

Степанец Ирина Юрьевна, Павлова Любовь Владимировна

**ВОЗМОЖНОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ МЕТОДОВ И ПРИЁМОВ АКАДЕМИЧЕСКОГО
ПРЕПОДАВАНИЯ РИСУНКА В СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПЕДАГОГИКЕ**

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2011/6/56.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2011. № 6 (49). С. 161-163. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2011/6/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: almanac@gramota.net

Список литературы

1. **Об утверждении Концепции профильного обучения на старшей ступени общего образования** [Электронный ресурс]: приказ Министерства образования Российской Федерации от 18 июля 2002 г. № 2783. URL: http://www.edu.ru/db/mo/Data/d_02/2783.html
2. **Организация профильного обучения в форме индивидуальной образовательной траектории на старшей ступени общего образования: метод. рекомендации** / Г. Б. Голуб, Е. А. Перельгина, И. С. Фишман, О. В. Чуракова; под ред. Е. А. Когана. Самара: ООО «Офорт», 2007. 93 с.
3. **Федеральный портал «Российское образование»** [Электронный ресурс]. URL: <http://www.edu.ru/abitur/act.15/index.php>
4. **Фишман Л. И.** Специфика деятельности органов управления по повышению качества образования (на примере профилизации старшей школы) [Электронный ресурс] // Вопросы образования: ежеквартальный научно-образовательный журнал. 2009. № 3. URL: <http://www.ecsocman.edu.ru/vo/msg/337670.html>
5. **Фишман Л. И., Иванов М. Ю.** Механизмы общественного управления образовательным учреждением: учебно-методические материалы. Самара: НТЦ, 2007. 55 с.
6. **NovaInfo** [Электронный ресурс]: экономический и научно-технический интернет-журнал. URL: <http://www.novainfo.ru/>

УДК 372.874

Ирина Юрьевна Степанец, Любовь Владимировна Павлова
Череповецкий государственный университет

ВОЗМОЖНОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ МЕТОДОВ И ПРИЁМОВ АКАДЕМИЧЕСКОГО ПРЕПОДАВАНИЯ РИСУНКА В СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПЕДАГОГИКЕ[©]

Традиции академической школы неразрывно связаны с именами великих русских художников. Одним из родоначальников русской школы рисунка является Илья Репин. Это имя неизменно затмевало и по сей день продолжает затмевать Репина как педагога.

Школа, которую прошёл сам Репин, была очень широкой и вместе с тем своеобразной. Ему довелось познакомиться с дореформенной «классической» Академией художеств и с основами педагогики сформировавшегося в годы его ученичества искусства демократического реализма в лице Крамского и Чистякова, наиболее значительных представителей этого направления.

В 1874 году Репин уезжает в Париж и там приобретает полную творческую независимость. Впервые обращается к преподаванию и становится учителем мальчика Валентина Серова, будущего великого художника. Свидетельством первых шагов Репина-педагога остались воспоминания, в том числе его собственные, о занятиях с Серовым. Очень краткие, они всё же в достаточной мере раскрывают метод, характер подхода к ученику и основные задачи, которые ставил учитель. Репин исходил из необходимости прежде всего установить живой и непосредственный контакт между учащимся и натурой, который позволил бы начинающему художнику сразу понять значение природы в искусстве. Интересно отметить, что сам характер трактовки природы Репиным строго и очень точно оговаривался. Он не хотел, чтобы его питомец научился просто копировать виденное. Напротив, следуя академическим установкам, Репин каждый раз чётко определяет ту или иную возникающую методическую задачу, то есть для чего и зачем рисуется или пишется данный мотив. Молодой художник должен был понять, что является главным в предлагаемом упражнении, приобретя тем самым знакомство с методом передачи природы в изобразительном искусстве.

В то же время Репин старался в методическом отношении так построить занятия, чтобы молодой художник имел возможность, с одной стороны, постоянно работать самостоятельно, без всякого надзора и указки. Репин усиленно советовал Серову всё время рисовать с природы, широко пользоваться альбомом для зарисовок, делать этюды заинтересовавших его мотивов. С другой стороны, Репин часто заставлял ученика работать рядом с собой. Наглядно показывая, как натура претворяется в живописное или графическое изображение, мастер считал, что тем самым он воспитает в молодом живописце большую творческую активность, а также понимание характера работы в искусстве.

По возвращении из Парижа Репин оказывается целиком поглощённым творческой работой, но, тем не менее, когда в начале 90-х годов возникает вопрос о реформе Академии и приходе в неё представителей искусства демократического реализма, он первый и без всяких колебаний выражает желание начать заниматься с молодёжью. Обращаясь к методическим взглядам Репина, необходимо отметить ту серьёзность, с которой он подходит к преподаванию, и ту внутреннюю подготовленность к нему, которой он обладает к моменту прихода в Академию. Отдавая себе ясный отчёт в значении подготовки художника, он перед началом своей профессорской деятельности отправляется в специальное путешествие по художественным школам Европы. Репин не мог принять ни академизма, продолжавшего господствовать в Германии, ни

импрессионизма, утвердившегося во французских школах. «Реалист до мозга костей», по собственному выражению, он видел первую и единственную задачу искусства в передаче реальности, а не в составлении с помощью отдельных заимствованных из природы черт условных образов. Для него объективно существующая натура: предмет, его форма, положение в пространстве, освещение - всё вместе взятое являлось определённым и необходимым условием передачи натуры. Основополагающим принципом творчества самого художника являлось сюжетное осмысление действительности. Ещё с первых своих шагов в искусстве Репин руководствуется пониманием искусства как формы мышления человека и пониманием творчества как проявления отношения художника к окружающей его действительности. Поскольку это отношение должно было определённым образом формулироваться, на первое место ставится картина. Умение работать над ней, способность с её помощью глубоко, полно и убедительно реализовать свои мысли и идеи остаётся для Репина главным на протяжении всей его творческой деятельности. Недаром репинский процесс работы над картиной стал для многих художников, наблюдавших за ним, лучшим методом выучки.

В творчестве и преподавании Репин исходил из двух основных положений. Первое заключалось в том, что искусство не копирует жизнь, а её воспроизводит. Отношение человека к действительности, его гражданские чувства и убеждения определяют и выбор сюжета, и его трактовку. Второе положение проистекало из первого и заключалось в том, что при такой трактовке действительности натура не может и не должна входить в картину не переработанной художником и сюжетно им не осмысленной. Необходимость глубокого осмысления всего того, что художник видит и делает предметом изображения, обуславливало исключительное значение мастерства, на котором особенно настаивал Репин. Именно мастерство, с его точки зрения, позволяло познавать, с одной стороны, объективные качества натуры, а с другой - преобразовывать эти качества в любой художественный образ. Общие идейные принципы Репина были самым тесным образом переплетены с его практическим пониманием вопросов живописи. Он не уставал повторять: «Творчество! Больше видеть, наблюдать, чувствовать и сильнее, ярче выражать видимое. Изучая, штудирюя, помнить о «содержании», то есть о существе натуры, о самом характерном в ней» [1, с. 229]. Подобная установка на активизацию восприятия и познания живописцем натуры явилась главным и в методике мастера. Важное значение великий художник придавал рисунку. Суть рисунка Репин понимает как фундамент и основание живописи и, развивая положение Чистякова, стремится добиться того, чтобы для ученика рисунок стал частью его мышления художника, выражал способность мыслить в форме, мыслить сюжетно. Поэтому так настойчиво советует он молодым живописцам никогда не расставаться с альбомом, постоянно наблюдать и рисовать: «Нужно, чтобы глаз и рука привыкли так же записывать виденное, как записывает слова рука человека». Здесь Репин выдвигает ещё одно принципиально важное для его времени методическое положение. Он не отделяет, как это было в упражнениях старой Академии, построения на плоскости формы от передачи её изобразительных качеств, то есть цвета и светотонального состояния. Репин сознательно и настойчиво стремится к тому, чтобы уже в самых ранних работах с натуры художник научился видеть природу в совокупности её качеств, такой, какая она представляется в действительности, чтобы форма, свет, цвет решались им обязательно одновременно. Это был новый этап развития русского рисунка - «живописного», то есть воспроизводящего природу, как её видит глаз человека.

Если проанализировать практический метод обучения рисунку, применявшийся Репиным, то в нём можно отметить несколько существенных особенностей. Прежде всего художник-педагог большое место отводит выработке у молодого художника умения непосредственно видеть форму, схватывать движение, общее освещение. Для этого в мастерской им ставятся пятнадцатипяти-двадцатиминутные наброски с натурщика, располагавшегося в характерной позе или движении. Преподаватель стремился развивать остроту восприятия формы, чёткость в передаче пропорций и ясность понимания функциональной взаимосвязи частей человеческого тела. Наброски сменялись более длительным рисунком, соответственно модели помещались Репиным в более спокойные, статичные положения, но зато сами натурщики подбирались для этих заданий с резкой характерностью фигуры, поскольку перед учеником ставилась задача решения индивидуальных особенностей изображаемого человека. Ученик должен был как построить форму, так и точно передать особенности освещения и окраски тела, ради чего модели обычно чётко и просто освещались. Таким образом, рисунок для Репина заключается не только в передаче трёхмерной формы в воображаемом пространстве листа бумаги, но и в передаче своего ощущения и восприятия этой формы, что тесно связано с задачами изображения натуры, с теми живописными решениями природы во всём её многообразии и богатстве, перед которыми стояло искусство конца XIX - начала XX века. Такой подход обуславливал органическое единство в решении вопросов рисунка и живописи: живопись как бы непосредственно вытекала из рисунка.

Но если в рисунке объективность восприятия формы и пространства для художника являлась основным, а точность изображения связывалась с умением создавать правдивое, оптически верное выражение особенностей увиденной натуры, то в живописи задача усложнялась. В неё включался момент эмоционального восприятия, требование делать живописный отбор, но главное - очень точно реагировать на природу. Сам характер работы в репинской мастерской и ставившиеся в ней задачи были определены желанием Репина подготовить молодого художника к созданию картины. Поэтому даже учебные задания были в известной мере подчинены «картинной» живописи, развивая умение строить форму, во многом опираясь на отбор её характерных особенностей. В отношении живописи Репин часто говорил, что «главное - творчество», то есть способность целенаправленно подходить к натуре.

На первое место Репин ставит умение художника точно и непосредственно передавать реальный цвет натуры, изображать её живо, легко, с учётом тех реальных условий, в которых она находится. Поэтому он

предлагает сначала короткие этюды, имевшие с виду решение самых общих задач. Как говорил Репин, «эюд с натуры требует самой строгой, серьёзной работы, спокойного анализа предмета и скромной добросовестности в передаче его. Изучать - значит воспринимать, обогащаться познаниями натуры, запоминанием её. Можно ли тут что-нибудь прибавлять от себя? Тут судья всякий. Это наука, это закон» [Там же, с. 303].

Именно изучение натуры и её восприятие составляли следующий этап работы в живописи. Перед художником вставала задача воспроизведения материальных особенностей предметов, отдельных их качеств и свойств, но не протокольного копирования. Репин требовал здесь творческого осмысления характернейших пластических особенностей модели, требовал, чтобы ученик добивался непосредственного выражения куска натуры такой, какой, какой он её видит и ощущает. Работа шла главным образом в мастерской, на постановках, которые руководителем бесконечно разнообразились, но всегда были глубоко продуманы и методически чётко определены. Репин добивался предельной их натуральности, но не пытался имитировать сцены из жизни. Они отличались живыми позами, характерно трактованным телом, но живописно-пластическим задачам неизменно отводилось первое место. В своих учебных постановках Репин неизбежно стремился к тому, чтобы молодой художник раз от раза глубже знакомился с теми элементами образного осмысления натуры, которые являлись необходимыми при написании картины.

Поэтому Репин ставит сначала женскую модель, а затем очень характерную мужскую. Он делает вслед за ординарными портретные и двойные постановки, добиваясь всё более точного решения особенностей модели и общего живописного её облика. Он внимательно следит и за изучением молодыми художниками освещения, развивая положение Чистякова, что освещённость, то есть свето- и цветотональное состояние, в котором находится натура, имеет чрезвычайно важное значение для работы. Также, подобно Чистякову, он рекомендует менять размеры учебных работ: писать на больших холстах быстро и незаконченно, а затем делать этюды небольшого размера. Всё это в методическом отношении преследовало единственную цель - дать возможность молодому живописцу овладеть мастерством изображения реального куска натуры или действительности такими, какими они существуют и воспринимаются.

Большое значение Репин придаёт пленэру, что отражало общее стремление современного искусства к более естественному изображению действительности. Решение пленэра позволяло точнее работать с натуры, повысить цветность палитры и очистить её от тёмных тонов. Поэтому работа над пейзажем, изображение фигуры в пейзаже входили существенной составной частью в круг выдвигаемых Репиным учебных живописных задач.

Все задания по рисунку и живописи Репин строит в связи с композицией, то есть под знаком необходимости осмысливать и передавать натуру в тех или иных пластических образах. Если рисунок по Репину свидетельствовал о точности восприятия художником формы, пространства, освещения, если живопись отражала определённое эмоциональное отношение к действительности, то композиция служила формой самого активного выражения понимания художником окружающего, его реакции на действительность. Репин рассматривал работу над картиной как первую и притом активную попытку со стороны преподавателя заставить молодого живописца определиться, найти свою линию в искусстве и в отношении сюжетов, и в отношении самой по себе их подачи и решения. Насколько позволяют судить сохранившиеся воспоминания, Репин очень широко понимал вопрос правды в искусстве и проблему законченности. Они непосредственно связывались для него со способностью и умением художника активно выражать своё понимание окружающей действительности в воздействующих на зрителя изобразительных формах.

Таким образом, педагогическая деятельность Репина явилась очень важным этапом развития русской художественной педагогики. Он был не только педагогом, но и учителем, наставляющим молодёжь, живо воспринимающим тенденции развития современного искусства и сообразно с ними разрабатывающим вопросы мастерства.

Репин сказал новое и веское слово в определении рисунка и живописи, в понимании картины. Творчество его учеников далеко не всегда служило продолжением творчества учителя, но всегда представляло своеобразное истолкование тех педагогических посылок, которые лежали в основе репинского метода обучения.

Список литературы

1. **Молева Н. М.** Выдающиеся русские художники-педагоги: кн. для учителя. 2-е изд., доп. М.: Просвещение, 1991. 416 с.

УДК 372.881.1

*Евгения Анатольевна Успенская, Людмила Павловна Феклистова, Мери Васильевна Шмаль
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»*

ОБУЧЕНИЕ НАПИСАНИЮ ЧАСТНОГО ПИСЬМА СТУДЕНТОВ, ИЗУЧАЮЩИХ ВТОРОЙ ЯЗЫК В НЕЛИНГВИСТИЧЕСКОМ ВУЗЕ[©]

Согласно статистическим исследованиям и наблюдениям [1] доля хорошо владеющих письменной формой самовыражения низка. Лишь каждый четвертый студент языкового вуза успешно справляется с