

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

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

Выполнили: Дорофеев Егор, Калмыков Алексей ученики 7 «В» класса.
Руководитель: Кораблева Анна Николаевна.

Санкт-Петербург

2017

Оглавление.

Введение.....	3
1. Становление Российской Академии художеств.....	5
2. Образование в Российской Академии Художеств.....	6
2.1 Образование в Российской Академии Художеств в первой половине XVIII в.....	6
2.2 Образование в Российской Академии Художеств во второй половине XVIII в.....	11
Заключение.....	17
Список используемой литературы.....	18

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 XVIII века. В нем осывящены имена и фамилии великих мастеров и педагогов того времени.

Актуальность исследования.

Тема данного исследования актуальна, т. к. многие талантливые и творческие люди, закончив 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 XVIII веке?

Объект исследования: Российская Академия Художеств.

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

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

Задачи исследования:

- узнать, когда возникли первые предпосылки создания Академии Художеств;
- узнать о людях, которые поспособствовали этому;
- изучить структуру художественного образования в Академии в XVIII веке;
- рассмотреть имена великих художников и педагогов;
- дать оценку дальнейшего развития Российской Академии Художеств.

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. Становление Российской Академии художеств.

Первые попытки создания школы национальных наук художественных кадров, предпринятые в России в начале XVIII века, были тесно связаны с петровскими преобразованиями.

Именно в петровское время появились первые проекты, предусматривающие создание русской художественной школы. На одном из таких проектов в 1718 году Петр написал: «Сделать Академию, а ныне приискать из русских, кто учен и к тому склонность имеет». Новому учреждению нашлось имя. Название «Академия» было заимствовано из античной истории – так именовалось ученое общество, руководимое древнегреческим философом Платоном, собрания которого проводились в священной роще, расположенной рядом с могилой аттического героя Академа.

Через несколько лет Петр I подписал именной указ «О Академии, в которой бы языкам учились, также прочим наукам и знатным художествам».

Таким образом высшая художественная школа стала существовать в составе Российской Академии наук. Но суть дела почти не изменилась.

Более значительную роль в становлении художественного образования в России XVIII века сыграла «Канцелярия от строений» с живописной и архитектурной «командами» при ней.

Однако практическая по преимуществу, прикладная направленность подготовки в определенной степени ограничивала возможности художников.

2. Образование в Российской Академии Художеств.

2.1 Образование в Российской Академии Художеств в первой половине XVIII в.

Короткий, но мощный взлет искусства русского барокко сменился на рубеже 50-х и 60-х годов XVIII века новыми веяниями.

Рождается новый стиль – классицизм, строгость ясная гармония которого, воспринятые от античного искусства, были прямо противоположны экспрессивности барокко.

Русский классицизм складывался под непосредственным влиянием идей русских просветителей – М. В. Ломоносова, Н. И. Новикова, А. П. Сумарокова, Ф. В. Каржавина.

Это была идеалистическая программа. В ней звучат гуманистические, гражданские ноты, возрос интерес к национальным проблемам, к народной истории. Глубокий национальный характер – одна из основных особенностей русского классицизма, определивших его прогрессивную роль.

Искусство классицизма стремилось к использованию в своих целях достижений науки. В цвете и свете, в композиции и перспективе – всюду искали незыблемые законы, которые не следовало преступать художнику. Академии искусств – эти детища классицизма – становились теми учреждениями, в которых вырабатывалась стройная система видения и художественного восприятия мира, свойственная новому стилю.

В России решительные шаги к созданию Академии художеств были сделаны в середине XVIII века крупнейшими общественными деятелями России, в первую очередь М. В. Ломоносовым. Он считал, что искусство должно прославлять величие отечества, воспевать красоту гражданских идеалов и воспитывать патриотические чувства у граждан.

И. И. Шувалов – один из наиболее образованных и культурных людей своего времени, куратор Московского университета. Именно он «вошел в Сенат» с представлением об учреждении Академии художеств. На что получил правительственный указ с согласием.

Шувалов сам возглавил Академию художеств, которой она считалась, согласно уставу, причисленной к Московскому университету.

В начале 1758 года из числа учеников гимназии при университете были отобраны и привезены в Петербург 16 наиболее способных юношей, которые приступили к занятиям под присмотром француза-воспитателя Дю Буле. В Петербурге было набрано еще 20 академических «рекрутов» преимущественно из солдатских детей. Весь выбор был связан только с наличием таланта у юношей.

Первыми учениками стали: А. Лосенко, Ф. Шубин, И. Ерменев, Ф. Рокотов, В. Баженов, И. Старов.

Первый выпуск состоялся в 1762 году. Был подготовлен иностранными педагогами.

В июне 1764 года уже был 61 воспитанник. 4 ноября 1764 года Екатерина II «даровала» Академии устав и «Привилегию». Эта дата стала считаться официальным днем рождения Академии художеств.

«Академия художеств оказалась связанной со становлением и развитием русского классицизма самым непосредственным образом. Вся педагогическая система Академии, рождавшаяся еще во времена «партикулярного» руководства Шувалова, была ориентирована на познание и творческое переосмысление античных эстетических норм, античных представлений о прекрасном.

В результате выполнения последовательно усложнявшихся упражнений воспитанники Академии прежде всего должны были в совершенстве овладеть искусством рисунка. Сперва ученики рисовали простейшие геометрические фигуры и тела. Затем переходили к копированию оригиналов, то есть рисунков и гравюр мастеров искусства прошлого. Далее учеников ожидал класс гипсов, где моделями служили антики – гипсовые слепки, точно воспроизводившие знаменитые античные скульптуры.

Рисованию и лепке с антиков в классической Академии уделялось очень большое внимание: знакомясь с произведениями древних скульпторов,

воспитанники должны были постигать законы античной красоты и гармонии, изучать пропорции совершенного человеческого тела. И наконец, высшей ступенью в обучении мастерству рисования становился натурный класс, в котором ученикам позировали натурщики (1с26)».

«Такой путь обязан был пройти каждый ученик Академии художеств, независимо от того к какому поприщу он готовил себя в дальнейшем – будь то работа живописца, гравера, скульптора или зодчего.

Про уставу 1764 года Воспитательное училище делилось на три «возраста» (от 6 до 9, от 9 до 12 и от 12 до 15 лет), в учебную программу которых входили общеобразовательные предметы, воспитание и рисование. Преподавали и ремесла. В третьем возрасте воспитанников учили также «правилам архитектуры и деланию чертежей». Наиболее успевающим учащимся третьего возраста разрешали посещать специальные художественные классы. Эти классы, соответствуя четвертому и пятому возрастам, и составляли собственно Академию.

Деление Академии на классы – живописный, скульптурный и гравировальный – соответствовало видам преподававшихся «художеств». Классы живописи и скульптуры подразделялись на подклассы – соответственно жанрам или разновидностям технологии. Живописный делился на исторический, батальный, портретный, пейзажный, или перспективный, бытовой, или жанровый, «всяких животных», «фруктов и цветов», мозаики, «миниатурою», «сухими красками».

Среди скульптурных классов были фигурный, орнаментальный, «медного, литейного и чеканного мастерства». Положение промежуточное между скульптурным и гравировальным занимал медальерный класс, в котором учились гравированию на стали и крепких камнях» (1с27).

Главным в Академии эпохи классицизма считался класс исторической живописи. Среди заданий ученикам преобладали темы, почерпнутые из истории России.

«Прием и выпуск учеников в Академии, согласно ее первому уставу, производились каждые три года.

В процессе обучения техническому мастерству важнейшее значение приобретал живой пример, показываемый педагогом. В натурном классе профессора обычно рисовали, лепили или писали вместе с учениками одну и ту же модель, так что учащиеся постоянно могли сравнивать свою работу с произведением педагога. Также практиковалось копирование работ известных мастеров, педагогов Академии. Именно такая школа предшествовала самостоятельному творчеству» (1с28).

«Навыки творческой работы ученики приобретали, регулярно исполняя по заданиям профессоров и в соответствии с их указаниями так называемые программы – то есть композиции на те или иные темы. Работа над ними шла в обстановке творческого соревнования – конкурса, что хорошо стимулировало активность учащихся. В конце каждой трети года программы представлялись на «большой», или «третьей», экзамен.

Произведения, признанные Советом Академии лучшими, отмечались наградами – последовательно – двумя серебряными и двумя золотыми. Получившие золотые медали получали право на поездку за границу в качестве пенсионера Академии.

Ученики, не сумевшие добиться этого, выпускались из Академии с аттестатами разных степеней»(1с29).

Поездка продолжалась несколько лет. Отправлялись во Францию и Италию, рисовали, совершенствовались под руководством мастеров Западной Европы.

По возвращении бывший пенсионер мог быть удостоен званием академика.

Нормативность со временем приобрела роль самого характерного признака классицистической эстетики. Преклонение перед идеальным образцом античной красоты влияло и на восприятие художниками-классицистами природы.

Строгий порядок соблюдался и в построении многофигурного произведения – здесь предпочтение отдавалось такому расположению фигур в плоскости

картины или рельефа, которое бы вписывалось в воображаемый треугольник – наиболее устойчивую из геометрических фигур.

Пейзажный фон тоже строился в соответствии с законами симметрии и равновесия: по сторонам располагались кулисы – первый план, а в центре – даль. В колористическом решении использовались локальные цвета.

«Строгая симметрия возобладала и в архитектуре. Обычно фасады эпохи классицизма компоновались как трехчастные - с выделением центра и подчинением ему более скромно трактованных симметрических крыльев. Такое же правило лежало в основе построения плана сооружения»(1с30).

«Педагогическая система Академии художеств, помогавшая в совершенстве овладеть профессиональной техникой, таила в себе и серьезную опасность: она могла лишить менее требовательного к себе мастера творческой самостоятельности, приучив его постоянно сверять свои решения с апробированным эталоном. Непременным условием для того, чтобы эта строго канонизированная система могла принести желаемые плоды, было наличие выдающегося педагога – не только большого художника, но и мыслителя, гражданина.

2.2 Образование в Российской Академии Художеств во второй половине XVIII в.

К счастью, Академия художеств второй половины XVIII века не испытывала недостатка в преподавателях, обладавших подобными качествами. Первый среди них - Антон Павлович Лосенко.

Он успешно прививал своим ученикам навыки точного, выразительного рисунка. Особенностью метода Лосенко было то, что он гораздо глубже, чем другие мастера-классицисты, изучал натуру»(1с32). Это сказывалось и на его работах, и на работах его последователей. «Лосенко стремился использовать натуру для выражения в искусстве «натуральных чувствований»(2с26).

«Лосенко вел занятия в натурном классе, рисуя вместе с учениками. Главное здесь заключалось в том, что, рисуя, он все время «изъяснял» те или иные правила рисунка, особенности отдельных стадий его ведения»(2с27).

Он разработал методическое руководство по рисунку – «Изъяснение краткой пропорции человека, основанной на достоверном исследовании разных пропорций древних статуй». Оно рассчитывалось в основном на наглядный показ и зрительную память молодых художников. Состояло из ряда выполненных самим автором анатомических таблиц и краткого пояснительного текста.

А. П. Лосенко по праву считается главой академической школы исторической живописи.

«Обращение Академии и самого Лосенко к исторической живописи было очень знаменательным – оно связывалось с пониманием общественных задач изобразительного искусства, его воспитательным назначением. Именно в исторической живописи считалось возможным воплотить с наибольшей полнотой морально-этические проблемы времени, «высокие» человеческие чувства, которые связывались с выполнением гражданского долга. Историческая картина основывалась на обобщении и типизации, предполагала переработку художником впечатлений от природы ради выражения определенной идеи»(2с32).

Он придерживался очень интересного взгляда на театр как на школу для художника, особенного начинающего. Считал, что присущая сценическому действию четкость выражения эмоций могла помочь легче и вернее научиться «изъявлению страстей», которые в обычной жизни скрываются и потому бывают трудно улавливаемы.

«Программа, выдвинутая Лосенко в отношении работы над картиной, и соответственно его требования к художнику определяли общее построение и направленность всей системы обучения. Лосенко не отвергает оригиналов, а наоборот, придает им очень большое значение. Но в его истолковании они должны были развивать не одну только техническую сторону рисунка, а прежде всего служить материалом для изучения метода рисования с натуры. От ученика требовалось, чтобы он представлял себе перерисовываемый предмет как бы в природе – объемным, находящимся в среде, в определенном пространстве, освещенным конкретным светом. Для этого приходилось обращаться к своим наблюдениям на природе, к собственной зрительной памяти, что делало копирование осмысленным, лишало его всякой механичности. Даже самые условия копирования всемерно приближались к условиям работы с натуры. Оригинал не клался перед учеником, а вешался на стену, рисунок велся мягким материалом – сангиной, что заставляло работать широко, свободнее, чем в оригинале. Молодой художник отвыкал от жесткой контурной линии, тон становился для него основным средством передачи формы. Таким образом, намечался путь к сокращению работы с оригиналов ради дальнейшего увеличения объема работы с натуры»(2с35).

«Рисунок гипсовой фигуры Лосенко начинает задавать ученикам с тем, чтобы выработать у них умение дополнять «мертвую» форму живым движением, «экспрессией», сообщать ей реальное, соответствующее позе напряжение.

Оказавшись после подобной подготовки в натурном классе, молодой художник не испытывал особых затруднений в отношении передачи внешних качеств, отличающих живую модель. Он обладал умением изображать

объемную форму, аналогичную человеческому телу, его воображение было натренировано на том, чтобы сообщать такой форме «жизненность». Все это, с точки зрения Лосенко, представлялось необходимым, но еще недостаточным для изображения живого человека. В основе выдвинутой им теории лежала мысль о том, что передавать человеческое тело можно только воспроизводя какое-то сюжетное действие. Молодой художник подходил к решению задач, с которыми ему предстояло столкнуться при работе над композицией и картиной. Отсюда понятно, что именно в натурном классе мог быть осуществим с наибольшей полнотой активный творческий подход к искусству, который составлял существо всех педагогических исканий Лосенко»(2с36).

«Он хотел, чтобы ученик сразу начинал понимать цвет в живописи как средство конкретизации реальной формы, выражения особенностей предмета и вместе с тем как средство решения сюжета.

Начало обучения живописи составляло копирование, в ходе которого от ученика требовалось активно строить изображение, а не повторять его механически.

Переход к живописи с натуры осуществлялся сравнительно легко. Здесь он последовательно переходил от этюдов барельефов к гипсовым головам и фигурам, драпировкам и обнаженному натурщику»(2с38).

«Привнесение качеств натуры в рисунок, дополнение живым цветом копируемых картин – все это служило, с точки зрения Лосенко, воспитанию в ученике способности представлять и передавать человеческие ощущения посредством сюжета.

Разработка сюжета складывалась как бы из нескольких моментов. Основу составлял сюжет, наиболее полно реализующий намеченную идею. Он определял число действующих лиц, их эмоциональную нагрузку и характер физического усилия, испытываемого каждым в данной ситуации. Вместе с тем обуславливал масштабность фигур, их расположение в картинной плоскости. Все это учитывалось в самом начале работы над картиной – в

первом карандашном эскизе. Наконец, современное Лосенко искусство требовало, чтобы самые сильные страсти переживались главными героями. В композиции Лосенко считал важнейшим принцип целесообразности, согласно которому в действии участвовало минимальное количество людей и предметов, каждому из которых зато отводилась существенная роль в развитии сюжета. Однако сам сюжет, с точки зрения Лосенко, мог строиться только на реальном подтексте, где правдивость переживаний героев вела к жизненности композиционного решения. Отсюда Лосенко приходит к интересному выводу, что художник, представляющий себе в исторической картине тот или иной сюжет, обязан очень широко осмысливать и представлять события»(2с39).

Успехи Антона Павловича Лосенко были замечены и оценены современниками. Школу Лосенко прошли многие художники, ставшие его последователями: И. А. Акимов, П. И. Соколов, Г. И. Угрюмов.

Исторический жанр преобладал не только у Лосенко, он также господствовал и в работе учеников скульптурного класса. В течение 20 лет после основания Академии художеств им руководил Н.-Ф. Жилле, воспитал целую плеяду мастеров своего дела, среди которых были Ф. Г. Гордеев, Ф. И. Шубин, М. И. Козловский, И. П. Прокофьев, Ф. Ф. Щедрин, И. П. Мартос.

Исторический сюжет, как правило, раскрывался в многофигурной композиции. Исполнялась только в технике рельефа. Также поощрялись работы на бытовую тему.

Жанр портрета поначалу считался в Академии художеств низменным, недостойным серьезного внимания. Для того, чтобы работать в этом жанре, требовались особое упорство и особая убежденность в его значимости.

В том, что класс портретной живописи занял в конце подобающее ему место, первой заслугой руководителя этого класса Дмитрия Григорьевича Левицкого.

«Архитектурный класс возглавил А. Ф. Кокоринов и Ж.-Б. Валлен-Деламот. Первый вел теоретические занятия, а второй руководил учебным

проектированием. Особое значение придавалось изучению ордеров, изучавшихся по трактатам эпохи Возрождения. Графическое построение ордера, то есть изображение колоннад в технике отмывки тушью, с тенями и рефлексами, входило в число обязательных заданий. Рисование лепных орнаментов и гипсовых фрагментов ордерных композиций – капителей, карнизов, фриз, кронштейнов – прививало учащимся совершенное «чувство детали», приучало их хорошо понимать пластику архитектурных форм и превосходно выражать ее графическими средствами. Высокая графическая культура с самого начала стала одной из важнейших отличительных особенностей академической архитектурной школы»(1с39).

В 1770-х годах руководителем архитектурного класса стал Юрий Матвеевич Фельтен. Он оставался во главе архитектурной школы около двух десятилетий.

Архитектурный класс подготовил: В. И. Баженова, И. Е. Старова, Ф. И. Волкова, И. В. Неелова, А. Д. Захарова, И. Л. Мироновского, А. и А. Михайловых.

Если говорить о здании Академии, то главным этажом считался второй. Там располагалось большинство учебных помещений: архитектурный, скульптурный, медальерный, живописный, гипсофигурный, натурный классы, библиотека, музей «античных статуй».

«Третий этаж главного здания был жилым. Здесь размещались спальни учеников и квартиры учителей. На первом этаже жили чиновники Академии; там же располагались хозяйственные помещения.

Жизнь учеников Академии была нелегкой. Вставать им полагалось в 5 часов утра. Занимались утром с 7 до 11 часов, днем – с 1 до 3, а вечером – с 5 до 7 часов. В промежутках между занятиями кормили – впроголодь – и изредка выпускали гулять. За малейшие провинности секли розгами, оставляли без еды или сажали в карцер. Набранные Бецким воспитатели – случайные люди, зачастую проходимцы и жулики – отличались не только невежеством, но и жестокостью.

Во главе Воспитательного училища был поставлен француз Жан Кювилье, красильщик по профессии.

«В девяностых годах XVIII века в Академии сформировалась группа оппозиционеров, стремившаяся положить конец самовластному правлению Бецкого. Ее возглавили скульптор Федор Гордеев и руководитель пейзажного класса Семен Щедрин. В 1794 году Бецкой был освобожден от должности президента, которую занимал более трех десятилетий»(13с87).

Заключение.

К концу XVIII века стало ясно, что академическая школа нуждается в преобразованиях. 26 февраля 1799 года в Академии учреждена должность вице-президента. Ее занял В. И. Баженов. Он внес ряд конкретных предложений, имевших целью улучшение системы преподавания, упорядочение занятий и обеспечение учащихся пособиями на русском языке. Главное препятствие для дальнейшего развития школы Баженов видел в том, что Академия совмещала функции общеобразовательного и специального художественного учебного заведения»(1с48).

Вскоре последовавшая смерть В. И. Баженова воспрепятствовала быстрому исполнению его планов. Но их жизненность подтвердили преобразования, осуществленные позднее – в течение первой половины XIX столетия.

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.