

2. Поєднання різних видів звукового синтезу, сем плів дає можливість грати категоріями реально-нереальне.
3. Інтонаційна та ритмічна спорідненість основної теми з відомими класичними темами поглиблює музичний зміст та надає йому особливості.

#### Джерела та література:

1. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы / В. П. Бобровский. – М. : Музыка, 1978. – 234 с.
2. Ильф И. А. Золотой теленок / И. А. Ильф, Е. П. Петров. – М. : АСТ, 2002. – 366 с.
3. Культурология. XX век : словарь-справочник / под ред. Г. Драча. – СПб. : Университетская книга, 1997. – 640 с.
4. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. В. Медушевский. – М. : Музыка, 1976. – 254 с.
5. Морева Е. А. Музыкальное произведение как вид дискурсивной практики : диск. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. / Е. А. Морева. – К., 2005. – 189 с.
6. Покровский Б. А. Ступени профессии / Б. А. Покровский. – М. : ВТО, 1984. – 344 с.
7. Туровская М. И. 7,5 или фильмы Андрея Тарковского / М. И. Туровская. – М. : Искусство, 1991. – 254 с.

**Стерхова Н.Н.**

**УДК 378.147.001+7.041«18»**

### **ПРОГРЕССИВНЫЙ ОПЫТ ПРЕПОДАВАНИЯ АКАДЕМИЧЕСКОГО РИСУНКА ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКА**

«Академический рисунок» является одной из основных дисциплин в системе профессионального образования будущих художников.

Основы теории и практики преподавания были заложены педагогами Академии художеств. К середине XIX века академическая школа рисунка достигла наибольшей высоты. Особое внимание уделялось методике преподавания, совершенствованию техники рисования и технологии рисовальных материалов. Во второй половине XIX века возникли противоречия между Императорской Академией художеств и рядом русских художников. В этот период снизился уровень обучения рисунку в академической системе. Методической основой служили только античные образцы, академическое художественное образование многие стали понимать как систему идеального воспитания.

Со второй половины XIX века академическое рисование как учебный предмет получает иное направление. Новизну в систему методов учебного рисунка вводит К.П.Брюллов (1799-1852), положив в основу обучения искусству рисование с натуры.

Чтобы овладеть рисунком, надо хорошо знать пластическую анатомию, изучать весь механизм работы и устройства человеческого тела. «Знающий художник и работает свободно», говорил Брюллов.

Если ученик рисовал поверхностно, без учета закономерности анатомического строения формы, он корил его беспощадно. Однако как педагог и учитель, Брюллов не ограничивался только замечаниями и объяснениями, но и показывал наглядно ученику, как следует вести рисунок. Это очень ценный и важный момент в методике работы художника-педагога с учениками, т.к. усваивается не только учебный материал, но и возможности техники исполнения.

Только наглядность поможет ученику понять и усвоить сказанное, вовлечет его в активный творческий процесс.

В обучении большое значение Брюллов придавал технике рисунка. Для этого обучение рисунку надо начинать как можно раньше. «Рисовать надобно уметь прежде, нежели быть художником и работать над техникой художник должен ежедневно, как музыкант» [1].

Брюллов внес много нового в академическую традицию обучения рисунку. Прежде всего, это метод индивидуального подхода к каждому ученику. Он считал, что нельзя давать наставления ученику, основываясь только на приказании и личном авторитете. Художник не машина, он должен уметь мыслить сам.

Особенность методики преподавания Брюллового заключалась так же в том, что он приучал ученика самостоятельно находить ошибку и самостоятельно разбираться в ней.

Много нового и оригинального внес в методику обучения С.К.Зарянка (1818-1870). В разработанной Зарянко методике много ценных положений, в основу которой положены научные законы перспективы, законы человеческого зрения. Перспектива выдвигается на первое место. Обучение рисованию, по его мнению, должно начинаться с объяснения явлений перспективы и правил изображения сокращения линий, уходящих в глубину от зрителя.

Заслуга Зарянка состоит не только в том, что он обратил на это внимание, но и впервые предложил новый метод преподавания перспективы и разработал стройную систему обучения.

Так же большое значение Зарянка придавал, завершенности учебной работы. Он считал, что те, кто выступает против законченности рисунка, выражают свою беспомощность. Он утверждал, что «так думать и говорить могут только те художники, которые не в состоянии закончить рисунок; которые могут создать

только эскиз, но не картину, могут передать намек на сходство с оригиналом и никогда не достичь поразительного сходства» [2].

Не остался равнодушным и В.Г.Перов (1833–1882) к делу художественного образования молодежи. Это был художник-педагог с прогрессивными педагогическими установками.

Перов по-новому трактовал задачи учебного рисунка. В учебном рисунке, по мнению Перова, должны решаться и творческие задачи, так как чисто учебные задачи будут воспитывать ремесленника, а не художника. Зарянко считал, что рисунок и живопись не разрывны. Перов же, следуя этой установке, считал, что рисунок находится в тесной связи с композицией. Каждая натурная постановка должна иметь «картинную установку зрения».

Стремление найти методы преподавания, которые бы помогли, с одной стороны, продолжить и развить дальше академические принципы учебного рисунка, а с другой развивать индивидуальные творческие способности ученика, – и было то новое, что внес Перов в методику преподавания.

Среди замечательной плеяды деятелей русской культуры просвещения второй половины XIX века особое место принадлежит И.Н.Крамскому (1837–1887), который внес много ценного в методику преподавания академического рисунка.

Идеолог нового, передового искусства, глава передвижников изумительный рисовальщик, Крамской выразил свое отношение к рисованию как учебному процессу. Начинающему художнику, по его мнению, необходимо именно строгое академическое обучение правилам и законам рисунка.

Крамской прекрасно знал конструктивные особенности строения различных форм, законы светотени, анатомии, перспективы. Он мог без натуры точно указать ученику, где ошибка и как ее следует исправить.

Крамской считал, что основные положения живописи и рисунка не могут быть произвольными и случайными, они должны быть, прежде всего, научно обоснованы. Эту задачу может решить только всесторонне образованный художник. Обращаясь к Репину, Крамской говорил: «Образование – великое дело! Знание – страшная сила. Она только и освещает всю нашу жизнь и всему дает знание. Конечно, только науки и двигают людей. Для меня ничего нет выше науки; ничто так не возвышает человека, как образование. Если вы хотите служить обществу, вы должны знать и понимать его во всех его интересах, во всех его проявлениях, а для этого вы должны быть самым образованным человеком. Ведь художник есть критик общественных явлений, какую бы картину он ни представил, в ней ясно отразится его мирозерцание, его симпатии, антипатии и главное – та неуловимая идея, которая будет освещать его картину» [3].

В овладении изобразительным искусством, по мнению Крамского, основополагающая роль принадлежит рисунку. Рисунком должен владеть каждый художник.

Серьезное отношение к рисунку Крамской старался привить и своим ученикам. Крамской внушал ученикам, что без рисунка невозможно добиться убедительного изображения формы даже в живописи. Как бы ни были верно, переданы цветовые и тоновые отношения, «объективности» не будет. Давая определение понятия «рисунок», Крамской писал А.С.Суворину: «Рисунок в тесном смысле – черта, линия, внешний абрис; в настоящем же смысле это есть не только граница, но и та мера скульптурной лепки форм, которая отвечает действительности. Слишком углубленные впадины или излишне выдвинутые возвышенности суть погрешности против рисунка. Совершеннейший рисунок будет тот, в котором плоскости и уклонения форм, поставлены друг к другу верно, и величайший рисовальщик будет тот, кто особенность всякой формы передает столь полно, что знакомый предмет узнается весь по одной части. Рисунок чаще достигает объективности, нежели краска» [4].

Дальнейшим развитием академической системы и обогащением ее новыми методами преподавания занимались И.Н.Крамской, Репин и П.П.Чистяков.

Педагогические взгляды выдающегося русского художника-педагога – П.П.Чистякова (1832–1919) получили признание уже в советское время и были обобщены в целом ряде искусствоведческих работ.

Двадцатилетие деятельности Чистякова в качестве профессора академии художеств (1872–1892) было основным и плодотворнейшим педагогическим периодом его жизни. В это время он выработывал новую методику преподавания, проверял на практике свою педагогическую систему.

Чистяков с особой осторожностью подходил к индивидуальности каждого ученика. Он писал: «Каждый талант имеет свой особый язык и потому учить манере не следует; а следует просто учить правильно, натурально, то есть так, как в натуре дело лежит. Манерность присуща всякому своя. За что же я буду, в зародыше уничтожать ее у ученика» [5].

Главную роль в системе обучения Чистякова играла картинная плоскость, которая являлась посредником между натурой и рисующим и помогала сверять изображение с натурой. Именно поэтому свою систему рисунка в целом Чистяков назвал «системой поверочного рисования».

«Преподавание в академии должно идти не по произволу каждого художника, более или менее маньериста, а по законам, лежащим в натуре, нас окружающей, с полными доказательствами, на все ясными» [6]. Таким образом, методика его преподавания строилась на законах науки и искусства.

Чистяков убежденно считал, что рисование как изучение живой формы есть одна из сторон знания вообще; оно требует такой же деятельности ума, как науки, признанные необходимыми для элементарного образования.

С особой серьезностью П. П. Чистяков подходил к педагогической работе. Он считал, что художник, пожелавший заняться учебно-воспитательной деятельностью, должен, кроме мастерства, иметь и специальную педагогическую подготовку. «По опыту могу сказать, великий мастер, художник не всегда великий учитель. Чтобы учить и хорошо учить, надо иметь к этому дар и большую практику» [7].

Обучая учеников рисованию, надо стремиться активизировать их познавательную деятельность. Учитель должен дать направление, обратить внимание на главное, а решить эти задачи ученик должен сам. «Правильно научить несколько раз проверять себя, но не стоять за спиной ученика, указывая ошибки, а предоставить ему свободу самому находить их... через сравнение – формы, направления и связи» [8].

Чтобы правильно решить эти задачи, педагогу необходимо научить воспитанника не только обращать внимание на предмет, но и видеть его характерные стороны. В учебном рисунке вопросы наблюдения и познания природы играют первостепенную роль. Чистяков говорил: «По-настоящему, прежде всего надо научить глядеть на природу, это почти самое главное и довольно трудное» [9].

Преподавание академического рисунка должно проходить по всем правилам и законам этого искусства. Обучая рисованию с натуры, педагог должен раскрывать ученикам правильные положения реалистического искусства, знакомить с научными положениями перспективного построения, трехмерного изображения на двухмерной плоскости. Дать понятие о картинной плоскости, о горизонте, точке зрения, схода, об отдалении и прочее.

Главным образом руководство должно заключаться в том, чтобы направить ученика на путь изучения и вести его неуклонно по этому пути. В учителе ученики должны видеть не только требовательного учителя, но и друга.

Сделанный Чистяковым весомый вклад в метод преподавания рисования, представляет большую ценность для специальных учебных заведений.

Знакомство с прошлым помогает разобраться в настоящем, дает возможность устранить излишнюю трату сил на разрешение вопросов, которые уже давно разрешены, но о которых забыли, дает прочную основу чувству солидарности с поколениями, сошедшими со сцены. Так создается идея традиции, идея органического целого, которая воодушевляет будущих художников, дает им душевную бодрость и энергию, окрыляет их надеждой на лучшее будущее.

Разработка методов преподавания рисунка в художественных учебных заведениях требует, прежде всего, знания истории развития методов преподавания. Только используя и сохраняя всё прогрессивное, что было в старых художественных школах, мы сможем иметь свою современную и передовую методику преподавания рисунка.

На основе анализа развития методов профессионального академического художественного образования во второй половине XIX века, сделан вывод, что академические традиции не изжили себя. В современную методику включён опыт преподавания изобразительной грамоты. При этом традиции реалистической школы XIX века развиваются в современных условиях в различных областях профессионального художественного образования, в том числе в области преподавания рисунка.

#### Источники и литература:

1. Молева Н. М. Выдающиеся русские художники педагоги / Н. М. Молева. – М., 1991. – С. 195.
2. Перов В. Наши учителя / В. Перов // Художественный журнал. – 1881. – № 12. – С. 343.
3. Русская старина. – 1889. – № 11. – С. 409.
4. Крамской И. Н. Письма : в 2 т. / И. Н. Крамской. – М., 1937. – Т. 2. – С. 342.
5. Чистяков П. П. Письма. Записные книжки. Воспоминания / П. П. Чистяков. – М., 1953. – С. 424.
6. Чистяков П. П. Письма. Записные книжки. Воспоминания / П. П. Чистяков. – М., 1953. – С. 446.
7. Чистяков П. П. Письма. Записные книжки. Воспоминания / П. П. Чистяков. – М., 1953. – С. 21.
8. Чистяков П. П. Письма. Записные книжки. Воспоминания / П. П. Чистяков. – М., 1953. – С. 427.
9. Гинзбург. И. Чистяков П.П. и его педагогическая система / И. Гинзбург. – М., Л., 1940. – С. 134-135.

**Сугрובה Ю.Ю.**

**УДК 291.1:231.5:(652)**

#### **ТЕОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД ДО ОСМИСЛЕННЯ ПРИРОДИ ТВОРЧОСТІ**

Творчість є основним культуротворчим фактором. Без творчості неможливо формування культури як середовища проживання людини. Традиції, звичаї, моральні, етичні, релігійні встановлення, різні види знання – світські й теологічні складають продукти людської творчості. Відповідно, дослідження даного феномена завжди є актуальним, тим більше що в ситуації сучасності спостерігається ностальгія й ренесанс богослов'я в Україні.

У середні віки відбувається становлення нового розуміння творчості у межах релігійно-богословського дискурсу та аскетично-ісихастської практики. Філон Олександрійський і Плотін вказали на можливості самотворення людиною власного духовного світу в процесі спілкування з трансцендентною божественною силою. Аврелій Августин (Блаженний) реалізував ці настанови, узагальнивши самоспостереження у «Сповіді», де життя автора постало як таке, що здійснюється за релігійним сценарієм і є розгорнутим у часі процесом самотворення, що охоплює типові для будь-якої творчості етапи і передбачає набуття на шляху до Бога навичок занурення в глибини власного духу і виходу за його межі. Філософія середніх віків також збагатилася уявленням про творчість як багатовекторний процес (творення людиною добра і зла, спрямованість на зовнішній світ і на саму людину), пододала античний циклізм у її розумінні. Ці ідеї були представлені в працях догматичного напряму (Августин Аврелій, Ансельм Кентерберійський, Фома Аквінський).