

ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ СРЕДНЯЯ ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ШКОЛА № 53
ПРИМОРСКОГО РАЙОНА
САНКТ-ПЕТЕРБУРГА
(ГБОУ школа № 53)

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ РАБОТА НА ТЕМУ: «ОБРАЗОВАНИЕ
В РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ В XIX В».

Выполнили: Зиновьева София, Смурыгина Лидия ученицы 7 «В» класса.
Руководитель: Кораблева Анна Николаевна.

Санкт-Петербург

2017

ОГЛАВЛЕНИЕ.

Введение.....	3
1. Образование в Российской Академии Художеств XIX в.....	5
1.1. Обучение в Российской Академии Художеств первой половины XIX в.....	5
1.2. Обучение в Российской Академии Художеств второй половины XIX в.....	13
Заключение.....	23
Список используемой литературы.....	24

Введение.

Общая характеристика работы.

Данное исследование посвящено раскрытию истории основания Российской Академии Художеств, как одному из известнейших учебных заведений в области изобразительного искусства. Также исследование посвящено описанию учебного процесса в Российской Академии Художеств на протяжении всего XIX века. В нем освящены имена и фамилии великих мастеров и педагогов того времени.

Актуальность исследования.

Тема данного исследования актуальна, т. к. многие талантливые и творческие люди, окончив общеобразовательную школу, а иногда после нее и художественное училище, хотят поступить именно в Академию Художеств. Закончив данное заведение, у выпускников открываются огромные возможности, у них высокий уровень знания техник и приемов в изобразительном искусстве.

Проблема данного исследования: как и какую роль сыграло становление Российской Академии Художеств в изобразительном искусстве и художественном образовании в XIX веке?

Объект исследования: Российская Академия Художеств.

Предмет исследования: становление Российской Академии Художеств и художественное образование в XIX веке.

Цель исследования: изучить становление художественного образования в Санкт-Петербурге.

Задачи исследования:

- изучить структуру художественного образования в Академии в XIX веке;
- рассмотреть имена великих художников и педагогов того времени;
- изучить методику преподавания рисунка и живописи в XIX веке;
- определить роль Академии Художеств в становлении и развитии российской системы художественного образования.

Данное исследование будет эффективно, если:

- будут рассмотрены направления, которые присуще образованию в Академии художеств;
- будет выявлена актуальность данной темы.

Методологической основой данной работы является комплексный исследовательский подход, будет использован художественно-творческий анализ.

1. Образование в Российской Академии Художеств XIX в.

1.1. Обучение в Российской Академии Художеств первой половины XIX

в.

Новый этап истории Академии художеств начался с назначения в 1800 году на пост ее президента А. С. Строганова – известного в России мецената и знатока искусств, умного политика и удачливого царедворца.

Президентство Строганова справедливо называли «золотым веком» Академии художеств. Это было время расцвета русского классицизма.

Новое своеобразное отражение двух характерных особенностей художественной жизни России появилось в начале XIX века:

1. Заметно укрепился авторитет Академии художеств, причем не только в самой России, но и за ее пределами.
2. Изменение характера классицизма, в котором важную роль приобрел синтез искусств – органическое сочетание с архитектурной композицией произведений скульптуры и живописи, в равной степени способствовавших раскрытию единого идейно-художественного замысла.

«В подготовке этого высокого взлета классицизма академическая школа сыграла решающую роль. Воспитанию мастеров синтеза искусств прекрасно способствовало практиковавшееся школой совместное обучение будущих художников разных специальностей под руководством одних и тех же педагогов. Постоянное общение друг с другом помогало учащимся лучше понимать специфику смежных видов искусства. Сам характер учебных помещений, представлявших собой, по сути дела, большой и богатый музей, приучал воспринимать художественную среду как синтетическое целое.

Почти все ведущие мастера высокого классицизма являлись педагогами и воспитанниками Академии Художеств. Это и предопределило тесную связь Академии с художественной практикой»(4с53).

«Академия продолжала оставаться художественно-образовательным центром со всеми правами и возможностями. Утверждаемые Академией эстетические принципы не могли не сказываться на молодежи, проходившей в ней курс

обучения, тем более что начинающие художники сталкивались в академических классах со строгой и завершенной во всех своих частях педагогической системой. Эта система в свою очередь служила образцом для вновь открываемых художественных школ»(Зс45).

«В 1802 году были утверждены «дополнительные статьи» к академическому уставу, в соответствии с которыми в Воспитательном училище упразднился первый возраст, а срок обучения в Академии сокращался до 12 лет. Расширялась программа теоретических курсов. К их числу относились перспектива, теория теней, оптика, анатомия, эстетика, история художеств. Но преподавание теоретических дисциплин и истории искусства наталкивалось на серьезные препятствия: мало было педагогов соответствующих специальностей, остро ощущалась нехватка учебников и пособий»(1с51).

«Обращаясь к анализу академической методики первой половины XIX века, необходимо прежде всего отметить противоречие, которое зарождается в отношении педагога к ученику. С одной стороны, это была индивидуализация подхода к будущему художнику, с другой - усиливающаяся нивелировка его личности в процессе обучения»(Зс45).

«Двойственный характер носило и решение вопроса о выборе учащимися художественной специальности, в которое перестают вмешиваться педагоги по рисунку, но которое остается под прямым и мелочным контролем Совета. Изменившийся подход к учащемуся не предполагал отрицания его индивидуальности, но те новые принципы, на которых он основывался, вели в конце концов именно к этому»(Зс46).

«Одно из важнейших методических достижений первой половины XIX века составили упорядочение и регламентация занятий.

Необходимость методической перестройки преподавания общеобразовательного цикла становилась с годами все более очевидной и настоятельной, ввиду чего академические педагоги обращаются к мысли о введении учебных планов. Обращение к ним в академической практике

представляло несомненные преимущества по сравнению с ранее существовавшим порядком и помимо всего остального позволяло координировать прохождение всех и неспециальных и собственно художественных дисциплин, способствуя всестороннему и гармоничному развитию молодого художника»(Зс47).

«Именно в эти годы намечается разрыв между общеобразовательными дисциплинами и «художествами» в том смысле, что программы первых теряют свой подчиненный относительно специальных курсов характер и начинают излагаться как определенная отрасль знания, без прямого соотнесения с вопросами искусства. Утверждается лекционный принцип преподавания, требовавший от учащихся большей самостоятельности и творческой активности в усвоении курса.

Помимо сознательности, составляющей основополагающий принцип академической системы первой половины XIX века, от воспитанников начинают требовать и значительной самостоятельности в подходе к материалу»(Зс48).

«В первой половине XIX века академическая система еще продолжала сохранять черты практицизма в смысле стремления к точной целенаправленности процесса обучения. С этих позиций пересматривается круг необходимых художнику знаний, самые принципы построения его подготовки. Исходя из собственного богатого опыта и практики западноевропейских академий, Академия по-новому оценивает роль и задачи педагога, основные этапы прохождения программы, метод определения склонности учащегося к той ли иной художественной специальности. Передовые преподаватели Академии по-прежнему считали, что именно воспитание оказывает решающее влияние на формирование мировоззрения художника, приводит его к пониманию роли искусства в жизни общества. Но решать задачи воспитания старыми методами уже не представлялось возможным. В становлении взглядов учащихся все большую роль

приобретает общественная жизнь с ее событиями, современная литература, достигающая высокого расцвета публицистика.

Попытки отгородить от общественной жизни молодых художников, противопоставить ее идеалам идейные и эстетические нормы официального искусства составили реакционную основу не только политики академической администрации, но и всего направления академизма. Теоретики последнего исходили формально в части педагогики из основных положений классицизма с его утверждением гражданских идеалов, общественной значимости искусства и вместе с тем особым интересом специфике искусства, поскольку понимание этой специфики позволяло усилить воздействие художественных произведений на зрителя и тем самым активизировать их воспитательную роль. В смысле наличия в искусстве этого действенного воспитательного начала классицизм считал искусство стоящим выше природы, обобщенные и улучшенные образы которой служили в нем определенной идейной цели. Для академизма утверждение превосходства искусства над жизнью приобретало прямо противоположный смысл, служа отвлечению художника от реальной действительности и вместе с тем от общественной жизни. Уделяя исключительное внимание специфике изобразительного искусства, его глашатаи отвергали те самые подлинные задачи творчества, которые выдвинул хотя и в ином виде, классицизм. Соответственные изменения претерпели и все учебные дисциплины, каждая из которых вплоть до рисунка перестраивается в духе официальной идеологии»(3с52-53).

«Осенью 1811 года скончался президент Академии Художеств А. С. Строганов. На пост заступил П. П. Чекалевский, но не сумел держать должные позиции. На его место в 1817 году был выдвинут А. Н. Оленин – один из образованнейших людей своего времени. Он приступил к огромным преобразованиям, главным образом к строительным и ремонтным работам. Вся обширная программа была выполнена к 1837 году»(14с94).

В период президентства Оленина надвигался кризис классицизма, сопровождавшийся распространением романтических и реалистических тенденций, особенно в живописи.

Но в архитектуре классицизм задержался значительно дольше. Только с середины 30-х годов возникает интерес к средневековому искусству – готике романизму, древнерусскому искусству. Начал утверждаться эклектизм.

«Архитектурный класс Академии Художеств тоже отражал стороны новой эпохи. Тематика ученических работ была разнообразной. В качестве ежемесячных заданий учащимся предлагались проекты фонтанов, триумфальных и городских ворот, маяков, беседок и других сооружений, имеющих минимальный внутренний объем. При накоплении знаний они переходили к более сложным задачам.

Также была специфическая манера графического оформления проектов, которые выполнялись в цвете»(1с71).

«Период с 1811 по 1814 год стал трудным этапом истории архитектурного класса Академии Художеств. В 1811 году скончался Захаров, в 1813-м – Тома де Томон, а еще через год – А. Д. Воронихин. Им на смену пришли братья Андрей и Александр Михайловы, А. Мельников и И. Г. Гомзин. Строгое соблюдение традиций, зародившихся в предшествовавший период, обернулось схоластическим подходом ко многим заданиям»(1с74).

Огромное внимание Академии было оказано археологии. Именно по инициативе Оленина ею первым стал систематически заниматься живописец Ф. Г. Солнцев – ученик С. С. Щукина и А. Е. Егорова, закончивший академический курс обучения в 1824 году. Также огромную роль сыграл Н. Е. Ефимов, который стал собирать материалы археологических работ.

«Рубеж 20-х и 30-х годов XIX века ознаменовался некоторыми переменами во внутриакадемическом регламенте. В конце 1830 года были утверждены «прибавления» к уставу, разработанные по инициативе А. Н. Оленина. Он предусмотрел дальнейшее сокращение продолжительности обучения в Академии Художеств за счет повышения возрастного ценза для вновь

принимаемых учеников. Согласно уставу ученики бывшего 4-го возраста переименовывались в академистов 1-ой степени, а академистами 2-й степени становились ученики бывшего 3-го возраста. Но учились они и жили в Академии, содержались за казенный счет.

Помимо академистов право посещать художественные классы получали «посторонние», «вольноприходящие» ученики. Пересмотру подверглись учебные программы и штатное расписание. Эти преобразования в сущности подвели итог классицистическому периоду развития Академии Художеств. Начинался следующий этап ее истории.

Реформа академического образования, по мнению Оленина, должна была укрепить классицистическую основу Академии. Он считал необходимым ввести теоретические курсы. Оленин сделал попытку создания теоретической базы. Однако каким бы парадоксальным это ни казалось на первый взгляд, подобная «теоретизация», хотя она и отвечала Свойственной классицизму тенденции к усилению нормативности творческого процесса, на деле только способствовала дальнейшему «омертвлению» некогда могущественного стиля»(1с82).

«Курс перспективы читался в виде лекций, сопровождаемых практическими упражнениями. Он начинался с выполнения ряда заданий по геометрии простейших фигур, Следующие разделы включали линейную перспективу и теорию теней.

Приобретает особое значение анатомия, превращаясь из средства подражания натуре в средство ее изучения.

В 20-х годах XIX столетия встал вопрос о создании новых пособий на материалах анатомического театра.

Первые попытки создания подобного курса начали делаться Олениным совместно с помощником прозектора Медико-Хирургической Академии Корейша в еще 1818 году. Но решением Совета было установлено положить в основу нового руководства анатомические рисунки В. К. Шебуева»(3с55).

Предлагая взять за основу изображения человека измерение соотношений частей тела, Шебуев, делает попытку совместить его с анализом характера движения скелета, утверждая тем самым необходимость изучения свойств формы человеческого тела.

Большое значение А. Н. Оленин придавал курсу «теории изящных искусств». Для архитекторов столь же необходимым президент считал «полный курс теории зодчества», программу которого он составил сам.

Процесс обучения складывался из двух следующих друг за другом ступеней – изучения способов изображения природы и изучения природы как таковой. Школа стремилась в первую очередь воспитать в молодом художнике своего рода чувство искусства, понимание его специфики. И этого можно было достигнуть путем длительного копирования рисунков и картин старых мастеров, позволявшего разучить способы и приемы изображения на плоскости.

В деятельности Академии художеств после 1830 года после 1830 года постоянно ощущался поначалу еще скрытый конфликт между устаревающими классическими канонами и новыми, реалистическими тенденциями. Академическое руководство всячески заботилось о сохранении традиций, но слишком прямолинейное, формальное отношение к ним неуклонно вело к выхолащиванию идейного содержания, к переносу акцента на решение отвлеченных, технических задач. Так формировалось то направление, которое стало называться «академизмом».

Стремление сочетать классическое понимание законов композиции с реалистической темой обнаруживает целый ряд произведений, созданных учениками и пенсионерами в первой половине XIX века.

Оплотом академизма в середине XIX века явилась историческая живопись – жанр, наиболее ценимый Академией художеств. Также происходит обновление педагогического состава: в живописных классах – Ф. А. Бруни, П. В. Басин, А. Т. Марков. Но главную роль в развитии живописи сыграл К. П. Брюллов. Его учениками были Т. Шевченко, П. Федотов.

Новые эстетические принципы, выдвинутые искусством последующего столетия, утверждали требование конкретности сюжета и, если можно так сказать, натурализации художественной формы, то есть всестороннего приближения живописи к реальной жизни. Тем самым начинали разрушаться самые устои искусства XVIII века. В практике Академии художеств возникавшие противоречия проявлялись не менее ярко, чем в современном искусстве, причем они сказывались в первую очередь на методе преподавания, на вопросе о взаимоотношении рисунка, живописи и композиции и о роли отдельных специальных классов. Анализ этих вопросов позволяет не только точнее установить особенности преподавания тех или иных дисциплин, но и выяснить черты художественного метода искусства XIX века.

1.2. Обучение в Российской Академии Художеств второй половины XIX

В.

«Укреплению реалистических тенденций в Академии художеств второй половины XIX века способствовало упразднение Воспитательного училища, в результате чего все академики стали вольноприходящими, а Академия превратилась в учебное заведение открытого типа. В Академию пришли разночинцы, студенты, крестьяне из вольноотпущенных»(1с89).

«Интерес к «народной», национальной теме, пристрастие к бытовому жанру стали отличать учебную практику Академии художеств середины XIX века. Это даже привлекло за собой всевозможные раньше перехода учащихся из класса исторической живописи в жанровый. За работы, исполненные в бытовом жанре, чаще стали присуждаться медали.

Мощным стимулом к дальнейшему развитию реалистического искусства явилась разработка принципов материалистической эстетики, которую сформировал в 1855 году Н.Г. Чернышевский в своей знаменитой диссертации. Стремившиеся к реализму художники, в том числе и учащиеся Академии, настойчиво стали искать пути к обострению социальных характеристик персонажей, переходили от внешней описательности к проникновению в самую суть изображавшихся событий»(1с90).

В архитектурном классе происходит смена преподавательского состава – А. П. Брюллов, К. А. Тон и А. А. Тон, Х. Ф. Мейер, В. И. Беретти. Ректором стал А. И. Мельников, после него на пост заступил К. А. Тон.

В это время в Академии художеств устраивались выставки, которые давали наглядное представление о происходивших переменах.

В. В. Стасов – с большим вниманием следил за развитием «национально-романтических» тенденций в русском искусстве, в том числе и архитектуре. Он считал «национальный стиль» в зодчестве в такой же степени «народным» как и реализм в изобразительном искусстве.

«Поиски путей к достижению национального своеобразия русского искусства велись во второй половине XIX века в области изобразительного искусства –

здесь реалистическим исканиям национально – историческая тема отвечала так же хорошо, как и бытовой жанр.

Это отлично понял В. В. Стасов, и мастера, связавшие свою творческую судьбу с национально-исторической тематикой, стали пользоваться его неизменной поддержкой. Вот почему Стасов с удовлетворением приветствовал появление на художественном горизонте России такого живописца, как В. Г. Шварц. Этот ученик «бательской мастерской» Академии художеств первым начал последовательно работать над исторической картиной, понимая ее как один из жанров реалистического искусства, стремясь раскрыть психологию главных героев изображаемых событий.

Борьба между официальной и демократической линиями «национального стиля» обусловила двойственный характер этого направления. Он проявлялся не только в архитектуре, но и в других областях искусства, а также в деятельности Академии художеств.

Материальными воплощениями официальной политики, направленной на укрепление «православия и самодержавия», стали в XIX веке крупнейшие соборы, одновременно сооружавшиеся в обеих столицах, - храм Христа Спасителя в Москве и Исаакиевский собор в Петербурге.

В 1851 году при Академии было образовано «мозаичное заведение», художественный отдел которого возглавил скульптор Ф. П. Толстой, занимавший в то время пост вице – президента.

Необходимостью решения практических задач, связанных прежде всего со строительством храма Христа Спасителя и Исаакиевского собора, было обусловлено и создание в Академии художеств в 1856 году «класса православного иконописания», руководителем которого стал профессор Т. А. Нефф»(1с102).

«Важной вехой в истории Академии художеств стал 1859 год, когда была проведена очередная реформа школы, закончившаяся утверждением нового устава. В основе этой реформы лежала реакционная по своей сущности идея

о превращении Академии в узко специальное учебное заведение. «Дополнительные статьи» 1802 года вновь принятый устав отменил, тем самым формально отняв у Академии ее былую роль учреждения, в значительной степени определявшего художественную политику в масштабе всей страны. Устав 1859 года закрепил сложившийся после смерти А. Н. Оленина порядок, согласно которому на пост президента стали назначаться «высочайшие особы» - великие князья и княгини. Тем самым усиливалась зависимость Академии от царского правительства. Будущее, однако, показало, что традиционное значение Академии для русского искусства оказалось практически не зависящим от организационных преобразований. Деятельность Академии художеств и во второй половине XIX века не ограничивалась подготовкой художников-профессионалов и по-прежнему развивалась в разных направлениях.

«Одна из главных задач 1859 года состояла в том, чтобы ограничить дальнейшее распространение реализма в стенах Академии. Звание классного художника первой степени из живописцев могли теперь получать только те, кто специализировался в историческом жанре и не иначе, как за программы, предложенные и утвержденные Советом Академии. Представители бытового жанра отныне могли рассчитывать лишь на звание «художника 3-й степени», присваивавшееся после получения большой серебряной медали»(6с105).

По уставу 1859 года в Академии восстанавливалось преподавание русского языка и словесности, всеобщей и русской истории, вводились курсы эстетики и археологии. Значительно расширилась учебная программа архитектурного отделения, в которую вошли такие предметы как математика, физика, химия, теоретическая и строительная механика, специальное законоведение по строительной части. Позже будущим архитекторам стали преподавать и другие специальные дисциплины, что позволило значительно улучшить техническую подготовку учащихся.

По уставу 1859 года Академия состояла из двух отделений – живописно-скульптурного и архитектурного, каждое из которых возглавлял свой ректор.

Классы подразделялись на общие и специальные, где занятия проводились под руководством дежурных профессоров. Число общих классов, которые должны были пойти все ученики Академии независимо от их будущей специальности, были включены эстампный класс, где копировали классические гравюры, и два рисовальных класса – гипсовых голов и гипсовых фигур. Для обучения в общих классах отводилось два года. Затем ученики, избравшие своей профессией изобразительное искусство, переходили в натурный класс и другие специальные классы – «живописный для копирования оригинальных картин известных школ», «живописный этюдный для упражнений живописью с натуры», «лепление с антиков», «лепной этюдный», манекенный, граверный и медальерный. Специальные классы архитектурного отделения состояли из двух отделов – низшего и высшего.

Общая продолжительность пребывания ученика в Академии устанавливалась восемь лет. Прием и выпуск производились ежегодно. Для поступления в Академию нужно было выдержать экзамены по рисунку и «по наукам – в объеме четырех классов гимназии». Эти требования, а также введение весьма высокой платы за право посещения классов для вольноприходящих заметно сузили контингент учащихся и сделали их социальный состав более однородным, но и менее демократическим.

Подтвердив традиционный для Академии порядок обучения художественному мастерству, устав 1859 года сумел привести этот порядок в лучшее соответствие с требованиями времени. В результате Академия художеств второй половины XIX века не только не потеряла репутации главного в России методического центра в вопросах искусства, но и укрепила такую репутацию.

В 1872 году при Академии были созданы «бесплатные воскресные классы рисования для народа», преподавание в которых велось под наблюдением В. П. Верещагина и И. И. Горностаева. В 1879 году эти классы были преобразованы в «педагогические курсы для приготовления учителей

рисования с нормальной школою и музеем учебных пособий». Они выполняли благородную задачу – готовили для общеобразовательных школ педагогов рисования, недостаток которых ощущался повсеместно»(5с115).

Академия принимала участие в создании художественной школы в Арзамасе, рисовальных школ и художественных училищ в Казани, Риге, Тифлисе, Пензе, Киеве, Харькове, Одессе; связь Академии с Училищем живописи в Москве. Академия немало сделала для создания целого ряда провинциальных художественных музеев.

Неоценимый вклад в развитие педагогической системы Академии художеств второй половины XIX века внес Чистяков.

«Основным положением для Чистякова является то, что искусство неразрывно связано с современным ему обществом и обуславливается общественной жизнью: «жизнью общества, его идеи задают живопись и все вообще». В воплощении этих заданных обществом современных идей он видит долг искусства, его человеческую значимость и ту «полезность», которая одна оправдывает сам факт его существования. Поэтому при выборе темы для своего произведения художник должен руководствоваться прежде всего ее актуальностью и значительностью. Вынесение собственного приговора над изображаемым явлением, выражение своего личного отношения к нему. Надо, чтобы заимствованная из жизни тема решалась на широких обобщениях, строилась на отборе самого существенного и типического, того, что составляет суть человеческого характера, исторического события или жанровой сценки»(2с282).

«Определяющим для искусства Чистяков провозглашает вопрос об отношении искусства к действительности, в зависимости от решения которого все художественные направления делятся им на два принципиально противоположных друг другу лагеря – реалистический и идеалистический. Первый основывается на изучении природы и ее законов, второй «держится выдуманностей».

Мировоззрение Чистякова можно без всякого преувеличения определить как стихийный материализм. Согласно его взглядам человек в отличие от всего живописного мира, одарен высшей способностью – развивать и совершенствовать «на законных основаниях» данные ему природой творческие силы, которые позволяют людям преобразовывать в своих целях природу и действительность. Творческое преобразование природы и жизни составляют основу любого вида человеческой деятельности, в том числе и изобразительного искусства. Образное начало рассматривается Чистяковым как основной и характеристический принцип искусства.

Чистяков считал, что искусство сегодняшнего дня должно быть полнее и глубже, чем все предшествующее, и по содержанию и по неразрывно связанной с ним художественной форме. По существу вся Чистяковская система, выражая новый этап развития русского искусства, впервые решала с такой полнотой вопроса взаимосвязи содержания и художественной формы»(2с283).

Таким образом, задача обучения, по Чистякову, необычайно сложна и многогранна. Педагог и ученик в школе вступают во взаимоотношения, в которых одинаково важны понимание преподавателем жизни искусства и индивидуальности ученика, с одной стороны, а с другой – внутреннее доверие учащегося не только учителю, но и к искусству, которым тот, как художник, занимается.

«Чистяков в своей педагогике исходит из того, что подлинное развитие художника может произойти в том единственном случае, если система обучения будет строиться на отказе от пассивного подхода к выполнению учебного плана. Художник должен быть художником с самого начала своего обучения»(2с287).

«Его система была направлена на развитие творческого мышления, на то, что сначала должен пробудиться художник, а потом приобретение навыков живописи и рисунка. Рисую или изображая самую простую вещь, он уже должен выступать как творец. Образное видение, образное восприятие

натуры – для Чистякова это прежде всего воспитание в молодом художнике способности творчески решать любую учебную задачу. Именно этими посылками и обуславливается чистяковская трактовка рисунка, живописи, композиции как методов изобразительного искусства.

Отношение рисунка, живописи и композиции понимается как разница методов познания и реализации художником своего отношения к действительности.

В обучении рисунку Чистяков исходит из положения о необходимости выработки у учащегося умения предельно целенаправленно, «сюжетно» изображать видимую форму. Он говорит: «Все в форме», то есть все имеет объем. Имеют форму предметы очень большие и ничтожно малые, имеет форму пространство, которое между ними заключено. Чтобы суметь достаточно точно все это передать, необходимо научиться измерять форму, создавая подобие существующих в природе измерений на бумаге.

Обучение рисунку четко делится Чистяковым на ряд самостоятельных разделов, каждый из которых решает определенный круг методических и творческих задач. Таких разделов намечается четыре. Первый имеет целью овладение образным видением природы и переводом ее на картинную плоскость. В него входили всякого рода упражнения, позволяющие молодому художнику сюжетно-пластически изображать в воображаемом пространстве на листе бумаги определенные трехмерные формы. Вторым этапом обучения составляло изучение методов, позволявших изображать конкретную форму. Это был, в основном, рисунок с гипсов, где учащийся мог разобраться в принципах измерения сложной, но пластически достаточно ясной формы.

Третий этап сводился к изучению живого человеческого тела. На первое место здесь ставилось сюжетное построение изображения человека.

Самым главным в начале обучения Чистяков считал воспитание у молодого художника способности образно мыслить на картинной плоскости»(2с288).

В рисунке гипсов, которые Чистяков считал необходимыми, важнейшим считалось умение построить внешние поверхности формы, но построить уже не линиями-направлениями, а плоскостями-направлениями.

Определение поверхностей, нахождение их поворотов в пространстве являлись основой рисунка круглой замкнутой формы.

Чистяков осторожно и настойчиво подводил ученика к мысли о том, что плоскости служат лишь приемом в изображении природы, но никак не целью рисунка. Действительная цель рисунка – изображать конкретно воспринятый объем предмета, чему посвящался в педагогической системе третий раздел обучения рисунку – работа с живой модели.

Здесь на первое место ставилось знание действительного устройства природы – анатомии.

«Система Чистякова резко сократила тот разрыв, который существовал между разработкой преподавания рисунка и живописи, и решила ведущие проблемы последней с глубиной, предвосхитившей многие достижения и родного и современного западного искусства.

В живописи он видит изобразительный метод, при помощи которого художник не только создает образ реальной действительности, но и выражает свое отношение к природе.

Отличая живопись от рисунка только по характеру средств, которыми познается и передается в том и другом случае природа, он на первое место ставит в данном разделе выработку у молодого художника умения передавать индивидуально им воспринятый колорит природы. На первом месте оказывается умение художника понять цвет не как некую статичную окраску предмета, а как движение цвета в картинной плоскости.

Очень большое значение в чистяковской системе приобретает умение предельно точно определять цвет, находить его положение в пространстве, устанавливать отношение к другим цветам.

Как и обучение рисунку, науку живописи Чистяков разбивает на несколько этапов. Первый этап – это овладение образным характером цвета, выработка

у молодого художника умения быть точным в определении цветового оттенка и в нахождении его верного пространственного положения. Второй этап должен научить ученика понимать движение цвета по форме как основное средство передачи природы, третий – научить решать те или иные сюжетно-пластические задачи с помощью цвета.

В результате у молодого художника возникало сознание важности измерения цвета не только путем прямого сравнения его с натурой, но и путем передачи собственного ощущения его пространственности.

Предлагаемая Чистяковым трактовка формы открывала большие возможности для создания реалистических образов.

Чистяков уделяет выявлению в каждом сюжете внутреннего содержания, внутреннего подтекста»(2с294).

«Занятия композицией складывались у Чистякова из двух основных разделов. Первый преследовал цель выработать понимание картинной плоскости как определенного целого, в котором размещение предметов создавало то или иное напряжение.

В качестве следующих заданий Чистяков предлагал композиции с ясно выраженным жанровым содержанием. Они представляли собой скорее этюды с природы, в которых художник мог что-то преувеличить, а что-то упустить»(5с196).

«После этой основной подготовки молодой живописец мог переходить к образному раскрытию действительности. Учащийся начинал здесь работать над картиной, где заимствованная из жизни реальная ситуация служила, по мысли Чистякова, как бы подтекстом для того большого внутреннего наполнения, которым отмечено всякое подлинное произведение искусства»(7с206).

Бросая общий взгляд на все созданное Чистяковым в живописи и художественной педагогике, можно сказать, что «общий и единственный педагог» русских художников, как называл его В. В. Стасов, сумел, переосмыслив и творчески обобщив все накопленное до него русской

школой, построить систему, отразившую эволюцию, пережитую нашим искусством во второй половине XIX века. Чистяков был подлинным новатором, превратившим педагогику в высокое творчество. Учитывая современные требования искусства, он не только пересмотрел отдельные моменты в обучении, но и полностью последнее революционизировал, начиная с вопроса отношения искусства к действительности и кончая профессиональными навыками и умением. Его система преподавания воспитывала художника в подлинном смысле этого слова. Мастерство приходило как зрелость живописца, а не как ремесленная основа его труда. Система основывалась на глубоко реалистическом, объективном отражении мира через чувства художника и понимание им жизни. Чистяков одним из первых доказал, что художественный образ это не систематизация живописцем того, что он видит, а выражение собственного переживания. И имена чистяковских учеников – лучшее свидетельство жизненности и значения чистяковской педагогики для русского искусства.

Заключение.

Академии художеств принадлежит ведущая роль в становлении и развитии российской системы государственных специальных образовательных учреждений в сфере художественной культуры. Основанная дочерью Петра Великого, императрицей Елизаветой Петровной, Академия художеств является главным культурным и образовательным центром в области искусств. Значение Императорской академии художеств в деле воспитания национальных кадров художников огромно. Академия со дня основания была правительственным учреждением, регламентирующим художественную жизнь России. На протяжении XVIII-XIX веков она способствовала систематизации образования в области пластических искусств. Являясь высшим государственным учебным заведением с правом выдачи диплома свободного художника, с опорой на развитую европейскую педагогическую систему, Академия художеств на многие десятилетия развития образования в сфере культуры и искусства определила государственный эталон учебно-воспитательного учреждения.

Список используемой литературы.

- 1.** Лисовский В. Г. Академия художеств: Историко-искусствоведческий очерк. 2-е изд., перераб. и доп. Л., 1982.
- 2.** Молева Н.М. Выдающиеся русские художники-педагоги. - М.: Изд-во АХ СССР, 1962. – 389 с.
- 3.** Молева Н. М., Белютин Э. М. Русская художественная школа первой половины XIX века. – М.: Искусство, 1963. – 409 с.
- 4.** Молева Н.М., Белютин Э.М. Русская художественная школа второй половины XIX века. – М.: Искусство, 1967. – 391 с.
- 5.** Ростовцев Н.Н. История методов обучения рисованию. Русская и советская школа рисунка. - М., 1982.- 240 с.
- 6.** Гришина Е.В., Мажаева А.А. "Два века русской художественной школы", 1991., Ленинград, изд-во "Искусство".
- 7.** Провозина Н. М. История мировой художественной культуры конца XIX – первой половины XX века. - Ханты-Мансийск: РИЦ Югорского государственного университета, 2006. - 230 с.
- 8.** Бартенев И.А., Ванслов В.В., Веймарн Б.В. и др. "Труды Академии Художеств СССР", выпуск 1, 1983 г., Москва, изд-во "Изобразительное искусство".
- 9.** Александрова Е.Я. Художественное образование в России: Историко культурологический очерк. - М.: Московская государственная консерватория, 1998.- 239 с.
- 10.** Ванслов В. В. Исторический путь Академии художеств СССР // Труды АХ СССР. М., 1987. Вып. 4.
- 11.** Воробьева Т. А. К истории мастерской религиозной живописи в Академии художеств // Наследие и современность: Сб. научая ст. Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. СПб., 1992;
- 12.** Бородина С. А. Реформа Академии художеств и ее значение в истории отечественного искусства: АКД. М., 1987;

- 13.** Бородина С. А. Императорская Академия художеств, 2-я пол. XVIII - 1-я пол. XIX в. М., 1997;
- 14.** Бородина С. А. Императорская Академия художеств, 2-я пол. XIX - нач. XX в. М., 1997;
- 15.** Устав Российской академии художеств.