

Высшее профессиональное образование

БАКАЛАВРИАТ

Н. М. СОКОЛЬНИКОВА

МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ ИСКУССТВУ

УЧЕБНИК

*Для студентов учреждений
высшего профессионального образования, обучающихся
по направлению подготовки «Педагогическое образование»
(профиль «изобразительное искусство»)*



Москва
Издательский центр «Академия»
2013

УДК 37.022:347.782(075.8)
ББК 74.268.51я73
С597

Рецензенты:

профессор, доктор педагогических наук *Л. А. Буровкина*;
профессор, доктор педагогических наук *С. П. Ломов*

Сокольникова Н. М.

С597 Методика обучения изобразительному искусству : учебник для студ. учреждений высш. проф. образования / Н. М. Сокольникова. — М. : Издательский центр «Академия», 2013. — 336 с., 32 с. ил. — (Сер. Бакалавриат).

ISBN 978-5-7695-8810-5

Учебник создан в соответствии с Федеральным государственным образовательным стандартом по направлению подготовки 050100 — Педагогическое образование (профиль «Изобразительное искусство», квалификация «бакалавр»).

В учебнике дается целостная картина истории и современного состояния методики обучения изобразительному искусству в зарубежной и русской школах. Раскрывается опыт работы ведущих художников-педагогов, рассматриваются этапы становления академической системы преподавания. Дается анализ отечественных концептуальных подходов к методике обучения изобразительному искусству (В. С. Кузина, Б. М. Неменского, Т. Я. Шпикаловой и др.), программ и учебников по изобразительному искусству для школьников. Анализируется передовой педагогический опыт учителей изобразительного искусства из регионов России. Намечены перспективные тенденции художественного образования и эстетического воспитания школьников.

Для студентов учреждений высшего профессионального образования.

УДК 37.022:347.782(075.8)
ББК 74.268.51я73

Учебное издание

Сокольникова Наталья Михайловна

Методика обучения изобразительному искусству

Учебник

Редактор *А. В. Медведева*. Технический редактор *Н. И. Горбачева*.

Компьютерная верстка: *Р. Ю. Волкова*. Корректор *О. Н. Яковлева*

Изд. № 101115913. Подписано в печать 05.07.2013. Формат 70×100/16. Гарнитура «Ньютон». Бумага офс. № 1. Печать офсетная. Усл. печ. л. 29,9 (в т. ч. цв. вкл. 2,6 п. л.). Тираж 1 000 экз. Заказ №

ООО «Издательский центр «Академия». www.academia-moscow.ru

129085, Москва, пр-т Мира, 101В, стр. 1.

Тел./факс: (495) 648-0507, 616-00-29.

Санитарно-эпидемиологическое заключение № РОСС RU. АЕ51. Н 16476 от 05.04.2013.

Отпечатано с электронных носителей, предоставленных издательством,

в ОАО «Саратовский полиграфкомбинат». www.sarprk.ru

410004, г. Саратов, ул. Чернышевского, 59.

Оригинал-макет данного издания является собственностью Издательского центра «Академия», и его воспроизведение любым способом без согласия правообладателя запрещается

© Сокольникова Н. М., 2013

© Образовательно-издательский центр «Академия», 2013

© Оформление. Издательский центр «Академия», 2013

ISBN 978-5-7695-8810-5

Как известно, методика — это совокупность рациональных (эффективных) приемов обучения и воспитания. История методики обучения изобразительному искусству — это прежде всего последовательность развития педагогических идей и взглядов. Но всегда среди вопросов методики обучения основными были следующие: учить или не учить воспитанников? если учить, то как — на основе копировального, геометрального (геометрического) или натурального методов? Историю художественного образования можно представить как борьбу и становление методов как в зарубежной, так и в русской школе.

Методика — это и специальный раздел педагогики, который изучает правила и законы построения учебно-воспитательного процесса. В этом смысле методика может быть:

1) общей — в ней рассматриваются способы и приемы обучения, присущие всем предметам;

2) частной — здесь имеются в виду способы обучения, применимые к какому-либо одному учебному предмету.

Поскольку приемы и методы преподавания вырабатываются в соответствии с содержанием учебной дисциплины, то в каждом школьном предмете имеются свои особенности частных методик. В данном учебнике мы рассматриваем методику обучения изобразительному искусству в средних классах общеобразовательной школы.

Методика как предмет изучения рассматривает особенности работы педа-

гога с учениками. Здесь большое значение имеют способы обучения, последовательность учебного материала (учебный план, программа), принципы обучения и, наконец, цели и задачи учебно-воспитательной работы в целом.

Под *методом обучения* принято понимать способ организации учебного материала и взаимодействия обучающего и учащихся, направленные на решение образовательных и воспитательных задач. Метод обучения включает в себя цель и задачи обучения, форму организации учебного материала и способ его предъявления, способ восприятия (или учения) и результат.

Н. Н. Ростовцев под методом обучения понимает способ работы педагога с учениками, при помощи которого достигается лучшее усвоение учебного материала и повышается успеваемость. В. М. Казакевич трактует метод обучения с позиций информационного подхода. Он подчеркивает, что в учебном процессе учителя и учащихся связывает учебная информация, которая состоит из предметной, функциональной и коммуникативной составляющих. Следовательно, метод должен отражать принципы, правила и закономерности преобразования учебной информации. Метод обучения выражает форму движения или преобразования учебной информации, суть которой составляет дидактически препарированный опыт созидательной, познавательной и коммуникативной деятельности в процессах передачи, усвоения и воспроизведения сведений.

Таким образом, методика как наука занимается выработкой наиболее целесообразных методов обучения и воспитания, устанавливает правила и законы построения учебного процесса и с помощью психолого-педагогических методов экспериментальных исследований предлагает новые методы преподавания. Объектами научных исследований здесь могут быть учащиеся и преподаватели, содержание и объем учебных заданий, учебные программы и учебники. Методика преподавания изобразительного искусства основывается на научных данных педагогики, психологии, эстетики и искусствоведения. Она формулирует правила и законы обучения изобразительному искусству, указывает современные методы воспитания подрастающего поколения. Практическая методика изучает сам процесс обучения и воспитания.

В педагогической литературе встречается также термин «прием». *Прием обучения* — это составная часть или отдельная сторона метода.

По определению В. М. Казакевича, персонифицированным выражением метода выступает прием преподавания или учения. Приемы обучения — это персонифицированные методы обработки информации при заданных внешних и внутренних условиях деятельности преподавателя и учащегося.

Таким образом, можно отметить, что в литературе встречается весьма свободное обращение с терминами «метод» и «прием». Очень часто одно заменяется другим. На наш взгляд, правы те ученые, которые считают, что прием — это не метод, а только его составная часть. Метод складывается из нескольких приемов.

Из совокупности методов обучения, объединенных общим направлением, складывается *система обучения*. Ярким примером системы обучения изобразительному искусству может быть педаго-

гическая система А. Ашбе и П. П. Чистякова.

Одной из острых проблем современной дидактики является проблема классификации методов обучения. В настоящее время нет единой точки зрения по этому вопросу. В связи с тем, что разные авторы в основу подразделения методов обучения на группы и подгруппы кладут разные признаки, существует ряд классификаций.

Наиболее ранней классификацией является деление методов обучения на методы работы учителя (рассказ, объяснение, беседа) и учащихся (упражнение, самостоятельная работа).

Распространенной является классификация методов обучения по источнику получения знаний. В соответствии с таким подходом выделяют:

а) словесные методы (источник знаний — устное или печатное слово);

б) наглядные методы (источник знаний — наблюдаемые предметы, явления, наглядные пособия);

в) практические методы (учащиеся получают знания и вырабатывают умения, выполняя практические действия).

Существует и классификация методов обучения, разработанная И. Я. Лернером, М. Н. Скаткиным, Ю. К. Бабанским и М. И. Махмутовым. Согласно исследованиям этих авторов, можно выделить следующие общедидактические методы: объяснительно-иллюстративный, репродуктивный и исследовательский.

Обучение, как правило, начинается с *объяснительно-иллюстративного метода*, который состоит в предъявлении учащимся информации разными способами: зрительным, слуховым, речевым и др. Возможные формы этого метода: сообщение информации (рассказ, лекции), демонстрация разнообразного наглядного материала, в том числе с помощью технических средств.

Учитель организует восприятие, дети пытаются осмыслить новое содержание, выстроить доступные связи между понятиями, запомнить информацию для дальнейшего оперирования ею.

Объяснительно-иллюстративный метод направлен на усвоение знаний, а для формирования навыков и умений необходимо использовать *репродуктивный* метод, т. е. многократно воспроизвести (репродуцировать) действия. Его формы многообразны: упражнения, решение стереотипных задач, беседа, повторение описания наглядного изображения объекта, неоднократное чтение и заучивание текстов, повторный рассказ о событии по заранее заданной схеме и др. Предполагается как самостоятельная работа школьников, так и совместная деятельность с учителем. Репродуктивный метод допускает применение тех же самых средств, что и объяснительно-иллюстративный: слово, средства наглядности, практическая работа.

Объяснительно-иллюстративный и репродуктивный методы не обеспечивают необходимого уровня развития творческих возможностей и способностей учащихся. Метод обучения, направленный на самостоятельное решение школьниками творческих задач, называется *исследовательским*. В ходе решения каждой задачи он предполагает проявление одной или нескольких сторон творческой деятельности. При этом необходимо обеспечить доступность творческих задач, их дифференциацию в зависимости от подготовленности того или иного ученика. Исследовательский метод имеет определенные формы: текстовые проблемные задачи, опыты и др. Задачи могут быть индуктивными или дедуктивными в зависимости от характера деятельности. Сущность этого метода состоит в творческом добывании знаний и поиске способов деятельности. Этот метод це-

ликом строится на самостоятельной работе.

Следует обратить особое внимание на значимость проблемного обучения для развития детей. Оно организуется с помощью методов: исследовательского, эвристического, проблемного изложения. Их реализация в учебном процессе стимулирует школьников к творческому добыванию и применению знаний и умений, помогает освоить способы научного познания. Исследовательский метод уже рассмотрен. Другим методом, помогающим творческому развитию, является *эвристический метод*: дети решают проблемную задачу с помощью учителя, вопрос, заданный учителем, уже содержит частичное решение проблемы или может подсказать, с чего начать. Лучше всего этот метод реализуется через эвристическую беседу, к сожалению, редко применяемую в обучении. При использовании данного метода особенно важны слово, текст, практика, средства наглядности и т. д.

Обычно выделяют следующие типы обобщающих познавательных действий учащихся, связанных с решением задачи: анализ, поиск способа решения задачи и составление плана, осуществление плана, изучение полученного решения, составление новых задач. Им соответствуют такие дидактические приемы учителя: предъявление образца и алгоритмических предписаний полуэвристического типа или эвристического характера. Как правило, выделяют пять типов дидактических задач: выдвижение и осознание учебной проблемы, актуализация знаний и способов деятельности, усвоение учебного материала и его обобщение, закрепление знаний, формирование умений и навыков; обобщение и систематизация изученного; анализ результатов обучения и развития учащихся.

В настоящее время широкое распространение получил метод *проблемного*

изложения: учитель ставит проблему, раскрывая всю противоречивость решения, его логику и доступную систему доказательств. Учащиеся следят за логикой изложения, контролируют ее, участвуя в процессе решения. В ходе проблемного изложения применяют и систему образов, и практический показ действия.

Современное обучение обязательно должно включать рассмотренные общедидактические методы. Использование их на уроках изобразительного искусства осуществляется с учетом его специфики, задач, содержания.

Выбор методов обучения зависит от учебных целей, а также от возраста учащихся.

Изобразительная деятельность детей на начальном этапе преимущественно репродуктивна. Одним из основных методов обучения изобразительному искусству в этот период является объяснительно-иллюстративный, когда педагог поясняет, показывает приемы рисования, например зарисовки элементов растений, или демонстрирует какие-либо произведения изобразительного искусства.

Постепенно, по мере совершенствования знаний учащихся большее место начинает занимать проблемный метод обучения, который требует самостоятельности школьников в решении художественных задач на основе уже приобретенных навыков. Выполняют этюды пейзажей на состояние, на колористическое решение, графические зарисовки пейзажей.

В процессе обучения изобразительному искусству должно осуществляться одновременное развитие навыков восприятия и изображения, этому способствует рисование с натуры, по памяти и т. д. Методические приемы, с помощью которых осуществляется этот процесс, эффективны только в том случае, если они учитывают возможности опре-

деленного возраста детей. Например, в 1—2 классах дети еще не способны понять перспективного построения улицы, а в 4—6 классах, получив определенные навыки наблюдения и восприятия, а также художественные навыки, дети справляются с этой задачей.

Материал одной дисциплины может не только удачно иллюстрировать материал другой, но, в зависимости от найденного методического приема или удачного сопоставления, подчеркнуть его специфику, что способствует формированию у детей образности мышления.

Эффективность методов зависит от педагогических условий их применения. Как показывает опыт практической работы, для успешной организации уроков изобразительного искусства необходимо создание специальной системы педагогических условий. В русле концептуальных подходов В. С. Кузина, Б. М. Неменского, Т. Я. Шпикаловой, Н. М. Сокольниковой они определяются по-разному. Сравнительный анализ действующих программ по изобразительному искусству на современном этапе поможет разобраться в преимуществах различных взглядов.

Развитие методов преподавания изобразительного искусства всегда связано с понятием «школа». Как правило, художественные школы представляют собой организационное или условное объединение мастеров на основе общей теоретической, творческой или учебной программы. Школы формируются в рамках определенных художественных направлений. Часто они складываются на основе каких-либо учреждений, как например «русская академическая школа»: под этим названием обычно подразумевается круг художников, связанных с Академией художеств, основанной в 1757 г. в Петербурге. Школы бывают национальные, например «итальянская школа», региональные,

например «венцианская» или «флорентийская».

В XIV — начале XVI в. сложилась и интенсивно развивалась одна из основных региональных школ древнерусского искусства — московская школа. Московский тип белокаменного храма возник на основе традиций владимиро-суздальской школы. В региональных художественных школах тесно переплелись национальный и мировой художественный опыт.

Школы могут возникать вокруг выдающихся мастеров и их учеников и последователей. В голландской живописи XVII в. существовали несколько живописных школ: Франса Хальса — в Гарлеме, Рембрандта — в Амстердаме, Фабрициуса и Вермера — в Дельфте. Иконописная школа Андрея Рублева оказала значительное влияние на творчество Дионисия и произведения прикладного древнерусского искусства. Строгановская школа иконописи объединила русских художников, близких по творческим принципам и художественной манере. Русский живописец А. Г. Венецианов основал свою школу живописи во 2-й четверти XIX в.

В каждой художественной школе, представляющей то или иное направление, сосуществуют две тесно переплетенные друг с другом стороны обучения. Первая — это сообщение профессиональных знаний, изобразительной грамоты, позволяющей человеку рисовать, писать красками, создавать скульптуры и др. Знания подобного рода, как правило, стабильны, хотя не лишены развития. Вторая часть обучения — метод искусства, метод того художественного направления, которое данная школа представляет, который обычно развивается очень интенсивно. Изменение его можно проследить в той или иной школе почти каждое десятилетие, поскольку оно связано с жизнью общества, отражающей экономические, политиче-

ские и социальные факторы, определяющие и формирующие задачи искусства.

В истории искусства формирование каждого художественного направления происходит вместе со становлением педагогической системы, формулирующей его принципы. Вносимое общественной жизнью новое содержание рождает не только новое искусство, но и соответствующую ему художественную педагогику, собственно школу. Задача школы заключается в том, чтобы активно способствовать утверждению породившего ее художественного направления, и она успешно разрешается тогда, когда в самой школе складывается метод, полностью отвечающий потребностям нового искусства и дающий возможность воспитывать поколения художников, продолжающих выдвинутые идейные и творческие принципы.

Четкость каждого направления во многом зависит от присущего школе уровня художественного мастерства. Если анализировать само искусство как метод отражения действительности, то по существу историческое значение личности отдельного художника зависит от той силы, с которой он сумеет воплотить дух своего времени, его идеи и требования к искусству. Таким образом, существует прямая связь между творчеством художника и творчеством педагога. Подтверждением может быть деятельность таких выдающихся художников-педагогов, как А. Г. Венецианов, И. Е. Репин, Д. Н. Кардовский и др.

Метод, чутко реагируя на всякое движение искусства, является первым показателем концептуальных положений школы. По методу можно судить о ее прогрессивности или отсталости. Успешная школа обязательно теснейшим образом взаимосвязана с передовым направлением в искусстве. Так, связь педагогической системы Академии художеств XVIII в. с передовыми устремле-

ниями отечественного искусства обусловила ее высокий расцвет, тогда как отрыв академического метода от общего развития русского искусства в XIX в. вызвал упадок и возникновение вне академических стен прогрессивных художественных школ (как, например, школы А. Г. Венецианова или Училища живописи, ваяния и зодчества в Москве). Частичное возрождение Академии художеств, связанное с именем П. П. Чистякова, было возможно только благодаря появлению качественно новой системы, хотя и продолжавшей лучшие традиции академической школы, но переработавшей их на основе передовой эстетики своего времени.

Школа — это фундамент, на котором художник начинает свою самостоятельную творческую жизнь. Порой, чтобы понять художественный метод мастера, нужно зачастую рассмотреть не только ту школу, в которой он учился, но и школу, соответствующую его зрелому творчеству, так как в ней ясно выражается существо представляемого им направления искусства.

Внутри педагогической системы может возникнуть противоречие метода с профессиональной стороной обучения. Подобный конфликт неизбежен, когда метод, используемый в школе, начинает отставать от метода, применяемого передовым искусством, точнее, когда искусство, которое школа представляет, теряет свою прогрессивную роль. Так было с творчеством передвижников, которые заимствовали профессиональное мастерство у Академии, но, руководствуясь иными идейными посылками, стали на самостоятельный творческий путь и соответственно обрели иной художественный метод, в котором, впрочем, продолжали жить лучшие традиции академической системы.

Таким образом, художественная педагогика неразрывно связана с практикой искусства. И потому исследование

педагогической системы всегда неотделимо от анализа того искусства, которому она обязана своим рождением, позволяя глубже понять как художественное направление в целом, так и творчество ее отдельных представителей.

Например, история русской художественной академической школы уходит своими истоками к рубежу XVII—XVIII вв., времени окончательного формирования нового, светского искусства. Отсюда берут свое начало те традиции и принципы, развитие которых обусловило ее самобытность и стало источником ее жизненности и силы. И если проследить педагогическую систему Академии художеств в становлении, то для этого нужно обратиться ко всей истории художественного образования XVIII в.

Следует отметить, что ни в какой другой области педагогики система и методы обучения не представляют столь разнообразной и противоречивой картины, как в области преподавания изобразительного искусства. Это во многом происходит потому, что содержание предмета обучения понимается различными художественными школами по-разному, и отсюда вытекает разнообразие педагогических приемов, методов и методологических систем. Методы обучения меняются в зависимости от общественно-исторических условий.

Исследуя методику работы художника-педагога, необходимо учитывать не только его установки, но и умение держать себя с учениками, его манеру говорить, ходить по аудитории, вплоть до выражения лица и глаз.

Искусство преподавания приобретает в процессе многолетней практики. Многие большие художники, выступая в качестве педагогов, оказывались плохими учителями только потому, что недооценивали роль методики преподавания. Не зная основных положений методики, они считали педагогическую

работу тяжким трудом. В то же время такие художники, как А. П. Лосенко, А. Г. Венецианов, К. П. Брюллов, И. Е. Репин, В. А. Серов, К. А. Коровин, оставили заметный след в истории искусства не только своим творчеством, но и педагогической деятельностью.

Конечно, в живом процессе преподавания у каждого педагога вырабатывается своя методика работы. Индивидуальная система каждого педагога должна быть построена в соответствии с общими задачами школы, целями и направлением развития изобразительного искусства. Кроме того, индивидуальная педагогическая система и методика работы должны быть на уровне современной педагогики.

Методика как искусство преподавания состоит в том, что учитель должен уметь увидеть затруднения и проблемы ученика и оказать ему педагогически целесообразную помощь. Следовательно, в методике обучения надо видеть и

практическую и теоретическую стороны дела, понимать роль и значение каждой из них.

Итак, методика обучения изобразительному искусству как наука теоретически обобщает практический опыт работы, предлагает такие методы обучения, которые уже оправдали себя и дают наилучшие результаты.

Методику преподавания рисования и живописи в предыдущие эпохи нужно изучить как с практической, так и с теоретической стороны. Педагогу необходимо знать, какие методы обучения уже устарели, а какие надо совершенствовать и развивать дальше. Изучение лучших достижений прошлого поможет усовершенствовать современную теорию и практику художественного образования и воспитания. Обучение детей изобразительному искусству в наше время приобретает большое значение, так как именно сегодня роль творческой личности особенно возрастает.

ИСТОРИЯ МЕТОДОВ ОБУЧЕНИЯ РИСОВАНИЮ В ЗАРУБЕЖНОЙ ШКОЛЕ

§ 1. РАЗВИТИЕ СПОСОБОВ ИЗОБРАЖЕНИЯ В ПЕРВОБЫТНОМ ОБЩЕСТВЕ

Развивать навыки в рисовании человек начал с глубокой древности. Опыт в начертании линии и узоров, в изображении животных и людей накапливался тысячелетиями. Сведений о «методах преподавания» в первобытном обществе нет, можно только догадываться о том, каковы были приемы изображения, по сохранившимся древним рельефам, изваяниям и наскальным росписям. Четко прослеживаются два основных подхода к изображению: реализм, следование натуре и условность ради достижения определенных целей. Необходимо отметить еще ряд особенностей: редко встречаются изображения с выраженными индивидуальными чертами, практически отсутствуют растения, цветы, плоды и пейзажи. У ранних охотников существуют рисунки излюбленных пар животных: бизон-лошадь в Европе, слон-жираф в Африке. На некоторых открытых скалах или в священных пещерах накладываются изображения разных эпох.

Ученые предполагают, что изобразительное искусство первобытного человека возникло на основе многократного повторения природных форм. Обво-

дя увиденные на земле или на стене пещеры тень предмета, фигуры человека или животного, отпечаток ноги на земле, первобытный человек получал вначале абрис или силуэт этого предмета, а затем вносил уточнения. Освоив эти способы изображения реального предмета, человек, скорее всего, повторял их в меньшем масштабе, переносил на предметы обихода в качестве украшения или магического талисмана. В первобытном обществе старшее поколение передавало детям накопленные навыки и умения не только в процессе добычи средств к существованию, но и в изобразительной деятельности. Художников в современном понимании, т.е. людей, профессионально занимающихся искусством, естественно, не было. Изображения создавали те же, но наиболее способные к художественному творчеству, охотники и земледельцы.

Термин «первобытное искусство» не означает, что это было искусство невысокого уровня. Эволюция искусства происходит не по спирали, а более сложным путем. Первобытное изобразительное искусство включает не только барельефные, контурные и многоцвет-

ные изображения на стенах и сводах пещер, на отдельных скалах и валунах, но и каменных идолов, статуэтки и плитки с рельефными, гравированными и живописными изображениями; мегалитические сооружения из огромных плит; орнаментированные изделия из кости и рога; декорированные сосуды, украшения и др.

Важнейшая черта первобытного искусства состоит в особом интересе к животным, отразившем зависимость человека от природы. Безусловно, образ человека тоже занимал в нем определенное место, а позже приобрел во многих случаях и ведущее положение. Особую группу составили изображения странных существ, у которых человеческие черты сочетаются со звериными (оленья, бизона, мамонта, козла, разных птиц). Возможно, что «чудовища» — это люди, переодетые зверями, или придуманные символы. Однако в первобытном искусстве в целом изображению человека принадлежит не слишком большое место по сравнению с искусством последующих эпох, где человек будет играть центральную роль, а все остальное станет лишь фоном, на котором разворачивается его деятельность.

С развитием охоты стали изображать фигуры животных и человека. В эпоху неолита, когда стало развиваться земледелие, наскальное искусство постепенно сошло на нет в связи с появлением письменности. Процветало и орнаментальное искусство, которое имело ритуально-магическое значение и все более привлекалось для украшения предметов. В эпоху бронзы создавались изображения, напоминающие карты, на которых можно различить вспаханные поля, тропинки, дома, загоны для скота.

Памятники наскального искусства неолита и более позднего времени встречаются повсюду: в Испании, Португалии, Франции, Италии, Англии,

Германии, Африке, Австралии и России. Сохранившиеся росписи стен и потолков в пещерах Ласко, Альтамира и Каповой позволяют судить о сюжетах и методах изображения, о мастерстве древних художников. Первобытный человек рисовал углем, процарапывал изображения заостренным камнем, раскрашивал минеральными красками. Популярны были так называемые «макароны» — разнообразные переплетенные линии, проведенные пальцами по сырой глине или острыми резцами по камню, и отпечатки или силуэтные изображения рук.

Наиболее известные мотивы наскальной живописи: фигуры человека, животных, орудия труда, оружие, изображения местности, различные символы и идеограммы — повторяющиеся знаки (стрелки, палочки, кружочки, кресты, свастика, точки и др.). Особенно важно отметить, что все эти изображения, скорее всего, носили магический ритуальный характер. На основе этого впоследствии развилась письменность, вначале пиктографическая (рисунчатая), затем идеографическая, где каждый знак соответствовал слову или его части, и, наконец, буквенная.

Удивительное открытие было сделано в 1879 г. на севере Испании в пещере Альтамира, где обнаружили множество цветных изображений животных. Самый знаменитый зал — Зал животных. Изображения живых и мертвых бизонов, быков, оленей, диких лошадей и кабанов покрывают стены и потолок. Фигуры животных разрисованы охрой, древесным углем на голых стенах и сводах, а частично выгравированы. Древние художники использовали естественные рельефные выступы на поверхности скал, что усиливало светотеневую моделировку формы. Исключительно точно переданы движения животных, фактура их шерсти. К сожалению, многие изображения потемнели от времени.

На территории нашей страны особенно знаменита Капова пещера на Южном Урале, в которой в 1959 г. было найдено более трех десятков рисунков животных, исполненных красной краской. Некоторые из них плохо сохранились.

Росписи и рельефы покрывали десятки, сотни метров или даже несколько километров стен и сводов. Рисунок выполнялся не одной краской, а несколькими, он приобрел объемность, чему способствовали переходы тона. Размеры изображений животных колеблются от нескольких сантиметров до нескольких метров. Например, в Каповой пещере встречаются изображения мамонтов, лошадей, носорогов размером от 40 см до 1 м, на потолке Альтамыры бизоны нарисованы в натуральную величину, а в пещере Ласко есть изображения быков размером от 4 до 6 м.

Звери изображались в движении: они шагают, бегут, борются, щиплют траву. Часто их головы обращены назад, словно их преследуют охотники. Первобытные люди умели выразить в росписях, рельефах и гравированных изображениях эмоциональное состояние зверя: испуг, настороженность, ярость, угрозу, спокойствие, удивление, любопытство, умиротворение.

Земледельческий и ремесленно-производственный характер неолита изме-

нил отношение человека к искусству. Умение рисовать человек стал использовать для украшения предметов ремесла, главным образом предметов гончарного производства. Стали возникать и методы обучения. Ученик, следуя указаниям мастера, осваивал секреты мастерства.

Ведущим методом обучения, скорее всего, был повтор образцов. Передача знаний осуществлялась непосредственно от ремесленника ученику.

Использование металла определило следующий этап в развитии человечества. Добыча и обработка металла требовали профессиональных знаний, поэтому ремесло отделилось от земледелия, интенсивнее стали развиваться приемы обучения, особенно орнаментальному искусству. Больше внимания стали уделять взаимосвязи декора и формы предмета. Главным изобразительным мотивом при изготовлении и украшении всевозможных бронзовых, а в дальнейшем — железных изделий, оставались звери. Фигуры животных трактовались по-разному в зависимости от назначения и характера изображения. Изображения зверей при изготовлении рельефов, скульптур создавались в реалистическом стиле. Когда же фигурки животных служили украшением каких-либо предметов, они декоративно обобщались, превращаясь в узор.

? ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Как вы понимаете синкретический характер первобытного искусства?
2. Выберите основные подходы к изображению в первобытном искусстве:
 - а) реализм, следование натуре;
 - б) условность, трансформация природы;
 - в) передача точного портретного сходства человека;
 - г) абстрактное изображение животных.
3. Какие мотивы встречаются в наскальной живописи (выберите правильный ответ):
 - а) человеческие фигуры;
 - б) оружие;

- в) животные;
 - г) орудия труда;
 - д) изображения местности;
 - е) пирамиды;
 - ж) капители;
 - з) свастика;
 - и) точки?
4. В первобытном искусстве в целом по сравнению с искусством последующих эпох изображению человека принадлежит (выберите правильный ответ):
 - а) главное место;
 - б) второстепенное место.
 5. Что представляет собой рисунок «макароны»? Как он выполнялся (выберите правильный ответ):
 - а) пальцами по сырой глине;
 - б) пальцами по камню;
 - в) острыми резцами по камню?
 6. Какой характер носили изображения в наскальной живописи (выберите правильный ответ):
 - а) развлекательный;
 - б) ритуальный;
 - в) религиозный?
 7. Какого размера могли быть наскальные рисунки (выберите правильный ответ):
 - а) меньше 40 см;
 - б) больше 50 см;
 - в) больше 1 м;
 - г) больше 8 м?
 8. Какое состояние зверя умели выразить в рисунках первобытные художники:
 - а) спокойствие;
 - б) строптивость;
 - в) любопытство;
 - г) восторг;
 - д) настороженность;
 - е) испуг?
 9. Какой мотив преобладал в украшениях бронзовых изделий первобытных мастеров?
 10. Почему приемы обучения орнаментальному искусству стали интенсивно развиваться с развитием ремесла?
 11. Как трактовались в первобытную эпоху фигуры животных при изображении рельефов и скульптур?
 12. Каким было отношение к искусству и к обучению рисованию в период неолита?

§ 2. МЕТОДЫ ОБУЧЕНИЯ РИСОВАНИЮ В ДРЕВНЕМ ЕГИПТЕ

Обучение искусствам с организацией школ возникло в культуре Древнего Египта. Стала развиваться методика обучения рисованию. Исторические документы свидетельствуют, что в Древнем Египте рисованию учили наряду с черчением. Выпускник должен был уметь измерить площадь поля, зарисовать план помещения, вычертить схему канала. Рисование как общеобразовательный предмет впервые появился именно у древних египтян. Ему уделялось большое внимание, так как для прославления фараона возводили много пирамид и других монументальных сооружений, создавали скульптуры, расписывали дворцы и гробницы, увековечивали деяния на папирусах. Характер иероглифического письма подразумевал изображения всевозможных предметов. Все это требовало подготовки большого количества художников, обладающих специальными знаниями, умениями и навыками.

Строчки иероглифов гармонически сливались с графической точностью рельефов. Для многих произведений древнеегипетского искусства характерны строгая ясность линий, четкий контур, предельно обобщенные объемы, знаковая выразительность силуэтов. Изображение для египтян — это прежде всего знак, священный знак-образ. Создать изобразительный знак предмета означало сберечь и увековечить его жизненную силу. Правила изображения разрабатывались в соответствии с религиозными догмами. Свообразие египетско-

го изобразительного искусства определялось верой древних египтян в жизнь после смерти и природными особенностями этой страны. Египетское искусство было монументальным по своим формообразующим принципам.

При создании изображений перед древнеегипетскими художниками стояла задача — подчеркнуть плоскость стены, сохранить в изображениях композиционное единство. В Древнем Египте в основном были распространены плоские рельефы с углубленным контуром, тонкой и реалистичной моделировкой формы. Применялись рельеф немного выпуклый, слегка углубленный и такой, где рельеф находится на одном уровне с фоном. Иногда все эти типы обработки каменной плиты использовались в одной и той же композиции. Рельефы, как правило, раскрашивались, преобладали сочетания желтых и коричневых с голубым, синим и зеленым цветами, напоминающими о тонах земли и безоблачного неба Египта. Живопись также была плоскостной, светотеневая моделировка формы отсутствовала, преобладали локальные цвета, предметы и фигуры обводили четким контуром.

Древние египтяне положили начало теоретическому обоснованию практики рисования. Они первыми установили законы изображения — каноны¹. Суще-

¹ Канон — это свод художественных правил, способствующих выявлению характерных черт в изобразительном искусстве, присущих именно данной системе культуры. Применение отдельно взятых приемов не является каноном.

ствовала ли теория самого процесса обучения неизвестно, но, видимо, нечто подобное было.

Обучение рисованию в Древнем Египте строилось на копировании образцов, заучивании схем и канонов. Дисциплина была очень строгой: за неточное выполнение канона ученика наказывали, даже могли избить палками. Методика преподавания у всех художников-педагогов была одинаковой. Большое внимание уделялось техническим приемам. Ученик должен был уметь уверенно выцарапывать контур рисунка на стене для фрески, на камне для рельефа и других видов монументальных изображений. Это достигалось путем многочисленных упражнений. Важным моментом обучения было то, что свои непосредственные наблюдения египетские мастера фиксировали в зарисовках, которые они делали на черепках (остраконах). Подобные зарисовки служили исходным материалом для многих композиций (например, «Акробатка», XII в. до н. э.). Педагог одновременно вырабатывал технику свободного движения кисти руки и ее твердость.

До наших дней дошел замечательный рисунок, на котором запечатлен процесс обучения в древнеегипетской школе (рис. 1). Несколько учеников сидят за низенькими столиками рядами на полу и рисуют на дощечках. Фигуры изображены по канону, но художник допустил и некоторые отступления, так как это живое наблюдение за школьной жизнью. Один из учеников обернулся, бросил рисовать и не слушает учителя. Во все времена дети остаются детьми и отвлекаются на уроке!

Ученики в школе работали в основном на глиняных досках и на папирусе. На папирусе рисовали углем, кистью, тростниковым пером. Металлическими штифтами (палочками) выцарапывали рисунок на глиняных досках, на камне и на стене по сырой штукатурке. Учебные рисунки на глиняных досках в основном краской не заливали, что позволяло вносить поправки в изображение.

Рисунок, как уже отмечалось, был контурный. Скорее всего, на папирус рисунок вначале наносился углем, а затем обводился краской. Техника нанесения изображения на глиняные доски

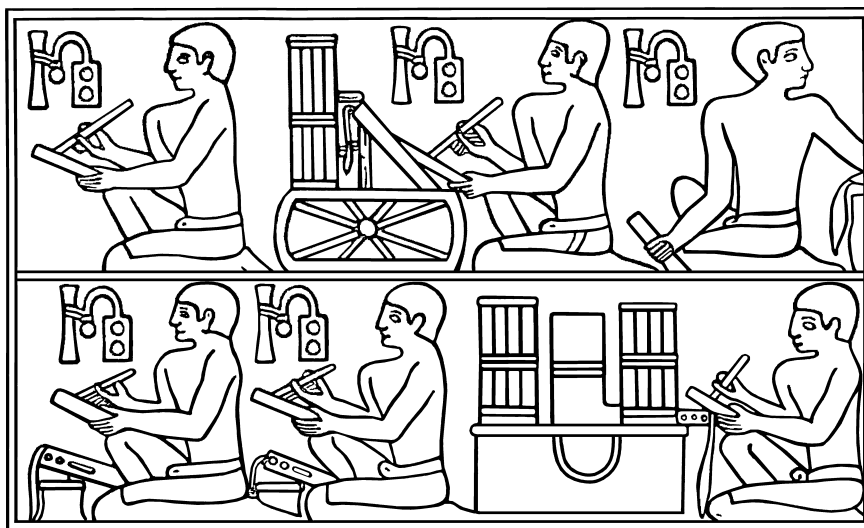


Рис. 1. Древнеегипетская школа

и стены была отлична от техники работы на папирусе. Она заключалась в следующем: сначала на поверхность углем или краской наносился абрис фигуры, затем контур процарапывался металлическим штифтом, после чего углубления процарапанного контура заливались краской. Цвет контура мужских фигур был черный, женских — красный. Изображение мужчин раскрашивали красным цветом, а женщин — желтым.

Канон древнеегипетского искусства включал в себя широкий круг понятий. Среди разнообразных компонентов, входивших в понятие канона, пропорциональные соотношения составляли его сущность. Все элементы внутри одной композиции приводились в соответствие на основе пропорций. Изображения фигуры человека также были пропорциональны, каждая из частей тела имела определенный размер.

Для изображения человеческой фигуры в Древнем Египте был разработан специальный канон — система пропорций человеческой фигуры, которая делила изображение на части. По части можно было определить целое, а по одной части тела найти размер другой.

Известны три вида древнеегипетских канонов пропорций фигуры человека. Первый тип канона сложился в эпоху Древнего царства. В этом каноне рост человека содержал в целом 6 частей. Второй тип канона сформировался в эпоху Среднего и Нового царства. Рост человека содержал 18 единиц измерения. Третий канон был распространен в период Позднего царства. За единицу измерений была принята длина среднего пальца вытянутой руки. Вся фигура была поделена на $21 \frac{1}{4}$ части (рис. 2). Таким образом, в это число входили 19 равных частей разделения самой фигуры, а $2 \frac{1}{4}$ части приходились на изображение головного убора.

Фигура человека имела следующие размеры: высота стопы считалась рав-

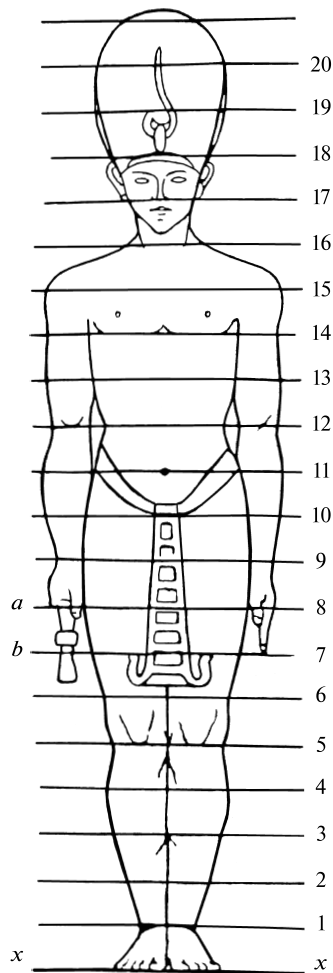


Рис. 2. Древнеегипетский канон пропорций

ной длине 1 пальца, расстояние от верхней части коленной чашечки до лобка равняется длине 4 пальцев. Пупок располагается на одиннадцатом делении (снизу), на двенадцатом — верхний край ребра гребня подвздошной кости. Грудные соски находятся между четырнадцатым и пятнадцатым делениями, на шестнадцатом — кадык. На семнадцатом делении снизу располагается кончик носа, на восемнадцатом — лобные бугры. Предписаны были также все правила рисования частей тела и лица, на-

пример ширина носа, глаза, рта, а также ширина и толщина груди, толщина руки в различных местах.

Египтяне пользовались и специальными сетками-таблицами, которые наносили на поверхность каменной плиты или стены для создания рельефа или росписи. Обучение рисованию на основе сеток было очень эффективным, так как позволяло пропорционально уменьшать и увеличивать изображение. Художнику необходимо было знать установленные каноном нормы и научиться вписывать в них изображения, пользуясь сеткой-таблицей. Единая система обучения и строгое соблюдение выработанных норм позволяли нескольким мастерам выполнять одно произведение по частям. Когда такие части составляли в одну композицию, то они точно сходились.

Были установлены также определенные правила для изображения идущих, сидящих, коленапреклоненных фигур и др. Размеры богов соответствовали их иерархическим рангам: одни должны быть выше, другие — ниже. Детей изображали как взрослых, но значительно меньшими по размеру. Подчеркивались разным масштабом и социальные различия — главный по чину изображался большего размера. Самым большим по размеру изображался, например, хозяин гробницы, его родственники — меньше, рабы или пленники еще меньше.

При изображении фигуры человека на плоскости голову и ноги показывали в профиль, а плечи в анфас. При этом глаз рисовали анфас, ладони разворачивали тыльной стороной, все пальцы были одной длины. Такой способ помогал каждую часть тела показать наиболее выразительно, избежать перспективных сокращений, не нарушить целостность образа.

Зная эти правила, художник мог нарисовать человеческую фигуру, начиная с любого места. Следовательно, и при обучении рисунку изображение созда-

валось, начиная с разграфления изображительного поля клетками, куда уже можно было механически врисовывать фигуры людей. Например, эскиз композиции к стенной росписи, хранящийся в Берлинском музее, наглядно демонстрирует этапы построения изображения. Справа изображена фигура человека, начатая с головы. Прорисованы форма головы, кисть руки, намечен плечевой пояс. У других фигур дан абрис затылочной части головы, лица еще не нарисованы.

Есть веские основания считать, что древнеегипетские педагоги разрабатывали учебные таблицы и другие наглядные пособия, о чем свидетельствуют сохранившиеся папирусы и рельефы. Некоторые из них остались незавершенными, другие были не закончены специально, чтобы показать ученику этапы рисования.

Канон распространялся на форму колонн и капителей. Были распространены такие виды колонн: связка папируса, лотосовидная, пальмовидная и комбинированная. Капители были в виде женских головок, цветов лотоса и др.

Канонам были подвержены и сюжетные композиции на рельефах и росписях. По определенным правилам рисовали цветы лотоса, священных животных, военных в боевом строю и др. Перспективного построения предметов у египтян не было. Сокращения поверхностей, идущих в глубину, а также сокращения размеров удаленных предметов также не было. Согласно канону, египетские художники применяли такой способ передачи пространства на плоскости — то, что находится дальше, они изображали ближе к верхнему краю. Все события изображались последовательно в ряд. Если композиция была многосюжетной, то ряды располагались ярусами один над другим, иногда отделяясь прямыми линиями.

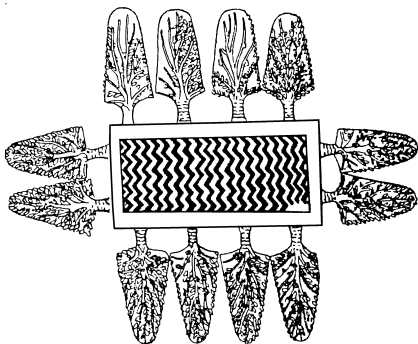


Рис. 3. Пруд с пальмами

Однако древнеегипетские художники весьма успешно использовали прием «загораживания» для передачи пространства. Например, на рисунке, изображающем пальмы, растущие вокруг бассейна, все деревья одинаковой величины как на переднем, так и на дальнем планах. При этом дальние деревья загорожены бассейном, который показан сверху. Еще один рисунок на ту же тему (рис. 3) показывает другой способ передачи пространства на плоскости: все предметы просто показаны сверху.

Фигуры, стоящие рядом друг за другом, не рисовались одна над другой, а тщательно прорисовывалась передняя фигура и около нее контур следующих (рис. 4). Здесь также использовался прием «загораживания». Так предписывалось изображать военные шествия и прочие многолюдные сцены.

Если в композиции встречались фигуры, которые частично закрывали друг друга, то ближние закрашивались темным цветом, а дальние этим же цветом, но более светлого оттенка. Их силуэты хорошо выделялись на белом фоне.

Пирамиды, храмы, обелиски, дома, мебель изображались сбоку, так лучше читалась их форма и можно было избежать перспективных сокращений.

В живописи в период с Древнего по Новое царство египтяне использовали локальные цвета (желтый, красный, зе-

ленький, синий, черный, белый) и не смешивали их. Цвет имел для египтян символическое значение: красный — человек, сила; зеленый — природа, духовное совершенство, жизнь, воскрешение, бессмертие; синий — вода, небо, космос; белый — свет, святость; черный — священная земля. Художники использовали краски природного и искусственного происхождения. В обучении много внимания уделялось их приготовлению — растиранию минералов, вытяжке красителей из растений и получению красок химическим путем. Цветовой канон строго соблюдался.

Из поколения в поколение ученики точно копировали образцы. Однако каноны не сдерживали развитие египетского искусства — на смену одним художественным приемам приходили другие.

В Древнем царстве статуи исполнялись согласно следующему канону: фигуры стояли с выдвинутой вперед ногой или сидели с прижатыми к груди или лежащими на коленях руками. В поминальных храмах и гробницах статуи отличались портретным сходством.

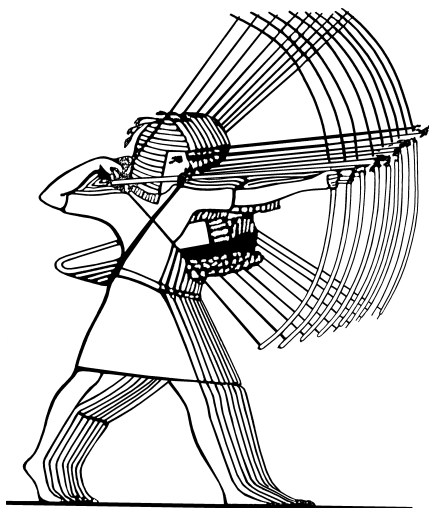


Рис. 4. Египетские стрелки

Для стоящей статуи были характерны следующие черты: фигура стоит прямо, мышцы напряжены, голова высоко поднята, левая нога делает шаг вперед, руки опущены и прижаты к телу, лицо прекрасно, но без индивидуальных черт. Скульптура, созданная по канону, была рассчитана на фронтальное восприятие. Например, статуя вельможи Ранофера, который бесстрастно смотрит перед собой. Сидящие статуи построены по принципам симметрии и равновесия, часто они полны внутреннего напряжения, подобно властному фараону Хефрену (1-я пол. III тыс. до н. э.), застывшему в гордом величии под охраной сокола — Гора, распростершего над ним свои жесткие крылья.

В период Среднего царства в искусстве продолжали соблюдать каноны и традиции Древнего царства, однако возникли и новые черты: возросло стремление к правдоподобию, снизился пафос монументальности, больше появилось жанровых «вольностей» в трактовке сюжета, в композиции, индивидуальных черт в портрете. Следуя канонам, повторяя их изо дня в день, художники невольно забывали о священной сущности изображаемого. Их виртуозно выполненные произведения выглядели официальными и холодными.

Искусство росписи Среднего царства необыкновенно богато и своеобразно. Замечательные ее памятники найдены в скальных гробницах. Композиции по-прежнему строились по ярусам. Тематически они близки изображениям эпохи Древнего царства. Росписи меньше связаны с рельефом. Линии контура становятся тоньше, резкая обводка сменяется тонкой и мягкой прорисовкой контура. На первый план выходит живописная техника, богаче становится красочная палитра, художники используют оттенки основных цветов, смешивая их с белилами. К наиболее известным произведениям этого времени от-

носятся изображения сцен рыбной ловли и охоты в нильских зарослях (гробница номарха Хнумхотепа в Бени-Гасане, конец XX в. до н. э.).

С середины эпохи Среднего царства в храмах начали воздвигать статуи фараонов, предназначенные для всеобщего обозрения. Это потребовало не только передачи портретных черт, но и соблюдения возрастных изменений. Скульптуры Сенурсета III и Аменемхета III с крупными чертами лица выглядят сурово, почти скорбно, подчеркнуты резкие складки по сторонам рта — контрасты света и тени.

Оригинальной находкой мастеров был тип кубической скульптуры (рис. 5), словно заключенной в каменный блок. Тело сидящей фигуры напоминало по форме куб, голова — шар, при этом руки были симметрично положены на колени и сцеплены или одна из них согнута в локте, взгляд устремлен вдаль. Кубическая скульптура выглядела очень цельно, монолитно, имела минимум деталей. Она была распространена в Сред-

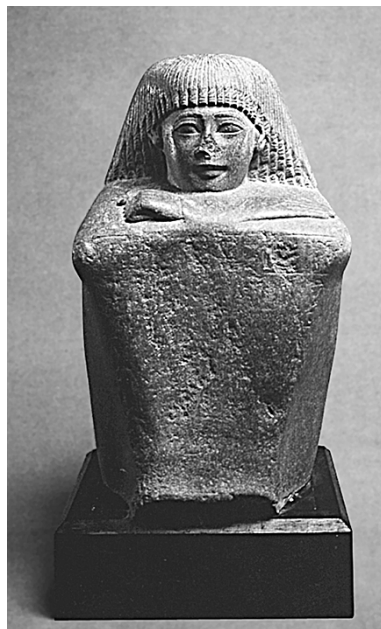


Рис. 5. Кубическая статуя

нем и в Новом царстве и даже в более поздний период. Это говорит о том, что канон тоже был разным, скульпторы искали способы наилучшим образом использовать форму каменной глыбы, материал диктовал форму.

Значительные перемены произошли в изобразительном искусстве Нового царства. Образы стали более утонченными, тяготеющими к изяществу и декоративной пышности, эмоциональности. В настенных росписях проявилась свобода движений и ракурсов, тонкость цветовых сочетаний, в композицию часто вводился пейзаж. Рисунки на папирусах стали раскрашивать яркими кра-

сками. На них изображали картины загробной жизни в раю: плодородные поля, лодки, плывущие по полноводным каналам, финиковые и кокосовые пальмы по берегам.

Таким образом, дошедшие до наших дней произведения древнеегипетского искусства свидетельствуют о его развитии и становлении различных художественных школ. Важно еще раз подчеркнуть, что и в рамках канона наблюдалось большое разнообразие художественных приемов в египетском изобразительном искусстве, что и обусловило древнеегипетскую методику обучения рисованию и валянию.

? ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Что означало создать изобразительный знак предмета в древнеегипетском искусстве?
2. Какую роль сыграл в древнеегипетском искусстве канон, специально разработанный для изображения человеческой фигуры?
3. Как изменялся древнеегипетский канон пропорций фигуры человека в эпоху Древнего, Среднего и Нового царства?
4. Какие способы передачи пространства на плоскости использовали в древнеегипетском искусстве?
5. Как канон распространялся на форму колонн Древнего царства? Какие виды капителей были распространены (выберите правильный ответ):
 - а) цветок папируса;
 - б) цветок лотоса;
 - в) пальмовые ветви;
 - г) цветок тюльпана;
 - д) женские головки?
6. Какие черты были характерны для древнеегипетского искусства в период Среднего царства (выберите правильный ответ):
 - а) продолжали соблюдать каноны и традиции Древнего царства;
 - б) возросло стремление к правдоподобию;
 - в) больше появилось жанровых «вольностей» в трактовке сюжета, в композиции;
 - г) стремились передать индивидуальные черты в портрете;
 - д) передавали удлинённые пропорции фигур?