педагогами. Обучение рисунку в их школе проходило по специальным моделям. Учащиеся рисовали на досках, на которые натягивался черный лакированный холст.

В школе братьев Дюпюи начальном этапе обучения использовались специальные подвижные станки, на которых находились модели, которые можно было рассматривать с разных сторон, в разных ракурсах, и модели, которые демонстрировали учащимся явления перспективы. По моделям ученики могли лучше видеть и понимать не только форму, но и методически грамотно вести свой рисунок.

Дюпюи учили своих учеников рисовать с большой формы, от общего к частному. Для этого были изготовлены специальные модели головы, которые наглядно подсказывали, как правильно вести работу. Так, первая модель головы показывала форму головы обобщенно, без деталей. На второй модели головы человека ученик видел обрубовочный вариант, третья модель включала небольшие детали и, наконец, последняя модель была сделана с детальной проработкой формы. Также анализировалась форма человеческого тела. Такая

методика была очень эффективна, она успешно использовалась преподавателями и была понятна ученикам.

Последовательность обучения у братьев Дюпюи была необычна. Например, они считали, что переходить к рисованию орнамента можно только после изучения человеческой фигуры.

В целях развития чувства формы Дюпюи в своей работе с учениками чередовали рисование с лепкой из глины.

Педагогическое наследие братьев Дюпюи оказало свое влияние на дальнейшее развитие художественного образования в Европе. А отдельные моменты их методики и методические пособия с успехом используются современными художниками-педагогами.

В заключение можно отметить, что с конца XVIII и до второй половины XIX века при подготовке молодых художников рисунку отводилась главная роль. Активно разрабатывалось и издавалось большое количество учебно-методической литературы для обучения рисунку.

Со второй половины XIX века профессиональный уровень академического рисунка начинает падать. Он утрачивает свою строгость и четкость. В этот период мы не увидим виртуозных рисовальщиков. В академиях стали меньше внимания уделять четкости и конструктивности в построении учебного рисунка, а больше – внешнему эффекту. В художественных учебных заведениях стали меньше значения придавать и научному обоснованию методов преподавания. Методисты академий художеств делали акцент на эстетическую, внешнюю сторону дела, на технику исполнения.

***Обучение в общеобразовательных школах***

Созданная академическая система художественного профессионального образования, организация в ней учебного процесса оказали свое влияние на методы преподавания в общеобразовательных школах, а теоретические труды по педагогике, об особенностях развития человека Дистеверга, Песталоцци, Фребеля способствовали дальнейшему развитию теории и практики преподавания рисунка в общеобразовательных школах, помогали учителям рисования грамотно организовывать учебный процесс.

В начале XIX века швейцарский педагог И.Г. Песталоцци (рис. 40 –41) одним из первых указал на значимость развивающего обучения. Для начальной школы рисунку И.Г. Песталоцци отводил особую роль. По его утверждению, рисунок должен предшествовать письму и облегчать учащимся процесс начертания букв, а для активизации мыслительного процесса учащихся, считал И.Г. Песталоцци, на занятиях рисованием натура должна стоять на первом месте, так как она всегда способствует развитию у учащихся таких качеств, как наблюдение, анализ.

И.Г. Песталоци выступал против механического заучивания учащимися учебного материала, наглядности в учебном процессе он отводил особую роль. Для школьного образования им впервые была поднята проблема, связанная с объединением образования с искусством, с методической разработкой

отдельных положений учебного рисунка. Он говорил о необходимости гармоничного развития интеллектуальных, физических, нравственных качеств личности ребенка. Рекомендовал учителям на занятиях рисунком давать учащимся различные задания, связанные с развитием глазомера, с выявлением объемных форм предметов, упражнениями на технику рисунка.

В это время активно вводится рисование во всех школах начального уровня. Стала чаще издаваться литература по обучению рисунку. Среди авторов были такие известные художники-педагоги как Иосиф Шмидт – ученик Песталоцци, Петр Шмид, Солдан, братья Дюпюи, Гальяр и другие.

Рис. 40. Иоганн Генрих Песталоцци

Рис. 41. Иоганн Генрих Песталоцци на занятиях

Разрабатывая упражнения для освоения рисунка, Иосиф Шмидт для успешного выполнения учебного задания учениками активно применял геометрические модели. Его можно считать основоположником «геометрального метода». Суть метода заключается в том, что при обучении рисунку все окружающие нас предметы рассматриваются с геометрической точки зрения. При рисовании той или иной формы рисовальщик в них должен видеть различные геометрические фигуры. Например, рисуя кувшин, ученик вместо горлышка намечает цилиндр, а вместо его тела строит овоидную форму и т.д.

Помимо геометрального метода в рисовании использовался натуральный метод. При этом методе ученику предлагалось сразу нарисовать предмет без всяких упрощенных схем построений таким, каким он его видит. Приверженцы натурального метода считали его более удачным для понимания и приближения ученика к жизни и природе [2; 12].

## Русская школа изобразительного искусства в X –XII веках

С древних времен на Руси школа рисунка была связана, прежде всего, с написанием икон, фресок, с книжной графикой. С помощью опытных наставников молодые художники осваивали основы художественного ремесла. От художников и особенно от иконописцев требовался четкий, уверенный рисунок.

Сведений о методах обучения рисунку на Руси и, в частности, по иконописанию очень мало. В литературе по иконописи в основном говорится о технологии приготовления красок и олифы. А об особенностях методики обучения художественному ремеслу мы не знаем. Например, неизвестно, изучалась ли будущими художниками-иконописцами анатомия, перспектива, цветоведение, композиция. И, тем не менее, мы точно знаем, что иконописание изначально связано с принципом работы по образцу, с копированием образа – первообраза, и поэтому можно смело утверждать, что на Руси в основе преподавания использовался копировальный метод. [См. Парамонов А.Г. История иконописи и проблемы современных методик обучения иконописанию // Материалы X Международного форума «Задонские Свято-Тихоновские образовательные чтения» (5-6 декабря 2014. г. Липецк – Задонск). 2015. – С. 186-188].

Во время обучения на начальном этапе учеников знакомили с технологией и техникой по иконописи. Ученики копировали подлинники, осваивали технологию по иконописанию. С помощью образцов (икон) и сборников ученики могли осваивать правила и законы построения. В них показывались типовые изображения сюжетных композиций и отдельных святых, указания по технике выполнения икон, фресок и отделке иконы золотом. На завершающем этапе освоения иконописного дела ученикам разрешалось переходить к самостоятельному рисованию. Самым ответственным считалась работа, связанная с продавливанием линий рисунка в грунте и заполнением их краской – «графья».

Со второй половины XVII века на Руси зарождается реалистический подход к рисунку. И здесь нельзя обойти такого известного мастера на Руси как Симон (Пимен) Федорович Ушаков – московского иконописца и графика, мастера Серебряной палаты при Оружейном приказе. Он был одним из первых иллюстраторов книг и гравером.

Усердно исполняя рисунки для разных предметов церковной утвари и дворцового обихода для золотых, серебряных и эмалированных изделий, Симон Ушаков выполнял заказы, писал образа для двора, церквей и частных лиц. Он считался лучшим иконописцем в Москве. А его переход из Серебряной палаты в Оружейную позволил расширить его круг профессиональной деятельности. С. Ушаков становится главным среди царских мастеров, что позволяет ему взять под свое руководство иконописную школу. С. Ушаков поднимал вопрос о роли искусства как одного из средств духовного и нравственного воспитания человека, об использования рисования как общеобразовательного предмета. С. Ушаков считал, что для овладения

профессиональным мастерством молодым художникам следует изучать природу, анатомию человеческого тела, знать хорошо теорию. Для обучения молодых художников С. Ушаков собирал материал для опубликования учебника «Азбука искусства». Но, к сожалению, его мечта по выпуску методических рекомендаций по рисунку осталась неосуществленной.

Будучи разносторонней личностью, он не ограничивал свою деятельность написанием икон. Он успешно занимался портретной живописью, книжной графикой, декоративно-прикладным искусством.

При обучении иконописанию С. Ушаков придерживался старых приемов копирования. Он понимал, что допускать своеволия и нарушать каноны в иконописании не допустимо.

Таким образом, до XVIII века на Руси обучение основывалось на копировальном методе. И, тем не менее, методы обучения претерпевали свое изменение. Помимо копировального метода со временем в обучении признается право на существование рисования с натуры

Если раньше иконы изготовлялись только в монастырях, то, начиная с XIII века, во Владимиро-Суздальском княжестве на нынешних территориях Ивановской и Владимирской областей – Палехе, Мстере, Холуе на основе иконописного ремесла были созданы школы для художественного промысла по лаковой миниатюре, живописи, где традиции иконописного дела сохранялись и передавались из поколения в поколение.

Преобразования Петра I подтолкнули Россию к созданию школ реалистического направления. В 1711 году на базе Петербургской типографии открывается школа рисования. В ней обучение проходило на основе академического рисунка, занятия строились на рисовании с натуры. Для обучения молодых художников из Европы приглашаются иностранные учителя.

В 1735 году для школ издается иллюстрированное учебное пособие по рисунку И.Д. Прейслера «Основные правила, или Краткое руководство к рисовальному художеству», которое было первым серьезным учебником в России. Эта книга высоко ценилось современниками как в России, так и за рубежом.

Наметилась грамотная система обучения, в которой методика построения рисунка придерживалась строгой последовательности.

Обучение по И.Д. Прейслеру начиналось с объяснения значения прямых и кривых линий, геометрических фигур и тел в теории и практике рисования. Система обучения строилась и основывалась на геометральном методе обучения. По методу Прейслера ученики могли лучше понимать форму предмета и правильно его изображать на плоскости листа бумаги. При освоении рисунка с помощью геометрального метода в своей книге И.Д. Прейслер рекомендует сочетать знания по правилам и законам перспективы и анатомии. Особое внимание И.Д. Прейслер уделял линейному рисунку (рис. 43-49). По его мнению, помимо изображения красивой выразительной линии художник должен знать о строении формы. Он призывал учеников не срисовывать модели, а внимательно изучать их. Однако

из-за неверного применения иностранными учителями в учебном процессе метода И.Д. Прейслера сложилось ложное представление о значимости его пособия, когда учеников вместо рисования с натуры заставляли перерисовывать иллюстрации. В дальнейшем метод И.Д. Прейслера стали относить как к копировальному и вредному, что не соответствует действительности.

У автора мы не найдем высказывания о том, что иллюстрации, помещенные в пособии, предназначены для срисовывания. Сам курс И.Д. Прейслера, его иллюстрированное пособие, безусловно, предназначалось не для копирования, а для того, чтобы ученик мог наглядно увидеть принципы и методы построения изображения. На практике же обучение в общеобразовательных и художественных учебных заведениях проходило не на основе изучения натуры, а на механическом перерисовывании таблиц-рисунков из книги И.Д. Прейслера (рис. 42 – 48).

Regeln
Zeichen-Kunst.
КРАТКОЕ РУКОВОДСТВО
РИСОВАЛЬНОМУ ХУДОЖЕСТВУ

Рис. 42. «Основные правила, или Краткое руководство к рисовальному художеству» И.Д. Прейслера

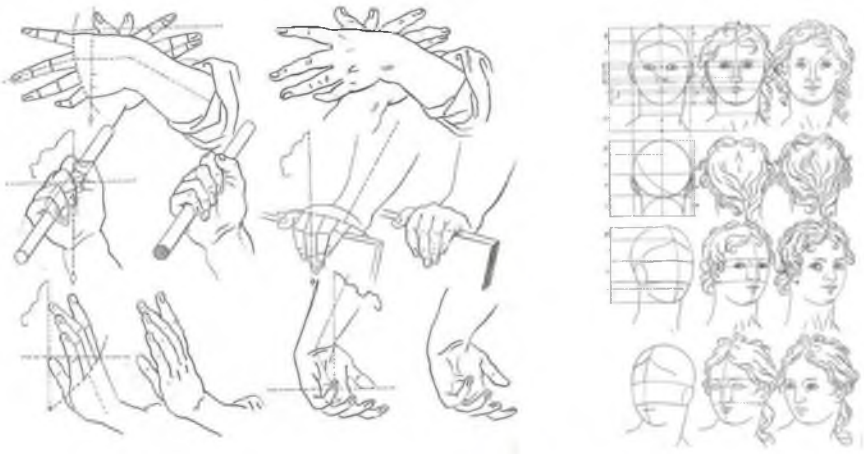


Рис. 43-44. Таблицы из рисовальной книга Прейслера

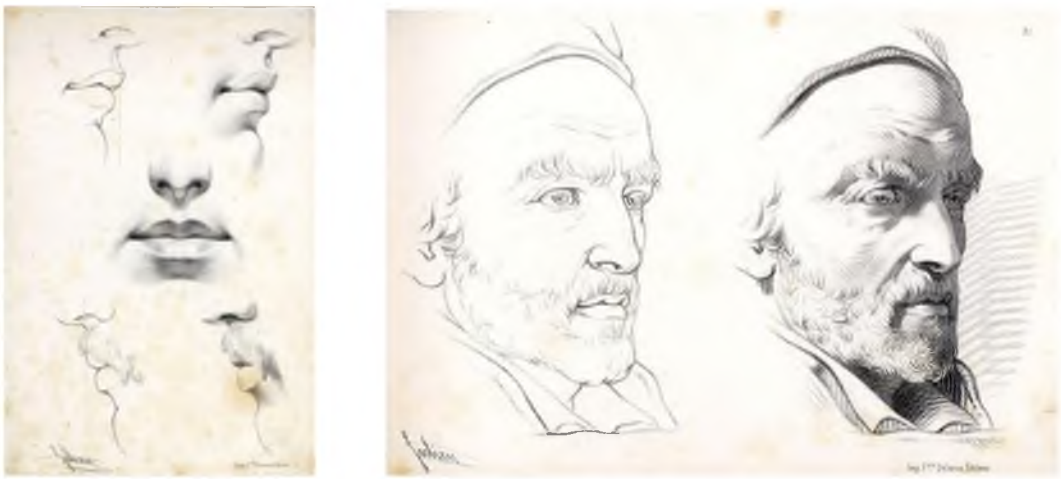


Рис. 45-46. Рисунки из книги Прейслера

Рис. 47-48. Рисунки из книги Прейслера

В XI веке в России школа книжной графики и миниатюрного искусства добивается больших высот. Свидетельством этому является «Изборник Святослава» 1073 года (рис. 49 – 50). По этому изданию мы можем судить о том, что вместе с грамотой ученики вырабатывали у себя красивый каллиграфический почерк. Они овладевали и рисунком для книжной графики. А так как в XI веке книги издавались в монастырях, нет сомнения в том, что рисованию обучали в монастырских школах.

Рис. 49. Изборник. 1073. Исторический музей, Москва

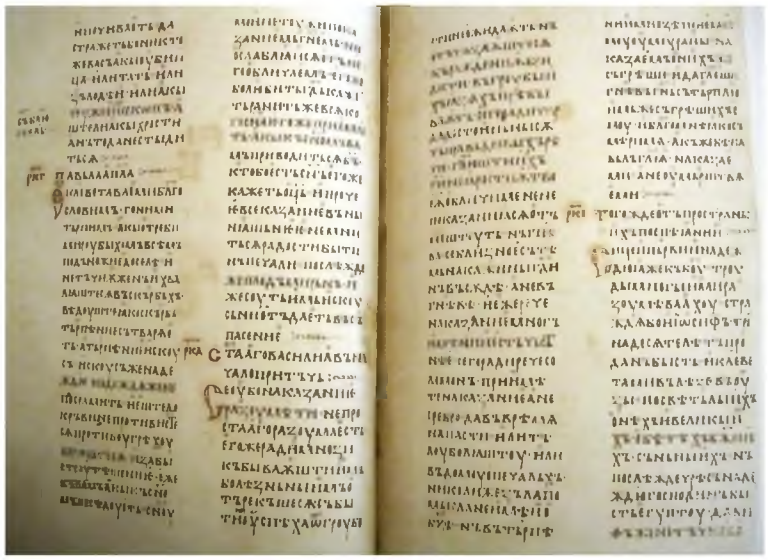


Рис. 50. Изборник. 1073. Исторический музей, Москва

В начале XVIII века в российском образовании начинают осознавать важную роль рисования в развитии личности ребенка. В школах по разным специальным направлениям начинают вводить предмет «Рисование» – в 1715 году в Морской академии, в 1716 году при Петербургском военном госпитале, в 1721 году в Карповской школе Феофана Прокоповича, в 1764 году в Институте благородных девиц. В образовательном процессе с помощью рисования учащиеся могли развивать свое образное представление и навыки, которые могли бы пригодиться в различной профессиональной деятельности, например, в медицине, военном, строительном деле.

В дальнейшем в России возникла необходимость в обучении и воспитании художников европейского уровня. В связи с этим по проекту графа И.И. Шувалова в Петербурге в 1757 году была основана лучшая в Европе Академия художеств. В ней активно вырабатывались новые методы преподавания для учебных заведений России. Петербургская академия

художеств становится центром педагогической и методической работы художественного образования. Большую работу в этом направлении проделали такие художники и преподаватели академической школы рисунка как А.П. Лосенко и В.К. Шебуев.

В истории развития школы изобразительного искусства среди замечательных русских художников-педагогов особое место занимает Василий Козьмич Шебуев (1777-1855). Он воспитал целую плеяду знаменитых русских художников: А.А. Иванова, К.П. Брюллова, Ф.А. Бруни, А.В. Басина и др. В.К. Шебуев был не только превосходным живописцем, но и великолепным рисовальщиком. Его рисунки хранятся в Государственной Третьяковской галерее и Государственном Русском музее.

Свою педагогическую деятельность в Академии В.К. Шебуев начал с 1807 года. С первых дней своей педагогической работы он взялся за составление руководства художественной анатомии. В.К. Шебуев понимал, что для правильного изображения фигуры человека необходимо знать хорошо ее строение, что каждое положение учебного рисунка должно быть научно обосновано.

В.К. Шебуев был противником метода пассивного обучения рисунку по образцам, он взялся за составление «Полного курса правил рисования и анатомии для воспитанников Академии художеств». Его он закончил писать в 1822 году.

В 1832 году В.К. Шебуев становится ректором Академии художеств. В своей педагогической работе он постоянно посещал рисовальные классы, давал своим ученикам ценные указания, лично изготовлял анатомические муляжи.

Его «Курс рисования» состоял из четырех частей. Изучение рисунка начиналось с линий и плоскостей, затем говорилось о телах «в прямом их виде», далее предусматривалось знакомство с изображением предметов в перспективном сокращении. После рисования простых предметов по курсу В.К. Шебуева ученик должен переходить к освоению рисунка гипсовых голов. Изучение головы начиналось с анализа деталей – глаза, носа, уха, губ. В этой части курса раскрывается конструктивная основа формы и пропорции. В рисунке головы изучалась ее конструктивная основа, костяк и пропорции.

Вторая часть «Курса» посвящалась изучению строения человеческой фигуры. Изучение начиналось с разбора отдельных частей. Изучались пропорции и конструктивная основа шеи, плеча с грудью, торса, кистей рук, локтей и рук с кистями, ног со ступнями.

Третья часть посвящалась рисованию фигуры человека. Вначале давались сведения о пропорциях, далее – об анатомическом строении мужской фигуры, затем женской, потом – «Размеры разных возрастов». Далее идут сведения о «механическом движении членов в теле человеческом».

Четвертая часть посвящена методическим советам. В этой части имеются указания, как надо работать с натуры, как применять знания законов перспективы и анатомии в рисунке.

Следует отметить, что у В.К. Шебуева был научно-исследовательский подход к делу. Так, например, разрабатывая пропорциональную закономерность строения человеческого тела, он исходил не из приблизительных расчетов классического канона, а искал более точную и удобную в употреблении меру.

Итак, на примере педагогической деятельности В.К. Шебуева мы видим, что для школы изобразительного искусства с начала XIX века вопросам методики преподавания уделяется большое внимание не только в практическом плане, но и в теоретическом. Становление и развитие школы, академической системы художественного образования в России проходили не стихийно, а на научно-теоретической основе.

Большим событием в художественном образовании явился выпуск в свет «Курса рисования» А.П. Сапожникова для общеобразовательных школ [См.: А.П. Сапожников – «Полный курс рисования» / Под ред. Ларионова. – 4-е изд. – М.: Алеев-В 2003 г.], (рис. 51-53).

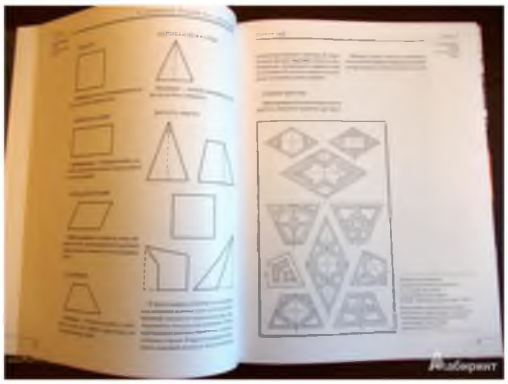


Рис. 51

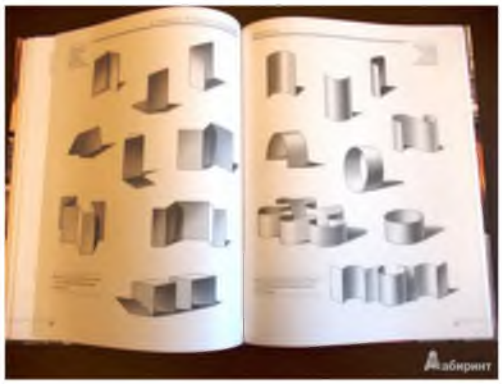


Рис. 52

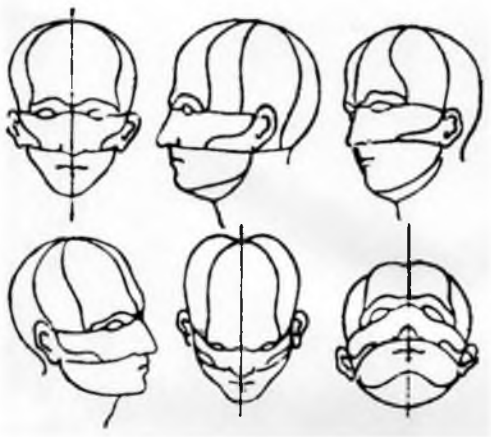


Рис. 53

Огромное значение в развитии обучения изобразительному искусству сыграла Арзамасская школа рисунка А.В. Ступина и школа А.Г. Венецианова. В этих учебных заведениях обучение строилось не на копировании, а на

анализе формы. Перед тем как приступить к рисованию объемных предметов ученику предлагалось освоить перспективу, законы распределения светотени на поверхности предметов. В практической работе учащиеся знакомились с различными линиями и углами, геометрическими фигурами, гипсовыми головами. Активно использовались проволочные каркасы, которые наглядно демонстрировали конструкцию геометрических тел и гипсовых голов. Таким образом, на занятиях ученики приучались осмысленно подходить к выполнению любого задания.

Неоценимое значение для русской школы изобразительного искусства имела работа Г.А. Гиппиуса: «Очерки теорий рисования как общего учебного предмета», выпущенная в 1844 году для общеобразовательной школы. По ней многие преподаватели в своей деятельности руководствовались основными положениями по педагогике, изобразительному искусству и методике преподавания. Г.А. Гиппиус рассматривал не только проблему развития у детей мышления, но и большое внимание уделял личности педагога, его профессиональному уровню.

В первой половине XIX века было много сделано и в области издания различных учебных пособий, руководств и самоучителей по рисованию. Среди авторов данных пособий следует выделить П. Басина, Г. Кинигера, В. Лангера, Рейсинга, А. Сапожникова, Н. Соколова, Н. Станкевича.

Особый интерес представляет «Рисовальная школа на двадцати листах» А.Т. Скино, изданная в 1844 году Обществом поощрения художеств. Этот альбом состоял из таблиц-рисунков без текста. В нём рисование начинается с изучения частей человеческого лица и головы. Наглядно показывается методика работы, в основе которой лежит линейное построение рисунка и методы выявления формы.

В 1864 году Т.А. Скино издает второе пособие «Курс рисования, состоящий из 34 номеров». В нем сохраняются те же принципы и методы рисования, что и в первом, добавляются только несколько новых рисунков.

В 1873 году Т.А. Скино в соавторстве с Фебрини издает третье пособие «Школа рисования, черчения и перспективы для всех возрастов, теоретического и практического изложения правил». Это пособие отличается от предыдущих. Здесь даются методические указания, где рассматривается, как следует приступать к рисунку, с чего начинать и как вести построение изображения. Автор не просто показывает, как надо рисовать, он старается организовать и методически упорядочить работу ученика.

Иначе подходит в своем третьем пособии Т.А. Скино и к решению методических таблиц-рисунков. Если в предыдущих пособиях он использовал вспомогательные линии (вертикаль и горизонталь) лишь как дополнительный ориентир, то здесь уже вспомогательные линии выражают конструктивную основу формы.

По-иному Т.А. Скино подходит к проблеме рисования фигуры человека. Вначале он знакомит ученика с законами членения человеческой фигуры на части и строением скелета. Затем следуют детали фигуры – руки, ноги, торс. Оканчивается курс рисованием фигуры и пейзажа.

В 1869 году Т.А. Скино принимает участие в разработке методического пособия по рисованию под руководством В.В. Пукирева и А.К. Саврасова «Курс рисования, состоящий из 40 номеров, разделенный на три отдела».

В первом разделе курса даются рекомендации о том, как надо рисовать плоские фигуры. Ученик знакомится с различными линиями и плоскими геометрическими фигурами. Затем он переходит к линейному рисованию различных предметов, орнаментов и листьев растений.

Второй раздел посвящается объемному рисованию. В этом разделе говорится о рисовании геометрических тел. Затем следует рисование частей лица человека, головы и частей фигуры (руки, ноги). Только после этого ученик переходит к рисованию головы, торса и одетой фигуры человека. Рисование обнаженной фигуры человека начинается с изучения анатомии. Анатомическая фигура Гудона в рисунках Пукирева показывается со всех сторон – сзади, спереди, сбоку. Одновременно раскрывается закономерность пропорционального членения фигуры на части. Завершается второй раздел рисованием обнаженной фигуры человека.

Третий раздел – рисование пейзажа – начинается с рисования веток деревьев, затем следует изучение характерных особенностей различных пород деревьев, небольшие пейзажные фрагменты. Оканчивается курс рисунком пейзажа.

Из-за постоянной нехватки специалистов в 1825 году в Московском училище по техническому рисованию было организовано отделение по подготовке учителей. Основателем этого училища был граф С.Г. Строганов. Также под кураторством В.П. Верещагина и А.М. Горностаева в 1872 году были учреждены воскресные классы рисования. Но эти курсы не смогли решить проблему подготовки учителей рисования. И так как в России требовались специалисты по преподаванию рисования в трехразрядные учебные заведения (средние, низшие городские и начальные училища), то встал вопрос о создании специального учебного педагогического заведения.

Рис. 54. Здание Императорской Академии художеств

При Императорской Академии художеств (рис. 54) создается комиссия по выработке единых требований и программ для занятий рисованием в средних специальных учебных заведениях. В этой комиссии активное участие принимали Н.Н. Ге, И.Н. Крамской, П.П. Чистяков.

Особый интерес представляют мысли о преподавании рисунка П.П. Чистякова. Его педагогическое наследие с успехом используется и в наше время. Он считал, что для своего полноценного развития в школе дети на уроках должны заниматься не только рисованием, но живописью, лепкой композиций [12; 9; 15].

## Преподавание изобразительного искусства в России и за рубежом в начале XX века

В начале XX века появляются самые различные взгляды на искусство, школу, формы и методы преподавания. Многие из них таили в себе реакционные идеи, пропагандировали «искусство ради искусства», скептически относились к школе как таковой.

Педагогические идеи, принципы и методы И.Н. Крамского, П.П. Чистякова не находят своего претворения в жизнь. Вопросы методики преподавания рисунка, живописи, композиции стали меньше интересовать преподавателей специальных художественных заведений. Художественные учебные заведения перестают быть хранителями лучших традиций в области методики преподавания. Эту задачу взяли на себя отдельные художники-педагоги, энтузиасты, понимающие роль и значение методики преподавания. Академия художеств из научно-методического центра превратилась в формальное инертное учреждение, которое перестало руководить художественным образованием в России.

Бездействие Академии художеств можно объяснить, прежде всего, ее оторванностью от общественной жизни. Пассивность членов Академии художеств выражалась во всем, в том числе и в вопросах искусства и методов преподавания.

В этот период существовало большое количество мнений и взглядов на методику преподавания. Цели и задачи преподавания рисования понимались преподавателями различных направлений по-разному. Расхождения были и в определении содержания, и в методах обучения.

Многие русские художники и искусствоведы интересовались новым западноевропейским искусством. Они увлекали за собой молодежь, прельщая ее легкостью достижения успеха. Строгая система художественного образования, которая складывалась столетиями, пошатнулась. В этот период на первое место выступили задачи творчества, экспериментаторства, интуиции, вдохновения; задачи же образования, воспитания и обучения были сведены на нет.

Преподаватели художественных заведений не интересовались вопросами методики, дидактики. Они ничему не учили своих учеников, не

раскрывали законов искусства, отделывались ненужными фразами: «Рисуй, как видишь! Пиши, как чувствуешь!».

Если со стороны официальных государственных учебных заведений наблюдалась полная пассивность, то со стороны поклонников формалистических течений в искусстве, наоборот, шла активная пропаганда своих идей.

Среди новейших направлений особенно сильное распространение в художественных заведениях того времени получил импрессионизм. У импрессионистов задачи строгого академического рисунка отошли на задний план. Метод построения изображения стал исключать четкий рисунок реальной формы. Импрессионистический подход предлагал рассматривать форму каждого предмета так, как ее видят близорукие люди.

В эти годы академический рисунок теряет свое значение, он постепенно превращается из учебного рисунка в творческий. Вместо штудии, изучения – создание «шедевров», фабрикация «станковых произведений». Форма в рисунке стала приобретать расплывчатый, рыхлый характер, манера рисунка стала размашистой, изучение натуры стало поверхностным и приблизительным.

В защиту традиций реалистической школы искусства, академического направления в преподавании встает целая плеяда художников-педагогов: Д.Н. Кардовский, И.Е. Репин, В.А. Серов, Ф. Циоглинский, Д.А. Щербиновский и другие. Все они много сделали не только для развития методов преподавания, но и в области подготовки будущих художников-педагогов. Особенно непримирим был Репин ко всем негативным проявлениям в учебной работе.

Защищая Академию как хранительницу традиций русской реалистической школы и методов обучения от поклонников «свободного воспитания», И. Е. Репин давал достойный отпор своим противникам.

Главное внимание в учебной работе Репин обращал на рисунок. За рисунком Репин следил постоянно, и если видел у своего ученика недостатки в нем, то тут же исправлял своей рукой. Благодаря такой методике наглядного обучения И.Е. Репин добивался прекрасных результатов. Его ученики достаточно хорошо владели рисунком.

Требуя от молодых художников четкости в работе, Репин вместе с тем желал видеть в рисунках своих воспитанников эмоциональную выразительность, высокую художественную культуру исполнения. В этом отношении среди воспитанников Репина особого внимания заслуживает блестящий рисовальщик и виртуоз Н. Фешин.

При индивидуальном подходе к ученику Репин часто переоценивал его возможности. Не всегда И. Е. Репин считал нужным говорить об элементарных основах рисунка. Академию он рассматривал как высшее художественное учебное заведение, где говорят только о высших задачах искусства. В результате некоторые его воспитанники оставались недовольны своим обучением.

Для развития методики преподавания рисунка и подготовки профессиональных кадров много сделал ученик И.Е. Репина Д.Н. Кардовский. Его имя связано со становлением советской школы подготовки учителей

изобразительного искусства, организацией специальных художественно-педагогических учебных заведений.

Уже к началу своей педагогической деятельности Д.Н. Кардовский разработал строгую педагогическую систему. Он учился у П.П. Чистякова, занимался в Мюнхене в школе Антона Ашбе и сложился как художник у Репина. Таким образом, Д.Н. Кардовский хорошо был знаком с западноевропейской и отечественной школами рисунка, он сформировался в крупнейшего специалиста учебного рисунка.

Как педагог Д.Н. Кардовский отстаивал позиции реалистического искусства. Он учил не только понимать и видеть объемную форму, но и глубоко ее анализировать.

Основная заслуга Д.Н. Кардовского состоит в том, что он учил молодежь внимательно изучать пластическую форму, правильно передавать объемность изображения, видеть и понимать закономерность строения формы.

Д.Н. Кардовский поставил своей задачей восстановить принцип реалистического построения формы на плоскости на основе выделения ее основных масс, сопоставляя их с простейшими геометрическими формами. В основу своего метода преподавания Д. Н. Кардовский положил «обруб», то есть принцип упрощения сложной формы предметов до простых геометрических объемов.

«Изучающий рисунок должен в своей работе руководствоваться формой. Что же представляет собой форма? Это – масса, имеющая тот или иной характер подобно геометрическим телам: кубу, шару, цилиндру. Живая форма живых натур, конечно, не является правильной геометрической формой, но в схеме она тоже приближается к этим геометрическим формам и таким образом повторяет те же законы расположения света по перспективно уходящим плоскостям, какие существуют для геометрических тел» [14]. Д.Н. Кардовский пришел к выводу, что начинающему рисовальщику трудно сразу понять и изобразить сложную форму предмета. Вначале ученику необходимо облегчить задачу, упростить форму; когда он поймет основу формы, ему можно разрешить переход к уточнению.

В условиях повсеместного увлечения новым, по своей сущности формалистическим, искусством система Д.Н. Кардовского не у всех художников находила поддержку.

Его заслугой является, прежде всего, то, что он в период развала художественной школы решительно отстаивал именно школу, обращал внимание на педагогические проблемы, на вопросы методики преподавания.

Помимо Д. Н. Кардовского большой вклад в методику преподавания внесли и другие художники-педагоги того времени: В. Е. Савинский – лучший ученик П.П. Чистякова, В.А. Серов, К.А. Коровин, В. Е. Маковский, В.В. Машков и другие.

И, тем не менее, художественная школа начала терять свое значение. Многие художники-педагоги стали с пренебрежением относиться к вопросам методики преподавания, считая это уделом учителей рисования общеобразовательных школ.

Итак, мы видим, что вопросы методики преподавания рисунка, живописи, композиции совершенно перестали интересовать администрацию художественных учебных заведений. Эти вопросы стали уделом только отдельных энтузиастов, художников-педагогов. Отсюда и резкий спад издательской деятельности, выпуска необходимых учебных пособий и руководств.

Новые прогрессивные идеи в области методики преподавания оставались в виде черновых записей и пылились в личных архивах таких выдающихся художников-педагогов, как Крамской, Поленов, Репин, Серов, Чистяков и др.

С конца XIX века в вопросах теории и методики обучения стали преобладать формалистические установки.

Подводя итоги, надо отметить, что к началу XX века академическая система преподавания была разрушена. Не было единых методов, единых взглядов. Каждый художник-педагог учебный процесс рассматривал со своей субъективной точки зрения. Путаница и разноголосица были во всем – в терминологии, в целях и задачах обучения молодых художников. В основе этих воззрений лежало пренебрежение к отечественной культуре, к великим завоеваниям русской академической школы рисунка.

К концу XIX века академическая система с ее классическими принципами уже не отвечала тем новым требованиям, которые предъявляла жизнь. Было видно, что вся академическая система нуждалась в реформе, в изменении методов обучения рисунку, живописи, композиции. В это время в академиях, с одной стороны, шли поиски новых форм и методов преподавания, которые не были научно обоснованы, а с другой стороны, возврат к старым традициям тормозил развитие методики преподавания.

Поиски новых форм и методов преподавания изобразительного искусства в академиях, художественных школах и студиях отдельными художниками-педагогами проходили по самым различным направлениям. Причем следует заметить, что под вывеской «Академия» часто скрывались обыкновенные частные студии, которые ничего общего не имели с серьезным художественным профессиональным обучением.

Со второй половины XIX века начинает развиваться метод свободной студийной работы.

Студийный метод работы позволял преподавателям придерживаться не признанной, а сомнительной методики работы с учениками. Противопоставляя себя «сухой, шаблонной академии», студийный профессор предлагал свою методику работы, вел свою работу без всякой системы. Подобных частных «академий» и «студий-ателье» особенно много было открыто в Париже.

Приезжая в Париж с разных концов Европы, молодежь в короткий срок своего обучения стремилась поступить к наиболее известному мастеру, без особого труда овладеть навыками рисунка и приобрести высокое мастерство.

Частная школа, студия, «ателье», «академия», как правило, располагалась в большом, хорошо освещенном зале. В этом зале могли одновременно разместиться до пятидесяти учеников разных лет обучения. Учет

и оценивание учебных работ практически не проводились. Сам состав учащихся был разнообразным по возрасту и национальности. Отсутствие порядка, разговоры во время работы не давали возможность учащимся сосредоточиться, углубиться в анализ натуры, последовательно вести работу. Учеба в данных мастерских зачастую подменялась спорами и выяснением принадлежности к тому или иному течению в искусстве.

В центре зала обычно стоял деревянный помост, на котором устанавливалась обнаженная натура. Иногда в одной мастерской размещали несколько натурных постановок, и каждый из студентов на свое усмотрение выбирал себе ту или иную модель. Никакие определенные учебные цели и задачи перед учащимися не ставились.

Деятельность преподавателя ограничивалась редким появлением в мастерской. Время от времени преподаватель, останавливаясь около какой-нибудь студенческой работы, говорил несколько отрывочных фраз, например: «Нога длинна, рука велика и в общем плохо», – и уходил [См.: Кардовский об искусстве. Воспоминания, статьи, письма / Составитель Е.Д. Кардовская. – М., 1960. – С. 63].

При такой организации учебного процесса преподаватель переставал нести ответственность за успехи своих учеников; его мало волновали результаты «студентов» – лишь бы платили деньги.

Такое обучение не давало начинающим художникам необходимых знаний, четкой системы обучения. Во многих студиях занятия по рисунку отсутствовали.

В конце XIX века в программу обучения впервые вводится женская обнаженная натура. До этого времени в академиях рисовали исключительно мужскую модель. Все это стало влиять на методы преподавания. Можно наблюдать положительные и отрицательные моменты в обучении. Обнаженная женская модель для работы подходила на завершающем этапе обучения, так как на начальном этапе она не давала возможности сосредоточивать внимание ученика на анатомическом строении, объяснить конструкцию формы.

Следует отметить, что среди частных студий-ателье были и такие, где неплохо было поставлено дело преподавания рисунка. Например, выделим частные школы рисунка венгерского живописца Ш. Холлоши и югославского художника-педагога А. Ашбе. Хорошо продуманная методика обучения обратила на себя внимание многих специалистов. Эти школы имели много общего в принципах и методах реалистического построения рисунка. Ш. Холлоши и А. Ашбе призывали своих учеников постоянно изучать объективные законы природы и предостерегали их от субъективного отношения к натуре.

В мастерской А. Ашбе ученики занимались только рисунком. Ш. Холлоши преподавал рисунок и живопись. В школе А. Ашбе учились американцы, китайцы, японцы, бразильцы, представители всех национальностей Европы. Из русских художников у А. Ашбе учились Билибин, Грабарь, Кандинский и многие другие. Благодаря методике школы А. Ашбе ученики быстро овладевали рисунком. Считая рисунок важнейшей частью

художественного образования, А. Ашбе говорил, что художник, не обладающий научными знаниями, неизбежно оказывается в плену у натуры и превращается в пассивного копировальщика. Методика обучения А. Ашбе была близка к методу преподавания П.П. Чистякова.

В основу метода преподавания А. Ашбе был положен принцип последовательного изображения формы предмета, начиная от простейших геометрических тел – куба, шара, цилиндра. Он полагал, что художник, анализируя форму самой сложной конфигурации, должен заметить в ней простейшие геометрические тела. Например, голова в своей основе заключает шарообразную форму, шея – цилиндр и т.д. Приступая к анализу основных деталей головы, также легко можно обнаружить, что глаз подобен шару, нос – призме. Следовательно, на начальной стадии рисования ученики А. Ашбе намечали геометрическую первооснову формы, после чего переходили к постепенному и последовательному выражению объема натуры. А. Ашбе считал, что только правильное тональное решение рисунка позволяет убедительно передать на плоскости образ предмета. Передать реалистично форму на плоскости можно только при помощи тона. Отсюда принцип моделировки является второй особенностью метода обучения рисунку А. Ашбе.

Принцип моделировки, или, как его называют, «принцип шара», заключается в тональном разложении формы на основные «элементы» объема. Учившийся у А. Ашбе И.Э. Грабарь раскрывает его суть следующими словами: «И он взял уголь и нарисовал шар, покрыв его общим тоном, затем нанес тень, выбрал рефлекс, отбросил падающую тень и вынул хлебом блик. – Вот в этих пяти элементах заключается весь секрет лепки. Все, что ближе к вам, – светлее, все, что дальше от вас, – темнее; все, что ближе к источнику света, тоже светлее, что дальше от него, – темнее. Запомните это и применяйте во время рисования: нет ничего проще» [См.: Молева Н., Белютин Э. Школа А. Ашбе. – М., 1958. – С. 79].

Для более легкого усвоения принципа построения изображения по данному методу Антон Ашбе предлагал пользоваться наиболее мягкими и податливыми рисовальными материалами – углем и сангиной.

Основные положения методики преподавания Ашбе разрабатывал в практической работе с учениками. Стройной теории он не создал.

А. Ашбе как педагог отстаивал реалистическое направление в искусстве. Он полагал, что основной метод обучения рисунку должен заключаться в рисовании с натуры, в изучении законов природы, в сознательном подходе к процессу построения изображения. Сама методика работы с учениками у А. Ашбе была рассчитана только на профессионально подготовленных художников. В школе А. Ашбе ученики рисовали исключительно углем. В этом заключалась односторонность метода преподавания рисунка.

Успехи отдельных художников-педагогов, студий, ателье, «академий» в то время не в состоянии были остановить начавшегося разрушения академического направления в обучении рисунку.

После 80-х годов XIX века за короткий срок возникает множество художественных направлений: неоимпрессионизм, символизм, кубизм, футуризм, экспрессионизм, сюрреализм, дадаизм. Беспорядочная борьба мнений и веяний вносила неорганизованность и путаницу в методику преподавания художественных дисциплин. Вся система и методика преподавания была направлена на развитие «индивидуальности каждого ученика», «неприкосновенности его художественной личности». Эстетика Запада выдвигала новые положения – школа не нужна, в школе художник теряет природные качества. Многие в академическом рисунке видели «оковы», ограничивающие творческие возможности художника.

Реалистический рисунок в то время стал рассматриваться как «мертвое», «сухое», «ненужное» дело.

Приверженцы «свободного воспитания» выступали против академического штудирования натуры, школы, против традиций. Были школы, которые продолжали осваивать принципы реалистического искусства. Так, например американский художник-педагог Джон Слоун высказываясь против модных течений французского искусства, писал: «Традиции, которые мы унаследовали от Франции, – это традиции индивидуализма. Я думаю, что искусство станет более великим, если мы не будем такими индивидуалистами… Я никогда не соглашусь с ультрасовременными художниками, которые хотят сжечь картины в музеях, считая, что прогресс – только в их собственных работах» [См.: Мастера об искусстве. Т V(2). С. 442-443].

*Советский период*

В начале 20-х годов России к изобразительной деятельности детей стали относиться более серьезно. В советской школе больше внимания начали уделять вопросам развития творческих способностей детей в изобразительной деятельности, научная школа дополнилась и обогатилась новыми научными исследованиями по детскому художественному творчеству. Одновременно начинает развиваться теория «свободного воспитания» на основе биогенетической теории крупнейшего искусствоведа А.В. Бакушинского. Рисование в общеобразовательной школе превратилось в один из важнейших предметов по формированию и развитию личности ребенка.

Наряду с положительными моментами в истории развития советской школы изобразительного искусства были недостатки, которые были связаны со сторонниками формалистического направления, проповедавшими так называемую теорию «свободного воспитания». На низком уровне они издавали учебные пособия по рисунку для общеобразовательных школ, в которых иллюстративный материал ограничивался детскими рисунками. По ним нельзя было учить детей грамотному изображению, вести разговор о реалистическом искусстве. Авторов таких изданий мало интересовал научный подход. В своих методических указаниях они игнорировали установки, связанные с реалистическим искусством.

Сторонники формалистического направления в искусстве отрицали значение овладения наследием прошлого. Это повлияло на уровень образования. В ущерб изобразительной грамоте больше внимания стало уделяться развитию творческих способностей. На занятиях детям давалась полная свобода. Педагогическое руководство отсутствовало. Дети на уроках рисованием больше работали по заученным схемам и шаблонам. Детей не учили грамотному, реалистическому рисунку. Следовательно, такая организация и подход в образовании не удовлетворяло многих специалистов реалистического направления и не способствовало полноценному развитию детей.

В дальнейшем сторонниками реалистического направления стала основательно проводиться последовательная работа по разработке вопросов методики преподавания рисунка для общеобразовательной школы. Создаются условия для иного подхода в формировании и развитии личности ребенка. Перед работниками просвещения встала задача по перестройке содержания, форм и методов преподавания. Начали разрабатываться новые школьные программы.

В образовании 1923-1925 годов наблюдалось острое противостояние, когда в школах учителя, используя «комплексную» программу, проверяли знания учащихся не по отдельным предметам, а в комплексе, когда в школах наряду с другими подходами в организации учебного процесса широко применялась методика «свободного творчества» и «комплексный» метод обучения. Не все поддерживали теорию «свободного воспитания» Бакушинского, в которой руководящая роль учителя заметно принижалась. По этому поводу Н.К. Крупская писала, что в развитии творческих способностей детей руководящая роль должна принадлежать педагогу, который не должен, как требуется по теории «свободного воспитания», устраняться от своей функции учителя и воспитателя.

В 1931 году была выпущена новая программа, в основе которой было положено рисование с натуры. В этой программе предусматривались задания по тематическому и декоративному рисованию, рисованию по представлению, уроки по истории изобразительного искусства.

С конца 20-х до середины 30-х годов в народном образовании получает свое развитие теория педологов, в которой связывалось развитие детей с биологическими и социальными факторами, с их наследственностью. К сожалению, их теория нашла свое отражение в школьных программах. Они считали, что детей не обязательно обучать по правилам и законам рисования, главное – учитывать наследственность детей. Педологи призывали не тратить на не способных к искусству детей свое время. Таким образом, в учебном процессе руководство учебно-творческой деятельностью детей сводилось к минимуму, что незамедлительно сказалось на уровне образования и воспитания учащихся. По результатам деятельности педологов вышло постановление ЦК партии ВКП(б) от 4 июля 1936 года, в котором говорилось о педологических извращениях в образовании. Всем стало очевидна

недопустимость принижения роли педагога в управлении формированием личности ребенка. Вновь стала признаваться ведущая роль педагога.

Много сделали для развития методики обучения в общеобразовательных учебных заведениях ученик П.П. Чистякова Д.Н. Кардовский и ученики К.А. Савицкого А.Е. Архипова, Н.А. Касаткина. К.Ф. Юон.

Д.Н. Кардовскому мы обязаны открытием первого художественно-графического факультета в Московском педагогическом институте имени академика, историка, педагога, дипломата В.П. Потемкина.

Его знаменитый метод «обруб» был положен в основу обучения рисунку в высших учебных заведениях.

Большое внимание методике преподавания в художественных и общеобразовательных школах уделял К.Ф. Юон.

К 40-м годам в России окончательно берет верх реалистическое направление. В школах утверждаются новые принципы и методы преподавания изобразительного искусства, решаются проблемы учебного рисунка. Создаются научные школы по исследованию детского художественного творчества. Так, в 1944 году при участии Академии педагогических наук России в институте теории и истории педагогики создается кабинет по эстетическому воспитанию. В сорок седьмом году эта работа продолжается в Научно-исследовательском институте художественного воспитания, где активно проводилась работа по исследованию детского художественного творчества. Разрабатываются школьные учебные программы и методические указания для учителей средних общеобразовательных школ.

Основываясь на систему П.П. Чистякова, в 1957 году Н.Н. Ростовцев выпускает первые учебники по рисованию для первого и второго классов, а вв 1961 – для третьего и четвертого классов.

В конце 50-х годов во многих областях открываются художественно-графические факультеты. В Академии художеств и Академии педагогических наук, институтах усовершенствования учителей ведется активная работа по разработке методики преподавания рисования.

В 1970 году утверждается новая школьная учебная программа, в которой расширяются задачи по эстетическому воспитанию детей. В этой программе отводилось время на знакомство с творчеством великих художников прошлого и настоящего времени. Вместо предмета «Рисование» вводится новый предмет «Изобразительное искусство». Начальное обучение переходит на трехлетнее образование. Для углубленного изучения учебного материала для школьников вводятся факультативные занятия по разным учебным дисциплинам, в том числе и по изобразительному искусству [12].

В новой современной России после 1991 года развитие методики преподавания изобразительного искусства связано со многими интересными разработками по рисунку, живописи, композиции, декоративно-прикладному и народному искусству, графическому дизайну и моделированию.

## Преподавание изобразительного искусства в зарубежных школах XX и начала XXI века

Давая общую характеристику школам зарубежных стран, надо отметить, что в организационном плане во многих школах дело было поставлено на должную высоту. Это относится к оборудованию кабинетов, к снабжению учащихся высококачественными красками, бумагой, кистями, карандашами. Особенно хорошо в этом отношении обстоит дело в таких странах, как Япония, США, Франция, Англия, Италия.

В зарубежных школах искусств обучение осуществляется по программе, которая предусматривает в сочетании с прикладным искусством прохождение курса по рисунку, живописи, композиции, истории искусства. В зарубежных школах акцент делается на практические занятия, на которых преподаватели своим ученикам дают лишь базовые понятия по предметам изобразительного цикла. В основном эти занятия носят развлекательный характер, направлены на полезное проведение досуга.

Занятия организовываются для небольших групп учащихся, которые не превышают более десяти человек. Учебные группы формируются по возрасту и в зависимости от способностей учеников. С 14 лет дети могут заниматься с начинающими взрослыми. Также в зарубежных школах для достижения более быстрых результатов в обучении предусматривается проведение педагогами индивидуальных занятий с учениками.

После освоения базового курса по живописи ученики могут выбрать для себя интересующие направления в изобразительном искусстве, в которых более подробно осваиваются новые техники и стили в живописи, графике, декоративно-прикладном искусстве. Также на этих курсах ученики активно осваивают основные изобразительные художественные материалы: масляные краски, гуашь, пастель, акварель и т.д.

Самое главное место в западных школах отводится графическому дизайну, так как это направление в работе считается наиболее современным и востребованным. Популярностью пользуется 3-D графика, для изучения которой требуется специальная подготовка.

На Западе в таких видах искусства, как архитектура, дизайн, реклама можно наблюдать тенденцию, связанную с духовными потребностями и основными целями общества. В свою очередь, художественное образование неразрывно связано с художественно-производственной жизнью. Если в России преобладает реалистическое направление в искусстве, то зарубежное художественное творчество и художественное воспитание основываются на свободном воспитании [1; 13;14, интернет-ресурсы 1; 2; 3; 4].

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК


1. Андреева, Е.Ю. Постмодернизм: Искусство второй половины XX – начала XXI века / Е.Ю. Андреева. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 488 с.
2. Базен, Ж. История истории искусств / Ж. Базен. – М.:Изобразительная группа «Прогресс». «Культура», 1995.
3. Дюрер, А. Трактаты. Дневники. Письма / А. Дюрер. – СПб.: Азбука, 2000.
4. Жегин, Л.Ф. Сборник. Древнерусское искусство. 17 век / Л.Ф. Жегин. – М., 1964. - Т.2.
5. Кардовский об искусстве. Воспоминания, статьи, письма / Составитель Е.Д. Кардовская. – М., 1960. С. 63
6. Леонардо да Винчи. Суждения о науке и искусстве / Леонардо да Винчи. – СПб: Азбука, 2001.
7. Лоркипанидзе Д. Ян. Амос Коменский / Д. Лоркипанидзе. – М., 1970
8. Материалы науч. Сессии АПН РСФСР, посвященной 300-летию опубликования собрания дидактических трудов Я.А. Коменского (13-14 декабоя 1957 г.). – М., 1959;
9. Молева Н. Школа А. Ашбе / Н. Молева , Э. Белютин. – М., 1958. – С. 79.
10. Парамонов .А.Г. История иконописи и проблемы современных методик обучения иконописанию / А.Г. парамонов // Материалы X Международного форума «Задонские Свято-Тихоновские образовательные чтения» (5-6 декабря 2014. г. Липецк – Задонск). – Липецк, 2015. – С. 186-188.
11. Пискунов, А.И. Коменский Ян Амос / А.И. Пискунов // Большая советская энциклопедия: в 30 т. / под ред. гл. ред. А.М. Прохорова. – 3-е изд. – М.: Советская энциклопедия, 1973. – Т. 12.
12. Полевой, В.М. Искусство Греции. Средние века / В.М. Полевой. – М.: Искусство, 1973.
13. Ростовцев, Н.Н. Очерки по истории методов преподавания рисунка: учебное пособие / Н.Н. Ростовцев. – М.: Просвещение, 1983.
14. Рыков, А.В. Постмодернизм как «радикальный консерватизм». Проблема художественно-теоретического консерватизма и американская теория современного искусства 1060-1990-х гг. / Н.Н. Ростовцев. – СПб.: Алетея, 2007. – 376 с.
15. Рыков, А.В. Вечное возвращение «Другого». Проблема времени в классическом и современном искусстве / А.В. Рыков // Искусствознание. 2006. – 2.06. – С. 539-550.
16. Сапожников А.П. Полный курс рисования / Под ред. Ларионова. – 4-е изд. – М.: Алеев-В, 2003.
17. Ченнини, Ч. Трактат о живописи / Ч. Ченнини. – М.: Искусство, 1933.

18. Чубарова, А.П. Античные мастера. Скульптуры и живописцы / А.П. Чубарова, Г.И. Конькова. – Л.: Искусство. Ленинградское отделение, 1986.

*Интернет-ресурсы*

1. Особенности современной западной и отечественной школ живописи [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.artacademia.kiev.ua/otechetvennaja-i-zapadnaja-shkola-shuvopisi/

2. Основные направления, школы и объединения живописи [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.calc. ru//441. Html

3. Коллекция: мировая художественная культура [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://artclassic.edu.ru/catalog.asp?ob_no=22921

4. Современное искусство [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.orki

Учебное издание

Парамонов Алексей Григорьевич
Алексеева Светлана Олеговна

**История развития отечественной и зарубежной школы изобразительного искусства**

Учебное наглядное пособие

Подписано в печать 31. 08. 2017 г.
Формат 60х84 1/16
Бумага офсетная. Гарнитура Таймс.
3,75 п. л. Тираж 50 экземпляров.
Заказ №

ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского»
398020, г. Липецк, ул. Ленина, 42

Отпечатано в отделе редакционно-печатной деятельности
ЛГПУ имени П.П. Семенова-Тян-Шанского
398020, г. Липецк, ул. Ленина, 42